



PROGRAMA DE DOCTORADO
LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

TESIS DOCTORAL

**LA POESIA DI GIORGIO CAPRONI: UN MODELLO DI
LINGUA E CULTURA PER INSEGNARE L'ITALIANO AGLI
STRANIERI**

DOCTORANDA: MARIA TERESA CAPRILE

DIRECTORES: PROF. DR. D. VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ
PROF. DR. D. FRANCESCO DE NICOLA

2021

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS: ROMÁNICA, ITALIANA, GALLEGO-
PORTUGUESA Y CATALANA

Vº Bº DE LOS DIRECTORES

LA DOCTORANDA

D. V. PEÑA SÁNCHEZ

D. F. DE NICOLA

Dª. MARIA TERESA CAPRILE

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Maria Teresa Caprile
ISBN: 978-84-1117-285-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/74588>

Presentazione

Sono due le ragioni che mi hanno indotta a scegliere questo argomento – **La poesia di Giorgio Caproni: un modello di lingua e cultura per insegnare l’italiano agli stranieri** – per la mia tesi di dottorato: lo studio, l’interesse e la passione per la poesia, intesa come nutrimento indispensabile per la mente e per il cuore, e la mia esperienza quindicennale di insegnante di lingua e cultura italiana a stranieri dopo aver conseguito il master in Italiano L2.

La poesia è entrata nel mio bagaglio culturale sin dalle scuole elementari, quando la maestra ci faceva appassionare ai versi semplici degli autori adatti ai bambini e poi, nelle scuole superiori la mia conoscenza si è approfondita e all’Università di Genova ho scoperto, grazie al corso tenuto dal prof. Luigi Surdich, l’importanza di Giorgio Caproni, poeta profondo e affabile al tempo stesso; dapprima ho partecipato a giornate di studi su di lui come ascoltatrice e poi gradualmente come relatrice ed autrice di alcuni brevi saggi su di lui.

La mia esperienza di insegnante di lingua e cultura italiana a stranieri è cominciata presso l’Università di Genova nel 2007 e l’anno seguente presso la Dante Alighieri della stessa città, convinta dell’importanza, per permettere il confronto, la conoscenza e stabilire una pacifica convivenza fra culture differenti, di imparare la lingua del paese dove si va a vivere o a studiare. Per chi insegna si tratta di un impegno non semplice, anche perché non è limitato a far apprendere norme grammaticali o sintattiche e un lessico adeguato, ma soprattutto, attraverso la lingua, è chiamato a trasmettere la cultura e la civiltà che in quella lingua si esprime.

Per raggiungere questo scopo ho fatto ricorso anche alla poesia, da molti ritenuta invece troppo “difficile” per chi non ha ancora padronanza di una lingua – ma di questo si occuperà più diffusamente il capitolo 1 –; ovviamente, la poesia adatta a questo scopo deve essere scelta con cura e, nel corso degli anni, ho verificato che alcune poesie di Caproni sono le più funzionali per i temi trattati: dall’amore per i suoi familiari ai ritratti emotivi dei luoghi vissuti, dai problemi sociali, come lo

spopolamento delle campagne con la conseguente speculazione edilizia delle metropoli, ai problemi esistenziali della vita e della morte, tema questo affrontato in più occasioni in tono sdrammatizzato e quasi scherzoso.

Per esprimere in modo chiaro ed efficace tutti questi motivi, Caproni, come egli stesso ha scritto nella poesia *Per lei*, ricorre a “rime chiare, / usuali [...]orecchiabili. / Rime non crepuscolari, / ma verdi, elementari”, cioè ad un lessico semplice e diretto, non per questo però banale, corrispondente a quella definizione di “parola scavata” adottata da Ungaretti nella poesia programmatica *Commiato* che chiude *Il porto sepolto*.

Ma il lessico di Caproni muta in relazione agli argomenti trattati nelle poesie – e quindi anche ai tempi della loro composizione – ed ecco allora perché gran parte del mio lavoro si è rivolto ad una catalogazione puntuale delle parole adoperate in tutte i suoi versi per rintracciare le persistenze e gli usi occasionali, quelle che appartengono all’intera opera del poeta e quelle che ne esprimono solo un preciso e circoscritto momento.

E allora, sulla base di questo minuto accertamento lessicale non solo risulta possibile percorrere tutte le diverse fasi, protrattesi per oltre mezzo secolo – dagli esordi a metà degli anni Trenta fino agli ultimi componimenti scritti nella parte finale degli anni Ottanta –, del pensiero e dell’opera in versi di Caproni.

Compiuto questo accertamento è stato allora più facile scegliere tra le sue poesie quelle più adatte all’insegnamento dell’italiano agli stranieri i quali, in più occasioni, mi hanno dimostrato non solo e non tanto di studiare e comprendere i versi di Caproni, ma anche di farli propri per esprimere emozioni e pensieri, come si vedrà alla conclusione emblematica del capitolo 6.

E questa è la prova che, come affermato all’inizio, la poesia è nutrimento indispensabile per il cuore e per la mente e che non si fa mai abbastanza per farla conoscere e farla amare; e spero che a tale scopo possa contribuire la presente ricerca, svolta con metodo scientifico, ma non per questo meno appassionata.

1. Necessità della poesia, necessità della parola

Come anticipato nella *Presentazione*, la scelta dell'argomento della tesi è frutto e conseguenza della mia ormai decennale pratica di proporre testi poetici o brani in prosa agli studenti stranieri, ritenendo che la letteratura sia un valore irrinunciabile: sia perché essa dà forma narrativa alle caratteristiche (e alle contraddizioni) storiche, sociali e culturali dell'epoca in cui è prodotta, sia per la sua capacità di stimolo della fantasia degli studenti, e per la spinta a sviluppare le loro abilità critiche e a aumentare la loro consapevolezza emotiva"¹. In altre parole nel mio lavoro di insegnante e nel mio percorso di dottoranda sono sostenuta dalla convinzione che la grande letteratura è in grado di motivare e arricchire chi si dedica allo studio di una lingua non materna, perché permette di sviluppare non solo le competenze linguistiche, ma anche quelle più personali, emotive e spirituali, contribuendo così a formare persone in grado non solo di "saper fare" ma soprattutto di "saper essere".

Entrando nello specifico della poesia, poiché proprio a questo genere letterario è dedicata la mia tesi – e all'arte di Giorgio Caproni in particolare –, e per aggiungere ulteriori elementi alla convinzione espressa poc'anzi, desidero precisare che considero la poesia necessaria, e che questa, come già pensava Ungaretti, sia una delle sue qualità fondamentali:

“Si fa poesia perché occorre farla... è poesia quando porta in sé un segreto... ci sono poesie brevissime che mi richiedono sei mesi di lavoro, non sono mai a posto, si seguono con l'orecchio, non si sa poi che cosa sia quest'orecchio, perché l'orecchio poi va dietro al significato, va dietro al suono...insomma, tutto deve finire col combinare e col dare la sensazione che si sia espressa la poesia [anche se] la parola non riuscirà mai a dare il segreto che è in noi, ma lo avvicina”².

¹ Paola Celentin, Rossella Beraldo, *Letteratura e didattica dell'italiano LS*, senza data, p. 11, consultabile on line all'indirizzo

https://www.italy.it/sites/default/files/Filim_letteratura_didattica_itliano_ls.pdf.

² Da un'intervista a Ungaretti effettuata da Ettore Della Giovanna, trasmessa sulla RAI nel 1961, reperibile on line al link <https://www.ilpost.it/2018/02/08/giuseppe-ungaretti-poesia/>

E per dimostrare che a pensarlo non sono solo gli addetti ai lavori, riporto anche, efficacissima nella sua sinteticità, l'affermazione di un astrofisico e cosmologo dei nostri giorni, John David Barrow, che, sostenendo che “nessuna descrizione non poetica della realtà potrà essere mai completa”³, riconosce che la poesia è anche uno strumento di rappresentazione del mondo e le attribuisce la facoltà di darne una sua interpretazione.

Anche per uno scienziato, dunque, ci vogliono lo sguardo e le parole dei poeti per fare in modo che l'umanità contribuisca alla realtà con una forma di conoscenza alternativa, con un modo soggettivo – ma complementare – di decifrarla, al di là dell'analisi dei puri dati di fatto; ma è ancora un poeta colui che ci insegna a vedere la realtà e anche al di là di essa:

“...né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede”⁴.

Certamente, ricorrendo alle parole di Montale per argomentare quanto vado sostenendo, occorre precisare con Contini che

“la differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a più forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha la certezza del reale”⁵

Ma è anche vero che Montale, pur persuaso della inconoscibilità e possibilità di comprendere il reale, ricorse comunque ad una “poesia delle cose” (il noto correlativo oggettivo) per rappresentare, attraverso oggetti e situazioni, una minima, parziale interpretazione del mondo nella sua indecifrabilità.

Il poeta, dunque, ogni grande poeta nella sua unicità, affronta il reale non per spiegarlo in modo definitivo e incontrovertibile, ma per dare ad esso, e alla vita, un

³ Citato in Donatella Bisutti, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 7.

⁴ Eugenio Montale, *Ho sceso, dandoti il braccio*, in *Satura*, vv. 4-7.

⁵ Gianfranco Contini, *Montale e “La Bufera”*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 147.

senso, un significato, un valore.

Non mi addenterò dunque in alcun arduo (e presuntuoso) tentativo di definire la poesia, che cosa essa sia al di là della sua evidenza testuale e al di là della sua

“scansione interna, che impone a chi scrive di interrompere la riga tipografica prima della sua fine naturale. Questo andare a capo, questo tornare indietro della scrittura fa sì che la conseguente frammentazione del verso poetico (versificato, appunto, perché suddiviso in versi) lo distingua da qualsiasi altra forma linguistica scritta”⁶.

In questa rinuncia ad ogni definizione sono giustificata dalle parole stesse dell'autore a cui è dedicata la mia tesi:

“Credo che non lo sappia dire nessuno che cos'è la poesia. Credo che per me sia stata una risorsa sin da ragazzo, di me stesso, della mia identità, cercare di capire chi sono e, attraverso di me, cercare di capire chi sono gli altri”⁷.

Ma quello che mi preme, ed è il fine del mio lavoro, è soprattutto ribadire che la poesia è necessaria, anzi, come testimonia Ungaretti,

“è mentalmente, antropologicamente, perfino neurologicamente necessaria. [...] Negli ultimi decenni la poesia ha perduto parte del suo prestigio, della sua autorità e aureola culturale. Non si vedono più in giro filosofi come Croce o linguisti come Jakobson a definirla, né poeti come Eliot e Montale a difenderla. Eppure tutti credono ancora che scrivere poesie, questa misteriosa attività, così innocua e così tradizionale, forse inutile, sia invece un valore irrinunciabile, una terapia mentale, un mezzo di conoscenza, autoscienza e difesa della vitalità della lingua”⁸.

E aggiungo: la poesia è necessaria nella sua presunta inutilità. Essere economicamente irrilevante – in Italia è il genere meno venduto nelle librerie, il meno avvicinato dai già scarsi lettori del nostro Paese, semmai sono molti di più

⁶ Alberto Bertoni, *La poesia. Come si legge, come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 11.

⁷ Ospite del programma televisivo della RAI “L'Approdo, settimanale di lettere e arti” (andato in onda dal 1963 al 28 dicembre 1972 e il cui comitato di redazione era costituito da nomi quali Riccardo Bacchelli, Carlo Betocchi, Carlo Bo, Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ungaretti), Caproni rispondeva con queste parole alla domanda posta a lui come a molti altri poeti del Novecento: “Che cos'è la poesia?”.

⁸ In Alfonso Berardinelli, *Giorgio Manacorda nei meandri della poesia impossibile e necessaria*, in “L'Avvenire”, 9/12/2016.

quelli che scrivono poesie, a giudicare dai concorsi organizzati e dal numero dei partecipanti che li affolla, ma questo è tutto un altro discorso che ci porterebbe troppo lontano – è paradossalmente il suo punto di forza, perché la colloca fuori del mercato, fuori delle leggi che lo governano e invece dentro a tutto un modo di valori che restano non monetizzabili, non inclini al compromesso, e dunque indispensabili: Caproni probabilmente direbbe che essa abita un’

...altra terra: i luoghi
non giurisdizionali⁹.

Proprio in questi termini definendola “inutile”, ne aveva parlato Montale in occasione della consegna del Premio Nobel per la letteratura a lui assegnato nel 1975¹⁰: nel suo discorso non c’era alcuna volontà provocatoria, bensì un’intenzione elogiativa, che chiarì affermando che la poesia “non è una merce” e dunque non rientra nel circolo di ciò a cui si può assegnare un valore quantificabile in moneta. Come altri valori che sono a loro volta difficilmente definibili – l’amore, l’amicizia, la passione... –, la poesia non ha prezzo e non può essere comprata, ma solo donata da chi sa darle forma – i poeti – a chi è disposto a leggerla¹¹:

“La grande poesia, quella che non è piegata ad alcun potere, quella che supera l’usura del tempo e crea un legame tra generazioni lontane, non è asservita a niente e a nessuno, non è ‘serva’, non è servile e, semmai, ‘serve’ all’uomo per mantenersi tale, per mantenere vive quelle qualità a cui facciamo riferimento quando parliamo di umanità e di esseri umani, non in senso meramente biologico”¹².

La poesia così si slancia per dar voce ad ogni sentimento umano fin da quando era affidata alla sola oralità, ha a che fare con quello che tormenta o fa vibrare l’umanità fin dai suoi albori e permette che ci siano contatto e corrispondenza fra

⁹ Giorgio Caproni, *L’ultimo borgo*, in *Il franco cacciatore*, vv. 33-34.

¹⁰ Eugenio Montale, *È ancora possibile la poesia?*, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 7.

¹¹ “La poesia è un dono come essa comunemente è considerata, o meglio essa è il frutto d’ un momento di grazia al quale però una sollecitazione paziente, disperata è necessaria”, in Giuseppe Ungaretti, *Sulla poesia. Intervista Radiofonica [1950]*, in *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 769-770.

¹² Maria Teresa Caprile, *Attraversiamo l’Italia! I nostri poeti per imparare l’italiano e amare l’Italia*, Gussago (BS), Vannini, 2015, p. 3.

generazioni lontanissime nel tempo e nello spazio – al contrario della tecnologia, che rende obsoleta la conoscenza della generazione precedente e oggi scava abissi già tra figli e genitori – ; si rivolge a tutti, ma entra nel cuore e nella mente in modo assolutamente personale e le si può riconoscere

“una funzione catartica così approfondita e diffusa da raggiungere spesso effetti terapeutici straordinari sul lettore davvero disponibile e coinvolto, in accordo con una felicità mentale e associativa che – muovendo dal negativo della storia, della cronaca, della vita quotidiana – ha saputo raggiungere un approdo di nutrimento spirituale”¹³.

“Se in qualche modo abbiamo accesso a una soglia di senso, ciò avviene poeticamente”¹⁴,

scrive il filosofo francese Jean-Luc Nancy: quindi l’attribuzione di un significato a ciò che esiste e allo sguardo dell’uomo che vi si posa è affidata alla poesia e questo spiega la sua nascita contemporanea al linguaggio, dunque antichissima:

“Nato nella notte preistorica di un’oralità per così dire ‘pura’, che certo non poteva riconoscere la sua potenzialità – espressa solo qualche decina di millenni dopo! – di consolidamento in scrittura¹⁵. l’uso poetico del linguaggio (assieme ritmato e simbolico, narrativo e rituale) si modula da sempre sui movimenti primari del corpo: il battito del cuore e l’andamento del passo”¹⁶.

Ed ecco la terza caratteristica – dopo la sua “necessità” e “inutilità” – che fa della poesia un valore che non possiamo negare agli studenti (stranieri e non solo): il suo essere fatta di parole, di “quelle” parole e non di altre, di essere una manifestazione del linguaggio ai più alti e profondi livelli.

E a questo proposito vorrei richiamare un recente e sconcertante articolo che

¹³ Bertoni, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Nancy, *La custodia del senso. Necessità e resistenza in poesia*, a cura di Roberto Maier, Bologna, EDB, 2017, p. 14.

¹⁵ “Nella lunghissima stagione dell’oralità assoluta (il linguaggio parlato nasce circa centomila anni fa, una scrittura tipologicamente omogenea alla nostra risale invece a 3000-3500 anni prima di Cristo, mentre il sistema più antico risale al VI millennio a. C.), narrazione e poesia coincidevano, in virtù di strutture iterative chiamate a sollecitare la memoria attiva degli ascoltatori, con il ricorso a indici mnemotecnici immediatamente riconoscibili e ripetibili”, in Bertoni, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

cerca di mettere in guardia sulla decadenza non solo culturale, ma addirittura cognitiva a cui si assiste ai nostri giorni, senza quasi più distinzione di fasce sociali:

“Il Quoziente d’Intelligenza (Q.I.) medio della popolazione mondiale, in continuo aumento dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Novanta, è da allora in diminuzione. [...] Sembra che esso diminuisca nei Paesi più sviluppati e una delle cause potrebbe essere l’impoverimento del linguaggio. [...] Non si tratta solo della riduzione del vocabolario utilizzato, ma anche delle sottigliezze linguistiche che permettono di elaborare e formulare un pensiero complesso. La graduale scomparsa dei tempi (congiuntivo, imperfetto, forme composte del futuro, participio passato) dà luogo a un pensiero quasi sempre al presente, limitato al momento: incapace di proiezioni nel tempo. [...] Meno parole e meno verbi coniugati implicano meno capacità di esprimere le emozioni e meno possibilità di elaborare un pensiero. Gli studi hanno dimostrato come una parte della violenza nella sfera pubblica e privata derivi direttamente dall’incapacità di descrivere le proprie emozioni attraverso le parole. Senza le parole per costruire un ragionamento, il pensiero complesso è reso impossibile. Più povero è il linguaggio, più il pensiero scompare”¹⁷.

Quale linguaggio più di quello poetico è nemico della sciatteria, della banalità, dell’imprecisione? A questo proposito ritengo preziose queste osservazioni di Roberto Maier.

“Il nostro tempo è nemico del difficile. [...] [Domina] il facile invito a esprimere il proprio pensiero e, soprattutto, il dogma di concedere tale libertà. «È solo la mia opinione» è, oggi, tutt’altro che una dichiarazione di umiltà: il più delle volte è la pretesa di un palco e di un pubblico. [...] Per questa via la facilità dell’opinione sembra trionfare sulla fatica del pensiero. Non ne vanno di mezzo solo la precisione, lo stile e la profondità: molte altre cose difficili, in questo modo, vanno perdute. L’arte sottile di convocare, educare, creare l’interlocutore, ad esempio: fare la differenza, prendersi ed essere presi sul serio, non può avvenire al riparo del dramma della verità del discorso. Che non ha nulla a che fare con la facilità dell’opinione. È propriamente questo che fa la poesia. Essa fa il difficile. [...] Le parole poetiche sono giuste, esatte, sia in virtù di ritmo e misura, sia perché vogliono dire qualcosa di esatto, di non vago. [...] Il difficile della poesia è la sua capacità di non rinunciare a dire l’indicibile... l’accesso al senso che la poesia dischiude sta in essa”¹⁸

¹⁷ Christophe Clavé, *Il quoziente di intelligenza, che era sempre in crescita, sta diminuendo*, in “Italia Oggi”, 11/11/2020, p. 11.

¹⁸ Maier, *Introduzione. Il difficile della poesia*, in Nancy, *Op. cit.*, pp. 6-8 e 11-12.

Educare alla poesia significa educare al pensiero, insegnare una lingua attraverso il genere che è la quintessenza del linguaggio – porzione di lingua senza fini strumentali se non quello della soddisfazione estetica, di aver afferrato la parola giusta per esprimere il proprio pensiero – è dunque fondamentale al centro di una formazione che voglia dirsi non tanto moderna, attuale, quanto pienamente umana.

Se lo studente è oggi al centro del progetto educativo, con i suoi bisogni e i suoi propositi, quello di renderlo pienamente capace di pensare criticamente e di esprimersi in modo soddisfacente – due aspetti che sono l’uno la conseguenza dell’altro – dovrebbe essere un obiettivo irrinunciabile.

Come esprime efficacemente la frase conclusiva dell’intervento di Clavé,

“Non c’è libertà senza necessità. Non c’è bellezza senza il pensiero della bellezza”¹⁹:

necessità, forma, espressione compiuta del pensiero sono qualità che riconosciamo nella grande poesia di ogni tempo e di ogni civiltà e che, nei tempi e modalità appropriati ai destinatari, meritano di essere resi accessibili anche agli studenti stranieri.

¹⁹ *Ivi.*

2. Insegnare l'italiano attraverso la poesia: una sfida o un'opportunità?

2.1 Necessità della letteratura

“La mia fiducia nella letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici²⁰. [...] Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire. [...]. È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile la fa da padrona”²¹.

Inizio il nuovo capitolo con questa affermazione di Italo Calvino, perché mi permette di entrare direttamente nell'argomento, senza preamboli: la letteratura è un valore con caratteristiche sue proprie che altre arti e discipline non hanno, ed è profondamente formativa. Da quando esiste la scrittura ogni epoca e cultura ne hanno prodotta e quella più antica affonda le sue radici nell'oralità. Essa è dunque universale, riguarda l'intera umanità, è un qualcosa che accomuna e costituisce una base tra le culture. Tutte le lingue hanno creato “storie”, tutte le culture si raccontano anche attraverso il loro patrimonio di narrativa: imparare una nuova lingua significa dunque anche venire a conoscenza di nuove storie, raccontate in una forma linguistica da imparare a padroneggiare.

La letteratura condivide con i lettori una visione soggettiva del mondo: non si limita a comunicare loro notizie, ma gli permette di vivere, nella loro unicità di fruitori, una storia e un punto di vista, instaura dunque quella che possiamo a ragione definire una relazione. L'educazione letteraria, dunque, importante per la formazione di ogni individuo, lo è anche per lo studente di una lingua straniera, a

²⁰ Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 1.

²¹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, qui nell'edizione 2010, pp. 7, 11 e 12.

livello appunto strettamente linguistico e di conseguenza culturale: essa ha lo scopo di avvicinare a quel complesso di testi che

“l’umanità ha prodotto, e continua a produrre, avente come obiettivo non fini pratici ma *gratia sui*, per amore di sé stessi [...], per fornire alla persona, indipendentemente dall’indirizzo professionale che ha scelto, conoscenze, competenze, interessi, gusti, curiosità nei confronti dei fenomeni culturali, unitamente al possesso di strumenti per la loro collocazione in una rete concettuale coerente”²².

Nel caso specifico dell’italiano questo è particolarmente vero, perché le radici storiche della nostra lingua e la sua struttura sono legate alla letteratura, sono state codificate dalla lingua scritta delle tre corone fiorentine, come le definì Giovanni da Prato²³: per una serie di ragioni storiche, per secoli l’italiano è esistito senza che la terra in cui esso era parlato e soprattutto scritto²⁴ fosse come nazione geopoliticamente riconoscibile; esisteva dunque una “nazione delle lettere italiane”, ma non uno Stato italiano:

“Non solo la letteratura italiana si è sforzata di esprimere il gene nazionale. Ma a lungo, molto a lungo, ne è stata l’unica espressione possibile, l’unica espressione documentabile, l’unica espressione in grado di rivendicare una propria identità rispetto al resto del mondo”²⁵.

Esporre uno studente a testi letterari significa consentirgli di vivere l’apprendimento della lingua come vera esperienza culturale e non in modo subalterno, significa ancora insegnargli a dare un ordine coerente alle sue acquisizioni e a riflettere su di esse e, infine, aiutarlo a comprendere e ad accogliere consapevolmente e con spirito critico le proposte culturali della L2 in cui è immerso; per questo si assiste attualmente (e finalmente, aggiungerei) ad

²² Paola Celentin, Rossella Beraldo, *Letteratura e didattica dell’italiano LS*, senza data, p. 6, consultabile on line all’indirizzo

https://www.itals.it/sites/default/files/Filim_letteratura_didattica_italiano_ls.pdf

²³ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1987, p. 243.

²⁴ Su questo dualismo cfr. Leonardo Rossi, *Scritto e parlato*, in (a cura di) Luca Serianni, *Storia della lingua italiana*, Roma-Milano, Società Dante Alighieri-Libri Scheiwiller, 2002, pp. 473-501.

²⁵ Asor Rosa citato in Spera, *La letteratura per la didattica dell’italiano agli stranieri. Cinque percorsi operativi nel Novecento*, Pisa, Pacini, 2014, p. 9.

“una tendenza a rivalutare il testo letterario e a creare un’osmosi fra lingua e letteratura: i brani letterari sono introdotti con gradualità, fin dal livello elementare, come testi autentici, utilizzati per processi comunicativi che coinvolgono tutta la personalità del discente e lo fanno interagire fin da subito con la cultura associata alla lingua che apprende, inverte nella sua dimensione più profonda e più bella”²⁶.

La letteratura di ogni Paese parla proprio di questo: mette in scena, tra le sue pagine, tutto un sistema culturale “altro” rispetto a quello noto fino ad allora allo studente e lo fa con testi di valore artistico riconosciuto, nei quali la scelta del lessico e delle tecniche e funzioni compositive sono gestite e controllate per provocare reazioni, emozioni, piacere e riflessioni nel lettore.

Fino a tempi recenti, e ancora oggi da parte di alcuni insegnanti, sono state privilegiate le tipologie testuali meramente spendibili nel quotidiano, che però rischiano di fossilizzare lo studente in una condizione marginale, subalterna, che non gli permette di accedere ai fenomeni culturali e sociali del Paese in cui si trova e dunque di avvicinarli in modo consapevole, né di sviluppare la dimensione affettivo-emotiva della comunicazione.

“L’opera letteraria, in quanto testo dotato di una sua specificità stilistica, linguistica e comunicativa, è da tempo considerata strumento particolarmente idoneo all’insegnamento della lingua e la sua adeguatezza è amplificata dalla connessione con uno specifico contesto culturale, tale da renderla veicolo privilegiato per l’accesso ai fenomeni culturali e sociali di un dato paese”²⁷.

La produzione letteraria invece sa suscitare “una straordinaria risposta emotiva”²⁸ capace di far sentire agli studenti, anche ai più giovani, che quella che stanno apprendendo in classe non è solo una materia di studio, non è un esercizio, ma è invece un qualcosa che li riguarda e che parla direttamente a loro:

“Gli adolescenti passano ore della vita a interrogarsi, in diari o poesie o canzoni, sul ‘senso della vita’, [...], discutono per ore di amicizia e amore, sensualità e sessualità, giustizia e potere, violenza e guerra [...]. In altre parole, discutono dei temi di cui da sempre

²⁶ Erminia Ardissino, Sabrina Stroppa, *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009, p. 13.

²⁷ Spera, *Op. cit.*, p. 9.

²⁸ Celentin, Beraldo, *Op. cit.*, p. 9.

tratta la letteratura”²⁹.

Questa considerazione rientra nel superamento dell’approccio comunicativo, dominante fino a tempi recenti nell’insegnamento delle lingue straniere, che rifiutava l’utilizzo dei testi letterari poiché sono scritti in una lingua lontana da quella del parlato comune quotidiano: il nuovo atteggiamento

“non parte dal presupposto che il fatto di conoscere la lingua e la cultura straniera conduca di per sé a comprendere lo straniero, [dove] per elemento straniero s’intende tutto ciò che non appartiene alla nostra cultura o a noi come persone, tutto ciò che ci è fondamentalmente estraneo. Con ciò s’intendono tutte quelle manifestazioni culturali e non che sfuggono alla nostra comprensione e quindi anche tutte le prese di posizione, le opinioni, le abitudini di coloro che differiscono da noi”³⁰.

All’inizio degli anni Duemila Balboni dichiarava che

“in nome dell’approccio comunicativo si sono trascurati, in questi ultimi vent’anni, due tipi di testo che invece dovrebbero comparire in tutti i corsi scolastici, dove si effettua un discorso complessivo sulla comunicazione in lingua straniera: i testi letterari (in senso lato) e quelli microlinguistici”³¹

Inoltre, proprio perché

“la lingua letteraria, esulando dalla mera necessità comunicativa ed assumendo una funzione estetica, si pone come lingua diversa, anche se non estranea all’uso quotidiano, capace di portare la parola ad un livello più pieno, se non più alto”³²,

è importante non limitare la letteratura al momento in cui “si ritiene che siano state acquisite competenze linguistiche e abilità sufficienti per comprendere anche le

²⁹ Paolo E. Balboni, “*Non scholae sed vitae*”. *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, in Paolo E. Balboni, *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET, 2004, pp. 5-51. La citazione è a p. 16.

³⁰ Veronica Bernardini, *Il testo letterario per l’apprendimento dell’italiano come lingua straniera o seconda*, “*Bollettino Itals*”, anno XV, n° 67, febbraio 2017, consultabile on line all’indirizzo <https://www.italy.it/sites/default/files/pdf-bollettino/febbraio2017/bernardini.pdf>

³¹ Paolo Emilio Balboni, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, Utet Libreria, 2002, p. 138.

³² Ardissino, Stroppa, *Op. cit.*, p. 32.

raffinatezze e gli scarti del testo letterario”³³. Non dimentichiamo che quando una lingua viene artisticamente declinata, essa esprime al massimo le potenzialità dell’idioma in cui è scritta.

Il testo poetico, ancor più di quello in prosa, è ancora troppo spesso ritenuto un “lusso” che solo uno specifico pubblico di studenti (universitari di corsi di letteratura o con specifici interessi in ambito artistico, ecc.) si può permettere, oppure è relegato alle ore finali dei corsi di lingua per avanzati perché, a differenza delle tipologie testuali dove prevale la funzione comunicativa, non è spendibile nella comunicazione quotidiana, né utilizzabile a scopi pratici.

Eppure proprio questo è il suo punto di forza e sono semmai gli approcci esclusivamente comunicativi che limitano e distorcono la didattica delle lingue, in quanto propongono

“un eccesso di addestramento nello sviluppo di strategie che permettono comunicazione immediata e di facile interpretazione, a danno e a svantaggio di un addestramento nello sviluppo di strategie linguistiche più creative, cioè utili all’assunzione di strumenti linguistici meno immediati, di più difficile interpretazione, ma comunque anch’essi essenziali per una crescita formativa e cognitiva degli apprendenti”³⁴.

Senza contare, poi, che il testo letterario ha caratteristiche sue proprie che lo rendono inconfondibile e non paragonabile con gli altri tipi testuali e dunque ignorarlo significa rendere incompleta la competenza linguistica; si ricordi inoltre che l’ottica con la quale il Consiglio d’Europa promuove e incentiva l’apprendimento delle lingue è che esse

“siano intese come strumento di crescita formativa dell’individuo inteso come ‘attore sociale’, come singolo attivamente inserito in una comunità. L’integrazione in una comunità sociale diversa da quella di origine pone come cruciale e fondamentale, fin dall’immediato inizio, la questione linguistica”³⁵.

Apprendere una nuova lingua, infatti, non significa solo acquisire un diverso

³³ *Ibidem*, p. 17.

³⁴ Maurizio Spagnesi, *L’uso didattico del testo*, in Pierangela Diadori (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Firenze, Le Monnier, 2011, nuova edizione, pp. 366-373; la citazione è a p. 370.

³⁵ *Ibidem*, p. 366.

sistema grammaticale e un nuovo elenco di vocaboli, ma confrontarsi con tutto il “sistema culturale del paese straniero”³⁶, con valori, comportamenti e contenuti suoi propri che la lingua veicola:

“Il nesso tra la padronanza di una lingua e l’integrazione nel paese in cui essa è parlata è ampiamente riconosciuto. [...]. Oltre ai risvolti pratici legati alla sopravvivenza, l’apprendimento di una lingua presenta altri aspetti, che coinvolgono la sfera cognitiva e affettiva della persona [...] tanto che il processo di apprendimento di un idioma straniero è stato descritto come l’assunzione di una nuova identità”³⁷.

Più e meglio dei testi d’uso quotidiano, quelli letterari allora possono “rappresentare un canale privilegiato di accesso alla cultura del Paese di cui si sta studiando la lingua”³⁸ e, grazie alla loro ricchezza di significati, si prestano bene ad attività didattiche che richiedono un impegno attivo e una partecipazione effettiva degli studenti, impegnati a comprendere la polisemia dei vocaboli e l’uso figurato del linguaggio, a interpretare il pensiero dell’autore e a esprimere le loro osservazioni.

La letteratura di ogni popolo ha una valenza educativa e “può aiutare a stimolare la fantasia dei nostri studenti, a sviluppare le loro abilità critiche e ad aumentare la loro consapevolezza emotiva”³⁹.

“La letteratura, in quanto espressione artistica, porta con sé le formazioni sociali, ideologiche e culturali della società in cui è stata prodotta, permettendo quindi di comprenderla. [...] La letteratura è *mimesis*, ovvero imitazione della realtà, con la sua ricchezza e complessità, ma è anche *poesis*, sua ricreazione che ingloba il reale e lo supera. La mia convinzione è che spesso, parlando di approccio comunicativo per l’insegnamento delle lingue straniere, il concetto di comunicazione sia stato in interpretato in maniera riduttiva, limitando alla sola comunicazione quotidiana e ‘utilitaria’ l’interazione linguistica”⁴⁰.

³⁶ Maurizio Pichiassi, Giovanna Zaganelli, *Contesti italiani. Viaggio nell’italiano contemporaneo attraverso i testi*, Perugia, Guerra, 2007, p. VII.

³⁷ Costanza Menzinger, *Italiano per principianti in Lingua è potere*, in “I quaderni speciali di Limes”, Roma, Gruppo editoriale L’Espresso in collaborazione con la Società Dante Alighieri, II, 3, 2010, pp. 89-94. La citazione è a p. 89.

³⁸ Fabio Delucchi, *Il testo poetico nell’insegnamento dell’italiano L2/LS*, in “Italiano LinguaDue”, 1, 2012, pp. 352-394; la citazione è a p. 358.

³⁹ Celentin, Beraldo, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Paolo Torresan, *Intervista a Elisabetta Santoro*, in “Officina.it”, Firenze, Alma, aprile 2012, pp.

Davanti a un testo letterario, soprattutto se poetico, lo studente straniero è pressoché “alla pari” con uno studente madrelingua: niente semplificazioni, niente testi costruiti *ad hoc*, ma una vera porzione della cultura della nazione la cui lingua egli si sta sforzando di imparare; a contatto con un testo letterario vive dunque un’esperienza di coinvolgimento autentico, ha la possibilità di “mettersi in gioco” e la sfida può essere un piacere intellettuale in grado di elevare il suo livello di motivazione:

“[il testo letterario] gratifica lo studente [perché] egli sa con certezza che è un testo autentico: comprendendolo, sente di aver superato difficoltà non presenti in testi adattati, si sente alla pari con il lettore di lingua madre. Il testo letterario accresce sensibilmente il suo bagaglio linguistico, perché lo costringe a sciogliere enigmi che il testo ‘solo comunicativo’ non presenta”⁴¹.

Spaliviero sostiene che “lo sviluppo delle competenze letterarie permette il rafforzamento di quelle linguistiche”⁴², mentre Balboni è convinto che non si possa ritenere completa la competenza comunicativa se “non viene sviluppata l’abilità di leggere testi letterari”⁴³.

Dal punto di vista linguistico, il testo letterario – e soprattutto quello poetico – “espone gli studenti a temi complessi e usi inaspettati della lingua”⁴⁴: non avendo una funzione né una ricaduta “pratica”, il linguaggio letterario mostra in modo differente sia la realtà sia le parole, anche quelle del parlato quotidiano, in una sfida di ricerca di significati simbolici, ulteriori e mai banali o prevedibili.

All’interno del processo didattico, assieme alle esigenze, agli stili di apprendimento e alle motivazioni dello studente⁴⁵, il fattore fondamentale

5-7; la citazione è a p. 6.

⁴¹ Ardissino, Stroppa, *Op. cit.*, p. 18.

⁴² Camilla Spaliviero, *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, Venezia, edizioni Ca’ Foscari – Digital Publishing, 2020 p. 90.

⁴³ Paolo Emilio Balboni, *Didattica dell’italiano come lingua seconda e straniera*, Torino, Bonaccini-Loescher, 2014, p. 155.

⁴⁴ Celentin, Beraldo, *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ La centralità dello studente nel processo di apprendimento è un concetto ampiamente condiviso anche nella didattica delle lingue, che riconosce l’importanza di tutti quegli strumenti che stimolano l’allievo e rafforzano la sua motivazione a imparare, coinvolgono la sua personalità e non si limitano

nell'insegnamento della nuova lingua è il **testo** – possibilmente autentico secondo le intenzioni dell'autore e senza mediazioni editoriali – e una delle ragioni, da parte di un docente e di uno studente, per apprezzare un testo letterario, sta nel fatto che esso è un **testo autentico** o *realia*⁴⁶.

Desidero ribadire che è proprio il testo l'unico vero collegamento tra la lingua e la cultura che essa esprime, fondamentale per raggiungere un'efficace competenza comunicativa da parte dell'apprendente. Il testo, infatti,

“si configura come un enunciato complesso, regolato da una propria grammatica, diversa da quella delle singole frasi. [...] Nell'uso comune testo, che deriva dalla parola latina *textus*, ‘tessuto’, sviluppa una metafora in cui le parole che costituiscono un'opera sono viste, dati i legami che le congiungono, come un tessuto. [...] Ogni comunicazione avviene non per parole singole, ma per testi [...] che si caratterizzano per la loro coerenza a livello semantico e per la loro coesione e per la loro capacità di trasmettere un messaggio completo”⁴⁷.

Non c'è dubbio che ogni testo letterario è autentico: di un genere particolarmente elaborato, rifinito, frutto di una personalità creativa e di una padronanza ad alto livello degli strumenti espressivi messi a disposizione dalla lingua dello scrivente⁴⁸, inserito in un preciso periodo storico (sia che lo rappresenti, sia che vi si opponga) del quale è una testimonianza, un'emanazione, ma può anche

a fornirgli delle informazioni e un percorso di studio. “È necessario che la personalità di chi acquisisce sia coinvolta sul piano decisionale, razionale, e su quello intuitivo, emotivo. [...]. Le due forze che possono coinvolgere la personalità e spingerla a ‘volere’ sono il bisogno e il piacere” (Paolo E. Balboni, *Insegnare la letteratura italiana a stranieri*, Perugia, Guerra, 2006, p. 10).

⁴⁶ con questa denominazione si intende ogni tipo di testo scritto o parlato a cui viene esposto lo studente e che rappresenta una porzione di lingua non predisposta espressamente per gli apprendenti, ma nata per svolgere diverse funzioni comunicative da madrelingua per altri madrelingua. Dunque ne fanno parte i testi pubblicitari, gli orari dei mezzi di trasporto, i moduli burocratici, le lettere personali o commerciali, le canzoni, i dialoghi dei film, non meno dei racconti, dei romanzi e delle poesie: la potenziale fonte di materiale utilizzabile a lezione per offrire allo studente generi e situazioni pratiche con le quali migliorare le proprie abilità ricettive e produttive risulta dunque pressoché inesauribile.

⁴⁷ Pichiassi, Zaganelli, *Op. cit.*, p. IX, XII.

⁴⁸ “Ciascuna lingua [...] ha certe forme, certi modi particolari e propri che per l'una parte sono difficilissimi a trovare perfetta corrispondenza in altra lingua; per l'altra parte costituiscono il principale gusto di quell'idioma, sono le sue più native proprietà, i distintivi più caratteristici del suo genio, le grazie più intime, recondite, e più sostanziali di quella favella. Nessuna lingua dunque è uno strumento così perfetto che possa servire bastantemente per concepire con perfezione le proprietà tutte e ciascuna di ciascun'altra lingua” (Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [1821], 969, in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1937, II, 1, pp. 649-650).

superarlo e sembrare “come nuovo” ad ogni diversa generazione di lettori, quando oltrepassa il tempo e il contesto in cui è nato.

Per tutta questa serie di ragioni, limitare l’esposizione dello studente ai soli testi comunicativi significa anche arrendersi a quella

“religione delle competenze, oggi dominante... [che produce] un individuo competente senza cultura e senza consapevolezza. Senza letteratura e senza pensiero simbolico [...] Con la letteratura, non stiamo perdendo solo uno strumento di comprensione e di interpretazione del mondo. Stiamo perdendo un fattore di protezione dell’io dai mali del mondo. Stiamo abbandonando il tempo lungo e lento e il piacere del dipanarsi, sotto i nostri occhi e nella nostra mente, del fascino di una storia o della suggestione di un verso⁴⁹”.

Appare allora importante che anche la letteratura, e perfino la poesia, trovino posto in un corso di lingua, perché gli studenti siano messi in condizione non solo di “saper fare” (per questo obiettivo “basta” un approccio comunicativo), ma anche di “saper essere”, cioè di esprimere anche nella “nuova lingua” non solo le proprie esigenze quotidiane e materiali, ma anche quelle emotive e spirituali, per salire – anche grazie alle possibilità dischiuse da una lingua e da una cultura che essi stanno aggiungendo alla propria –, almeno un gradino nella propria formazione e nella conoscenza di sé. In questo modo un corso di lingua potrà diventare un’esperienza più ampia, profonda, esistenziale, se saprà

“fornire anche allo studente straniero i mezzi per poter accedere alle forme dell’arte più vicina all’animo umano e all’identità culturale di un popolo, [se saprà] offrire la possibilità [...] all’arte di servire all’uomo, contare qualcosa per l’uomo”⁵⁰.

Come afferma in modo tanto sintetico quanto efficace Umberto Eco,

“la letteratura, contribuendo a formare la lingua, crea identità e comunità”⁵¹

⁴⁹ Anna Angelucci, *Chi sono i nemici della letteratura (e non solo)?*, in “La letteratura e noi”, rivista culturale on line:

<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/772-chi-sono-i-nemici-della-letteratura-e-non-solo.html>

⁵⁰ Delucchi, *Op. cit.*, p. 372.

⁵¹ Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 10.

È utile, a questo punto, chiarire in che cosa consiste l'educazione letteraria e ripercorrere brevemente le principali finalità che glottodidatti e studiosi di letteratura hanno individuato a proposito di essa⁵², perché comprenderle è funzionale per capire l'importanza della letteratura anche nell'insegnamento di una L2 o di una LS. Infatti

“educazione linguistica ed educazione letteraria sono (o dovrebbero essere) strettamente collegate, non fosse altro perché i testi letterari sono fatti di lingua, anche se di una lingua fatta in modo particolare, governata da preoccupazioni estetiche e tale da poter sfuggire creativamente agli usi linguistici più normali, come è evidente non appena ci si trovi di fronte a testi in versi e al loro perseguire ritmo e musicalità sfruttando anche le risorse della ripetizione (della misura dei versi, di suoni e gruppi di suoni, di rime ecc.) da cui la prosa invece rifugge”⁵³

Più precisamente, come chiarisce Spaliviero,

“pur nelle rispettive autonomie, l'educazione linguistica e l'educazione letteraria sono legate da una relazione di reciproco scambio. [...] L'educazione letteraria è necessaria all'educazione linguistica, poiché grazie alla lettura delle opere è possibile migliorare le competenze linguistiche ricettive, produttive e integrate, essenziali sia per la fruizione dei testi letterari, sia per lo svolgimento di attività di produzione scritta creativa da parte degli studenti”⁵⁴.

A livello concettuale, l'educazione letteraria rappresenta la cornice teorica in cui si colloca l'insegnamento della letteratura; in altri termini, è una “iniziazione alla letteratura”, in quanto grazie ad essa il lettore viene condotto a

“scoprire l'esistenza della letteratura [...], a scoprire i valori di verità, di testimonianza storico culturale, di espressione estetica ottenuta tramite un uso particolare della lingua”⁵⁵.

L'educazione letteraria colloca dunque al centro del processo di apprendimento

⁵² Cfr. Fabio Caon, Camilla Spaliviero, *Educazione letteraria, linguistica, interculturale: intersezioni*, Torino, Bonacci-Loescher, 2015, pp. 12-19.

⁵³ Cristina Lavinio, *Educazione linguistica e educazione letteraria*, in https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/scuola/Lavinio.html

⁵⁴ Spaliviero, *Op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁵ Paolo Emilio Balboni (a cura di), *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET, 2004, p. 6.

il lettore, che in chiave didattica è lo studente, nei confronti del quale i docenti sono, al pari del critico letterario,

“recensori, storici della cultura e critici testuali, perché, rispettivamente, riferiscono sulle opere e sugli autori [...], inseriscono l’opera e l’autore nel contesto storico originario e ne seguono le alterne fortune fino al giorno d’oggi, cercano di far coprire agli studenti i meccanismi della testualità e della letterarietà e di far maturare in loro dei metri di giudizio. L’educazione letteraria è, quindi, un processo formativo volto a insegnare a ‘leggere’ i testi letterari, ossia a coglierne gli aspetti di letterarietà che li possono caratterizzare e a saperli analizzare e commentare per esprimere, infine, un giudizio critico su di essi”⁵⁶.

Naturalmente, ed inevitabilmente, il concetto di educazione letteraria ha risentito dei diversi contesti culturali e delle riflessioni in materia di didattica che si sono succeduti nei secoli e ne è stato dunque influenzato. Per comprensibili ragioni di brevità, farò solo un cenno al fatto che, ad esempio, durante il Romanticismo e soprattutto nel contesto dell’Unità d’Italia, l’educazione letteraria si identificò con la storia della letteratura e assunse una funzione patriottica⁵⁷, perché le si attribuivano finalità formative, etiche e civili utili a formare e uniformare i nuovi italiani, per renderli cittadini in grado di condividere un patrimonio comune dal punto di vista linguistico, culturale, sociale e politico e un senso di appartenenza nazionale.

I manuali letterari basati sulla prospettiva storicistica – capostipite e maggior esponente dei quali è la nota *Storia della letteratura* di Francesco De Sanctis (1870-1871) – sono enciclopedici, nozionistici, strutturati cronologicamente secondo la successione di epoche storiche, contesti socio-culturali, correnti letterarie e autori rappresentativi di queste ultime, mentre alla lettura e all’analisi delle opere è dedicata un’attenzione secondaria. Di conseguenza

“la lezione è impostata su un modello trasmissivo e monodirezionale del sapere, l’insegnante rappresenta l’interprete illustre dei valori tradizionali e dei principi postunitari e agli studenti è richiesta l’esclusiva memorizzazione e ripetizione dei contenuti. [...] Pur individuando nell’approccio storicistico degli elementi positivi – come la definizione di un quadro di riferimento storico, culturale e letterario e la creazione di collegamenti logici e

⁵⁶ Caon, *Op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ Su questo argomento cfr. AA.VV., *La scuola italiana dall’Unità ai giorni nostri*, a cura di Giacomo Cives, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

diacronici tra [esso] e gli autori – è altrettanto possibile identificare dei fattori negativi, quali il numero esiguo di testi letterari presenti nei manuali e la mancanza di rielaborazione critica dei contenuti da parte degli studenti”⁵⁸.

L’approccio storicistico si è poi parzialmente ridimensionato in base alle diverse e mutate esigenze didattiche: la storia della letteratura è ancora parte integrante, in Italia, dell’educazione letteraria, anche se non è più una componente esclusiva della didattica della letteratura. A proposito della questione, che continua ad appassionare critici, linguisti e letterati, vorrei annotare la possibile soluzione proposta da Mengaldo, che antepone la lettura dei testi all’inquadramento delle coordinate storiche in cui inserirli e secondo il quale si potrebbe sostituire la tradizionale storia della letteratura con la

“lettura approfondita di grandi classici [...] attorno ai quali si può e si deve costruire il necessario clima storico e anche [quello] letterario (fonti, correnti e tipi letterari implicati, testi con cui sia utile un confronto differenziale, ecc.)”⁵⁹

All’estetica di Benedetto Croce – che poneva in evidenza la sensibilità psicologica individuale dell’autore e la storia della letteratura permaneva solo se affrontata come serie di monografie atte a valorizzare la singolarità dell’opera –, seguì negli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, all’interno del sopraggiunto carattere di ‘massa’ conferito alla scuola, l’approccio sociologico-marxista, che ripropose la storia della letteratura secondo una prospettiva materialistica, in cui l’opera letteraria è espressione di un determinato contesto storico-sociale e un documento utile ad agire politicamente: la valutazione del testo riguardava più il suo valore storico e politico che quello estetico.

Concludo questo breve *excursus* nella storia dell’educazione letteraria in Italia con quella che sarebbe la sua più recente (a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento) e perdurante fase, ossia

⁵⁸ Caon, *Op. cit.*, pp. 5-6.

⁵⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Contro le storie della letteratura*, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

“l’assunzione della prospettiva ermeneutica basata sulla centralità dell’autore, [cioè] la scienza dell’interpretazione delle opere letterarie. Il nuovo approccio non stabilisce solo la necessità di ritornare alla contestualizzazione storica del testo letterario, ma si basa anche sulla necessità di individuare i significati che, al giorno d’oggi, l’opera può rivestire per il lettore attuale attraverso la sua interpretazione”⁶⁰.

Il lettore-studente diventa così protagonista, e dunque non più spettatore chiamato solo a ripetere nozioni, dell’educazione letteraria, perché è coinvolto attivamente nella costruzione del significato dell’opera e

“grazie alla dialettica che tutti i lettori-studenti instaurano con lo stesso letterario, la classe diventa una ‘comunità ermeneutica’ che interpreta l’opera sulla base del suo significato storico e del suo ‘significato per noi’”⁶¹.

In questo modo una classe di studenti si configura come una comunità che condivide un contesto storico, culturale e sociale, cioè che si dota di un sapere comune e di valori condivisi, peraltro non esente da conflitti. A questo proposito Luperini nota che

“da tale punto di vista, la classe prefigura comunità democratiche più ampie, a livello nazionale e sovranazionale, e si allena alla democrazia attraverso il conflitto delle interpretazioni”⁶².

È evidente che l’approccio ermeneutico conduce a un malinteso interpretativo, cioè autorizza l’idea che i giudizi su un’opera possano essere liberi, illimitati e tutti parimenti accettabili, e che oltretutto possano basarsi su sensazioni personali di ‘gusto’ anziché su motivazioni più inclusive, storico-etiche ed estetiche. Ridimensionando questa possibilità potenzialmente infinita di giudizi di valore sull’opera letteraria, compito dell’insegnante sarà quello di porsi come guida che interviene nel dibattito interpretativo e che individua dei limiti alla molteplicità di significati che ad essa si possono attribuire: il docente, infatti,

⁶⁰ Caon, *Op. cit.*, p. 10.

⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

⁶² Romano Luperini, *L’educazione letteraria*, in Cristina Lavinio (a cura di), *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 80.

“se da un lato chiede allo studente di cercare il senso dell’opera motivando le proprie affermazioni, dall’altro gli ricorda di ascoltare e rispettare quelle altrui, con il duplice fine di trovare un punto di incontro condiviso dall’intera classe-comunità attraverso il dialogo e di far (ri)trovare il piacere della lettura”⁶³.

Queste considerazioni non solo certamente derivano, ma hanno fatto tesoro di un contributo fondamentale alla questione, quello di Umberto Eco, secondo il quale la lettura delle opere letterarie

“ci obbliga a un esercizio della fedeltà e del rispetto nella libertà dell’interpretazione. C’è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un’opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell’interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità del linguaggio e della vita. Ma per poter procedere in questo gioco, per cui ogni generazione legge le opere letterarie in modo diverso, occorre essere mossi da un profondo rispetto verso quella che io ho altrove chiamato l’intenzione del testo”⁶⁴

All’interno di questo argomento, in modo a mio avviso complementare e non in disaccordo con essa, vorrei citare anche la acuta osservazione di Italo Calvino, che valorizza la presenza del lettore, ritenendo che debba sentirsi parte non passiva delle parole dell’autore, percepire che lo riguardano e dunque aggiungere (non sostituire, la chiave è questa) la sua interpretazione al contenuto espresso dallo scrittore:

“Dai lettori m’aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s’aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro”⁶⁵.

Vorrei ribadire, con le parole di Spaliviero, che

“l’educazione linguistica può trarre vantaggio dallo studio delle opere [letterarie] solo se viene riconosciuto lo statuto di letterarietà che le contraddistingue [...]. L’impiego dei testi letterari a fini linguistici è dunque legato alla valorizzazione consapevole delle peculiarità della lingua letteraria in cui sono scritti”⁶⁶.

⁶³ Caon, *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ Eco, *Op. cit.*, 2002, p. 11.

⁶⁵ Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1969, qui edizione 1994, p. 184.

⁶⁶ Spaliviero, *Op. cit.*, p. 83.

Non mi resta dunque che definire nel modo più sintetico ma esaustivo possibile quali sono le mete dell'educazione letteraria e cioè:

- **il riconoscimento delle caratteristiche formali del testo letterario,**

cioè insegnare a riconoscere i valori formali di un testo letterario, le caratteristiche che lo rendono tale, differente e distinguibile dai testi non letterari: gli aspetti lessicali, morfosintattici, fonologici e quelli che lo inseriscono nel genere appropriato (prosa, poesia e dramma, con gli ulteriori sottogruppi, romanzo o fiaba, elegia o sonetto, ecc.);

- **il potenziamento linguistico,**

perché è grazie all'esposizione alla lingua letteraria – la quale, rispetto a quella ordinaria, è caratterizzata da una maggiore varietà e cura lessicale e stilistica nonché dall'attenzione alle potenzialità espressive della lingua – che gli studenti possono integrare e approfondire gli aspetti lessicali, retorici e morfosintattici dell'idioma di riferimento;

- **l'arricchimento storico-culturale,**

che si consegue grazie al fatto che il testo letterario è il prodotto, oltre che di un autore, anche di un'epoca storica, di una situazione sociale e di un clima culturale e lo rappresenta in qualche modo, sia che vi si uniformi, sia che vi si opponga. Aspetto particolarmente interessante per uno studente non madrelingua è che

“la sequenza dei capolavori letterari succedutisi nel tempo rivela, in filigrana, le esperienze morali, culturali, artistiche e civili di un popolo”⁶⁷,

veicolando dunque, oltre all'insegnamento della lingua, anche quello della cultura “altra”, rispetto a quella di origine, che in tale lingua si esprime;

- **lo sviluppo del senso critico,**

cioè la crescita estetica e cognitiva dello studente, fino a renderlo

⁶⁷ Giovanni Freddi, *La letteratura. Natura e insegnamento*, Milano, Ghisetti & Corvi, 2003, p. 41.

progressivamente autonomo nell'interpretazione e nella valutazione di un testo letterario e dunque capace di emanciparsi dai condizionamenti, dalle troppo frequenti valutazioni personali degli antologisti e dal conformismo della cultura di massa;

- **la crescita e la maturazione etica,**

poiché lo studio di un testo letterario offre spesso l'opportunità di confrontarsi sui temi morali in esso contenuti:

“la letteratura può offrire un campo formativo estremamente fecondo: essa infatti ci suggerisce che esistono numerose verità e scelte esistenzialmente significative, visioni del mondo diverse e magari contraddittorie tra loro, e ci invita a sperimentarle nell'immaginazione, ma non ci chiede di ‘credere’ fino in fondo a nessuna di esse”⁶⁸.

L'educazione letteraria ha una natura interdialogica, consente cioè allo studente di “dialogare” non solo con il testo, ma anche con gli altri suoi fruitori e gli permette di conseguenza di crescere dal punto di vista etico, coltivando la pratica del dubbio nei confronti dei significati polisemici dell'opera, allenandosi alle pratiche dell'ascolto, dell'argomentazione e della negoziazione;

- **la conoscenza di sé stessi e del mondo:**

l'educazione letteraria favorisce la crescita psicologica e relazionale dell'individuo, consentendo l'utilizzo consapevole di un testo sia come fonte di piacere intellettuale, nel senso di evasione, sia come risposta ai grandi interrogativi dell'esistenza con cui l'umanità da sempre si confronta:

“attraverso la letteratura è possibile provare il piacere di trascendere dalla realtà e di calarsi nella finzione letteraria, lasciandosi coinvolgere emotivamente nelle vicende raccontate e apprezzando le qualità estetiche dell'opera”⁶⁹.

L'educazione letteraria ci consente non solo di riconoscere noi stessi nell'opera, ma anche e ancor più di trovare in essa aspetti di noi inaspettati, di costruire la nostra

⁶⁸ Guido Armellini, *Come e perché insegnare la letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 67.

⁶⁹ Caon, *Op. cit.*, p. 18.

identità personale e comunicarla agli altri grazie alla rassicurante “protezione” fornita dalla finzione letteraria, fino ad affrontare quella ricerca di significato della nostra esistenza nel mondo, del senso della vita e della morte, che ci accompagnerà fino all’ultimo respiro:

“la vera funzione educativa della letteratura [...] non si riduce alla trasmissione di idee morali, buone o cattive che siano, o alla formazione del senso del bello. [...] Leggere un racconto vuole anche dire essere presi da una tensione, da uno spasimo. [...] Il lettore deve accettare questa frustrazione, e attraverso di essa provare il brivido del Destino. [...] Questo ci dicono le grandi storie, casomai sostituendo a Dio il fato, o le leggi inesorabili della vita. [...] E così facendo, qualsiasi vicenda raccontino, raccontano anche la nostra, e per questo le leggiamo e li amiamo. [...] I racconti ci insegnano anche a morire. Credo che questa educazione al Fato e alla morte sia una delle funzioni principali della letteratura”⁷⁰.

Queste, dunque, sono le finalità dell’educazione letteraria, a conclusione delle quali vorrei citare – per affrontare la *vexata quaestio* di “quando” introdurre in classe i testi letterari – l’affermazione di Marinetto, secondo il quale “non ci si avvicina allo stile, [che è] in un certo senso trasgressione dalla norma, se non si possiede la norma”⁷¹: il che significa che per padroneggiare creativamente una lingua, e addirittura permettersi quelle che in ambito della poesia sono le cosiddette “licenze poetiche”, occorre possedere davvero una lingua, in tutte le sue sfumature:

“le caratteristiche formali (gli ‘scarti’) che differenziano la lingua letteraria da quella ordinaria determinano l’aumento della complessità linguistica dei testi, distinguendoli ulteriormente da quelli non letterari. Di conseguenza, risulta evidente che l’acquisizione di solide competenze linguistiche è indispensabile per la comprensione delle opere”⁷².

Qual è dunque il livello di competenza che deve già possedere uno studente per potergli proporre come input dei testi letterari?

Secondo Balboni⁷³, le sue competenze linguistiche in entrata, che gli permettano di leggere e comprendere le opere letterarie e di valorizzarne le specificità espressive

⁷⁰ Eco, *Op. cit.*, pp. 20-22.

⁷¹ Paola Marinetto, *Lavorare sui testi. Percorsi di educazione linguistica e letteraria per la scuola secondaria di secondo grado*, Trento, Erickson, 2008, p. 7.

⁷² Spaliviero, *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁷³ Paolo Emilio Balboni, *A Theoretical Framework for Language Education and Teaching*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

ed estetiche, corrispondono ai livelli dal B1 al C2 del Quadro Comune Europeo di Riferimento per la conoscenza delle lingue, ma io trovo condivido soprattutto quanto riportato da Spaliviero:

“Per quanto riguarda l’acquisizione dell’italiano come lingua seconda e straniera, tra le diverse proposte di impiego dei testi letterari rivolte a studenti giovani e adulti di livello iniziale, Ardissino e Stroppa propongono delle attività di comprensione e di produzione sulle opere a partire dal livello A1 del QCER. Questo comporta un’accurata selezione dei testi, corrispondenti principalmente a frammenti di romanzi, racconti brevi, poesie di autori contemporanei ed esemplificativi delle forme linguistiche e comunicative già studiate o che si intendono studiare nell’immediato. A sostegno di questa scelta, le autrici affermano che, in quanto materiali autentici, le opere possono motivare gli studenti, arricchire il vocabolario, informare sul contesto socio-culturale e stimolare la conversazione, rafforzando le competenze linguistiche acquisite fino a quel momento e coinvolgendo anche le facoltà emotive e le abilità relazionali degli studenti. Sebbene non si escluda la proposta di esercizi di analisi testuale (riferiti, ad esempio, alle rime, alle descrizioni dei personaggi e alle figure retoriche di significato più comuni come la metafora), le stesse autrici riconoscono che il fine ultimo non corrisponde alla riflessione sulla letterarietà delle opere, ma allo sviluppo delle competenze linguistiche⁷⁴.

2.2 Necessità della poesia

Per sottolineare l’importanza della letteratura ho finora esposto osservazioni generali che pertanto valgono anche per la prosa⁷⁵, ma ritengo giunto il momento di separare questa dalla poesia per occuparmi ora solo di quest’ultima (poiché su di essa, e su un dei suoi più autorevoli esponenti italiani nel Novecento, è incentrata la mia tesi) e delle caratteristiche che la distinguono.

⁷⁴ Spaliviero, *Op. cit.*, pp. 87-88.; cfr. Erminia Ardissino, Sabrina Stroppa, *La letteratura nei corsi di lingua. Dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009.

⁷⁵ “A differenza della prosa e soprattutto della lingua parlata, la lingua poetica ha mantenuto una fisionomia specifica e un’eccezionale stabilità, tanto da configurare quasi un altro idioma rispetto alla prosa”, in Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2015, p. 11.

a) **Un testo poetico è il testo letterario per eccellenza**, perché non solo non è scritto per la comunicazione pratica e ordinaria (ovviamente tale distinzione vale pure per la prosa di romanzi e racconti), ma è soprattutto connotativo, oltre che denotativo; questo significa che non rimanda semplicemente al significato vero e proprio, letterale, delle parole (**denotazione**), ma soprattutto a quello figurato, che è simbolico e soggettivo e comprende le sfumature di ordine evocativo, allusivo, evocativo (**connotazione**).

Per comprendere la differenza fra i due termini, osserviamo ad esempio che le parole *gatto*, *micio*, *felino* hanno tutte uguale denotazione (cioè riguardano il piccolo mammifero carnivoro, selvatico o ampiamente diffuso come animale da compagnia), ma diversa connotazione, in quanto hanno risonanze affettive differenti; analogamente anche il vocabolo *cuore*, oltre alla denotazione di organo ghiandolare dell'anatomia dei vertebrati, possiede diversi significati figurativi che lo identificano con l'ardimento, la temerarietà, o con la tendenza a vivere con troppa rabbia e livore le situazioni negative. La connotazione è dunque un "potere" a disposizione del linguaggio per marcare (connotare) una parola o un'espressione in modo positivo, negativo, affettivo, evocativo, cioè che indica a chi ascolta o legge la sfumatura (anche culturale o sociale) con la quale intendere quel termine.

È soprattutto il linguaggio poetico, dunque, ad esprimere la soggettività ed essa è affidata non solo ai contenuti, ma anche alla forma specifica: la connotazione accompagna sempre la denotazione e spesso prevale su di essa e le figure retoriche costituiscono, a loro volta, un'espansione del valore connotativo. Nel testo poetico, dunque, il contenuto e la forma sono inscindibili.

a.1 Il testo poetico è polisemico, cioè possiede più significati: oltre alla denotazione e alla connotazione, oltre al significato di base che corrisponde all'intenzione dell'autore, ogni lettore inevitabilmente lo interpreta in modo personale. Come ho detto in precedenza, un testo letterario "funziona", coinvolge proprio se crea immedesimazione nel lettore, se suscita il suo *interesse* nel senso etimologico del termine (dal latino *inter*, 'tra' + *esse*, 'essere'), cioè 'stare in mezzo'.

a.2 Leggere un testo poetico comporta dunque lo sforzo di **decifrarne il contenuto** (ossia il messaggio che l'autore intendeva comunicare, la polisemia contenuta nelle espressioni usate, la personale interpretazione del lettore), ma anche quello di **comprenderne la forma**, che è inconfondibile: il modo in cui il poeta ha scelto le parole e come le ha organizzate (**analisi formale**) sono una chiave di lettura imprescindibile al di là dell'**analisi dei contenuti** del testo.

b) **La forma del testo poetico comprende effetti visivi e sonori.**

Una poesia è scandita in **versi**, cioè in segmenti di scrittura delimitati da un "a capo", che non raggiungono mai il limite destro della pagina e lasciano sul foglio spazi vuoti più o meno ampi e questo la distingue visivamente e immediatamente da una pagina in prosa.

b.1 La poesia produce **effetti sonori**, ha una sua musicalità interna che la prosa non possiede, e li ottiene attraverso la differente lunghezza dei versi, la distribuzione degli accenti e la presenza di pause, con la scelta lessicale (le parole non solo hanno un suono ma sono anche suono). Il poeta si preoccupa non solo del contenuto del testo e del significato delle parole scelte per scriverlo, ma anche del suono, del timbro, del ritmo generale e particolare della sua creazione, senza il quale essa è "muta" all'orecchio:

"Adoperare le parole anche come 'oggetti' è il modo in cui le adopera la poesia... unire un significato a un'immagine. Il suono può 'descrivere' il significato di una parola... allora una parola non è solo il significato di una cosa, ma anche un po' l'immagine di quella cosa"⁷⁶.

Volendo fare un paragone con un'altra arte che dà importanza alle sfumature, il timbro delle parole per un poeta è quello che il colore è per un pittore: ogni significante ha un suo timbro che dipende dalla qualità delle vocali e delle consonanti che lo costituiscono e che produce una diversa sensazione in chi legge. Il poeta "sfrutta" perfino l'aspetto delle parole per arrivare a produrre determinati

⁷⁶ Bisutti, *Op. cit.*, pp. 20-21.

effetti sonori e arricchire e potenziare il significato del messaggio.

“È questa la poesia: cantare senza musica. [...]. Si dà musica alla parola disponendo ogni singola parola in modo da formare una musica che non le appartenga, cioè che sia artificiale”⁷⁷,

musica che è data appunto innanzitutto da quelle pause speciali e innaturali, solo a volte coincidenti con quelle della punteggiatura, che si chiamano versi.

b.2 Il linguaggio poetico ha codificato nei secoli le cosiddette “**figure di suono**” per ottenere questi “effetti speciali” di grande rilevanza espressiva: *allitterazione, rima, onomatopea, assonanza, consonanza* non sono artifici fini a sé stessi, per rendere la lingua “poetica” e differenziarla da quella prosaica e di uso quotidiano, ma costituiscono veri strumenti adoperati per ottenere un ritmo, una musicalità che, se assenti, dimezzerebbero la qualità di una poesia:

“Quando leggiamo un testo in versi, giunti alla fine di ogni singola unità ricordiamo in modo netto le terminazioni dei versi precedenti (specie quando sono marcate da consonanze) e tornati poi al principio di ogni singolo verso ci ricordiamo degli incipit dei versi che precedono. Mentre la prosa è per sua natura unidirezionale e vuole essere letta in orizzontale, la poesia è multidirezionale e deve venire letta in verticale non meno che in orizzontale”⁷⁸.

La metrica, cioè la tecnica di comporre versi e strofe, è stata per secoli rigidamente normata nella poesia italiana (la *Divina Commedia*, per esempio, è in endecasillabi, cioè ogni verso è formato da undici sillabe), ma a partire dal Novecento, grazie anche alla proposta di Marinetti che sulla rivista “Poesia” (I, 1905) aveva proclamato la necessità del verso libero, la poesia si è sempre più sganciata da essa e anche dall’obbligo della rima:

“Nella poesia contemporanea, la rima è spesso sostituita dal fenomeno omologo dell’assonanza [...] Che la durata metrica di ogni singolo verso sia o meno fissata a priori corrisponde a un fattore storico: fino almeno alla rivoluzione romantica dell’Ottocento, gli

⁷⁷ Ferdinando Pessoa citato in Bertoni, *Op. cit.*, p. 30.

⁷⁸ Bertoni, *Op. cit.*, p. 32

schemi metrico-ritmici erano regolamentati e prefissati secondo norme tramandate dal Medioevo e quindi il poeta applicava a ogni suo nuovo testo un sistema determinato di regole”⁷⁹.

- c) La poesia, dunque, ha una sua lingua specifica, costituita, insieme con le figure visive e di suono, dalle **scelte lessicali**.

c.1 Fino al XIX secolo esisteva addirittura una sorta di **lingua** immediatamente riconoscibile come **poetica**, diversa e lontana da quella quotidiana, nella quale ad esempio si adoperava *desio/disio* al posto di desiderio, *capei* o *crini* invece che capelli, ecc. e i poeti attingevano, per i loro versi, in questo vocabolario consolidato da una tradizione che aveva il suo riferimento soprattutto nella poesia del Petrarca⁸⁰, perché le parole in esse contenute si distanziavano volutamente dal parlato comune e nobilitavano il discorso, lo rendevano subito poetico e lontano dalla lingua di tutti i giorni.

Con il XX secolo, invece, la poesia si apre al linguaggio quotidiano: è di Saba il contributo più rilevante in questo ambito, con i primi quattro versi della lirica *Amai*: “*Amai trite parole che non uno / osava. M’incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo [...]*”⁸¹: questi versi testimoniano come, nel panorama poetico del primo Novecento, alcuni poeti – soprattutto i seguaci di d’Annunzio – scegliessero ancora i vocaboli all’interno del repertorio di parole distanti dal quotidiano e non osassero portare in poesia le parole della vita di tutti i giorni (*trite parole*), mentre Saba le adoperò ampiamente nei suoi versi, addirittura quelle apparentemente più usurate e banalizzate dalla consuetudine (*rima fiore / amore*); eppure, con questi ingredienti apparentemente ordinari, egli seppe comporre poesie indimenticabili. Giorgio Caproni, come è dimostrato nel capitolo 3, si inserisce in questa linea sabiana di predilezione per la lingua delle comunicazioni quotidiane, pur qua e là impreziosendolo (vedere i capitoli 4 e 5). Attualmente, come testimonia anche Serianni,

⁷⁹ Bertoni, *Op. cit.*, p. 12.

⁸⁰ Cfr. Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 42.

⁸¹ Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1988, p. 538.

“lo sfaldamento della tradizionale cittadella poetica ha il suo punto di massima evidenza nell’immissione di precisi segnali antilirici tra i quali [...] il riecheggiamento di modalità del parlato”⁸²

Negli altri tipi testuali tutte le parole – tranne quelle fortemente tecniche e specialistiche – possono essere sostituite da sinonimi senza che cambi il significato sostanziale del discorso e senza che la struttura della frase ne risulti compromessa; nella versione definitiva di un testo poetico, invece, ogni parola scelta dall’autore è insostituibile: se viene cambiata, la poesia perde il suo significato connotativo, il suo equilibrio strutturale, la sua musicalità.

c.2 Il testo poetico è, sostanzialmente, un vero e vasto “serbatoio lessicale” dal quale attingere per imparare il lessico ‘facendo altro’⁸³; per arricchirlo è possibile partire dal vocabolario di base⁸⁴ e lavorare sui meccanismi di derivazione e composizione, sulla variazione sinonimica, sugli antonimi e sui campi semantici.

Il lessico di una lingua può infatti essere di estrema vastità ma – e questo è un dato fondamentale, ai fini dell’insegnamento di una L2/LS –

“si organizza in modo sistematico e ordinato sulla base di un fitto intreccio di relazioni. Ogni termine, cioè, rimanda ad altri con i quali intrattiene affinità di significato di vario tipo, costituendo un insieme, una famiglia di parole che intuitivamente si raggruppano sotto un’unica denominazione, che possiamo chiamare ‘parola guida’. Parole omogenee dal punto di vista grammaticale (tutti aggettivi, tutti sostantivi ecc.) e vicine per significato formano un campo semantico”⁸⁵.

Così la parola “mare”⁸⁶ può essere associata, per significante e significato, sia a marina, mareggiata, marinaio, ecc., sia a onda (e anche qui si apre un altro ventaglio

⁸² Serianni, *Op. cit.*, p. 257.

⁸³ Ardissino, Stroppa, *Op.cit.*, p. 101.

⁸⁴ Cfr. al capitolo 1 la nota 147.

⁸⁵ Beatrice Panebianco, Cecilia Pisoni, Loretta Reggiani, Antonella Varani, *Le regole e l’immaginazione – Essenziale*, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 515.

⁸⁶ Sarà interessante notare che questa parola, con i suoi derivati marea, maretta, marezzo, marina compare 42 volte nei montaliani *Ossi di seppia* (1925) mentre si riduce drasticamente nelle successive raccolte: sei volte nelle *Occasioni* (1939) e sette nella *Bufera e altro* (1956) a significare che quell’elemento di paesaggio, con tutti i significati ad esso riferiti, era stato fondamentale nella prima raccolta ma nelle successive aveva assunto un ruolo marginale.

di nomi: ondata, flutto, maroso, cavallone, risacca), sia ad acqua, sale, mare grosso/liscio ecc., mentre, come significato, possiamo estenderla a ciò che contiene (pesci, alghe...), a ciò che la circonda (coste, spiagge...), ad aggettivi (minaccioso, blu...) e azioni (navigare, pescare, nuotare, naufragare...) che riguardano il mare, ai mezzi che lo attraversano (nave, barca, traghetto...), ai concetti astratti che esso suggerisce (immensità, profondità, pericolo...) fino agli usi figurati con i molti modi di dire formati nel tempo con questo elemento (essere in alto mare, un mare di lacrime, ecc.).

Anche altri principi di ordinamento permettono di organizzare il lessico in insiemi che ne rendono più gestibile l'apprendimento: somiglianze di significato (sinonimia), collegamento tra parole perché rappresentano significati tra loro opposti (antonimia o antinomia) o perché includono nel loro ampio significato quello di altre parole (iperonimia: fiore è iperonimo rispetto a rosa) o perché una parola racchiude in sé più di un significato (polisemia).

Dunque è proprio l'ambito lessicale o, meglio, la possibilità di ampliarlo e approfondirlo, una delle ragioni più significative per lavorare sui testi poetici: grazie a loro lo studente ha molte più occasioni per accedere ad un lessico di alta disponibilità e soprattutto a quello comune, che magari non gli capiterebbe di incontrare nei normali scambi linguistici quotidiani, ma che è necessario per comprendere testi scritti di tipo non strumentale e dunque per avvicinarsi alla vita culturale del Paese e per formarsi opinioni o provare sensazioni sugli argomenti proposti dai testi in versi; inoltre potrà imparare dai poeti a essere rigoroso, a cercare proprio la parola esatta, l'aggettivo, l'espressione che trasmettano il suo personale sentire, che rendano la sfumatura di un sentimento, di un'emozione e permettano la chiara esposizione di un'idea.

La motivazione "lessicale" è una delle più valide per giustificare la scelta didattica di un testo poetico, dato il ruolo di primaria importanza che esso riveste nell'educazione linguistica: non è tanto l'errore grammaticale a compromettere la comunicazione, quanto quello lessicale o la mancanza di parole adeguate.

"Non si parte dai singoli fonemi per indagare le parole di una lingua, bensì si parte dalle

parole di una lingua per individuare i fonemi che ne costituiscono la base; così per la morfologia, per le desinenze e gli affissi; così per la sintassi e per il modo in cui si collegano le parole. [...] [Mentre] si riesce a comunicare anche sbagliando accordi o desinenze o con frasi che non rispettano l'ordine degli elementi, la comunicazione non avviene se le parole sono usate in modo semanticamente sbagliato, o confuse con parole la cui vicinanza fonetica può generare un errore semantico”⁸⁷.

c.3 Il linguaggio poetico è polisemico: ferma restando l'importanza di rispettare il significato attribuito dall'autore alla sua opera, come spiegato poco fa, ogni nuovo lettore è anche un nuovo interprete, che dà (anche) una rilettura personale al testo, in qualche modo rinnovandolo e “rinfrescandolo”.

c.4 Il linguaggio poetico, infine, **manipola il linguaggio quotidiano**, infrangendone le regole dal punto di vista lessicale-semantico col prediligere la connotazione alla denotazione, ma anche sul piano sintattico: quelli che sarebbero “errori” in qualunque altro tipo di testo scritto sono invece “licenze poetiche” (è esemplare in tal senso il verso 29 del leopardiano *Sabato del villaggio* dove si legge “il zappatore”), accettabili perché magari necessarie per questioni di rima, lunghezza del verso, ecc. Uno dei tratti distintivi della poesia è proprio lo “scarto linguistico”, cioè il suo consapevole deviare rispetto alle regole della lingua comune:

“la poesia può essere occasione di manipolazione linguistica, di inventività e creatività [oltre che] di percezione delle strutture fondamentali del pensiero ‘culturale’ che ha percorso la nostra storia”⁸⁸.

La manipolazione creativa del linguaggio ordinario operata in poesia è possibile anche attraverso quelle che sono definite **figure retoriche**: esse provocano lo slittamento dal significato letterale a quello figurato delle parole o lo trasformano per attribuirgliene uno nuovo, inedito, personale. Le figure retoriche servono ad amplificare l'ambito connotativo e conferiscono ai versi un valore allusivo,

⁸⁷ Francesco De Renzo, *Lessico di base e indici di leggibilità per l'analisi e la produzione di testi per la didattica dell'italiano L2*, in Pierangela Diadori, Caterina Gennai, Stefania Semplici, *Progettazione editoriale per l'italiano L2*, Perugia, Guerra, 2011, pp. 183-202; la citazione è a pp. 184-185.

⁸⁸ Ardissino, Stroppa, *Op. cit.*, p. 116.

suggestivo e diverso da quello abituale.

d) Gli ultimi elementi, infine, per comprendere pienamente un testo poetico, sono costituiti – caratteristica condivisa con i testi in prosa – dai suoi rapporti con l'eventuale **contesto storico-culturale** in cui è stato prodotto, per saperlo confrontare con le caratteristiche di una corrente letteraria, riconoscerne i “debiti” nei confronti delle opere di altri autori (precedenti o contemporanei): in questo modo ogni lettore, oltre a una personale valutazione, sarà in grado di formularne una in merito al **significato storico del testo** e al suo **valore estetico**.

Volendo riassumere in una “formula” quanto argomentato finora, potrei concludere affermando che il testo poetico si pone come un modello formidabile per appropriarsi di lessico (anche di spendibilità non quotidiana) e grammatica in modo personale e creativo.

Per quanto concerne infine la scelta del testo poetico da proporre in una classe di studenti stranieri, oltre a tenere presenti età, motivazioni, livello di lingua già padroneggiato e quello che ci si pone come traguardo, per selezionare e proporre “materiale linguistico” adeguato all'allievo, occorrerà avere sempre cura che esso sia comprensibile e cioè – secondo l'intuizione di Krashen⁸⁹, ormai ampiamente recepita in glottodidattica – che sia di poco superiore al livello di competenza posseduto, secondo la nota formula $i+1$, dove la i (= *intake*) è il livello in cui si trova già lo studente e $+1$ indica la distanza tra la parte di un compito che uno studente è già in grado di portare a termine e il livello potenziale a cui può arrivare nel tentativo di completare tale compito. In presenza di un *input* troppo difficile e incomprensibile, si alza inevitabilmente il filtro affettivo (quella difesa psicologica messa in atto spontaneamente quando si è esposti a prove o stimoli ingestibili perché sproporzionati o ansiogeni), con conseguenti difficoltà di memorizzazione, concentrazione e perdita della motivazione. Anche se Krashen non ne parla, questa

⁸⁹ Cfr. Stephen Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, New York, Pergamon Press, 1981; *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, Harlow, Longman, 1985; Gabriele Pallotti, *La seconda lingua*, Milano, Bompiani, 1998.

ipotesi rimanda alla nozione di interlingua⁹⁰, cioè la forma ridotta della lingua standard, un continuum oscillante fra L1 e L2: ogni discente, infatti, apprende la lingua secondo un procedimento a spirale di progressivo avvicinamento alla lingua-obiettivo. In altri termini, si tratta di un sistema linguistico in continua evoluzione, instabile, con una grammatica che non corrisponde né a quella della L1, né a quella della L2, e che rappresenta la lingua dell'apprendente in ogni fase del percorso di appropriazione.

Gli altri concetti irrinunciabili che il docente deve richiamare per impostare la didattizzazione del testo prescelto, sono quelli della psicodidattica e dunque la bimodalità, ossia la differenza funzionale tra gli emisferi cerebrali e la direzionalità dell'apprendimento, come ben illustrato dagli studi di Danesi⁹¹. Gli emisferi destro e sinistro, infatti, sono coinvolti in modo differente ma complementare nell'acquisizione e nella produzione del linguaggio: quello destro ha un tipo di percezione globale, simultanea, emozionale del messaggio (presiede dunque alla comprensione della connotazione, dell'ironia, delle metafore), quello sinistro ha una percezione analitica, sequenziale, logica (presiede alla comprensione della denotazione, della causa-effetto, della sequenza temporale prima-dopo).

Le informazioni contenute nel testo *input* vengono elaborate secondo la direzione dall'emisfero destro a quello sinistro: alla fase iniziale di motivazione e globalità, che prende il via dall'emisfero destro, deputato al primo "colpo d'occhio" al testo e alla sua contestualizzazione, seguirà la fase di analisi, con le attività ritenute più adatte per avviare la riflessione linguistica a cui è deputato l'emisfero sinistro: è in questa fase che vengono affrontate le strutture morfosintattiche e lessicali a cui la mente è stata esposta nelle due fasi precedenti in modo simultaneo e globale.

In altre parole, la fase di analisi è il momento della formalizzazione degli elementi costitutivi del nuovo *input*, mentre la successiva sintesi rappresenta lo stadio finale sintattico-produttivo di reimpiego delle strutture affrontate, grazie ad

⁹⁰ Cfr. Graziella Favaro, *Insegnare l'italiano agli alunni stranieri*, Milano-Firenze, La Nuova Italia, 2002.

⁹¹ Marcel Danesi, *Il cervello in aula. Neurolinguistica e didattica delle lingue*, Perugia, Guerra, 1998.

opportuni esercizi di rinforzo, memorizzazione, produzioni scritte libere (assecondando il tema proposto nel testo *input*), predisposizione di tabelle e schemi per “mettere in ordine” il nuovo patrimonio grammaticale e lessicale in esso fornito. Gli studenti hanno in questo modo “osservato insieme” il funzionamento della lingua, le regole non sono state “calate dall’alto”, secondo un metodo di esplicitazione corredato da esempi e seguito da una batteria di esercizi scarsamente variati, ormai ampiamente superato e sostituito da una didattica dello “scoprire insieme”.

3. **Analisi lessicale in tre tempi e un fuoritempo della produzione poetica di Giorgio Caproni: il “tono domestico”**

Giorgio Caproni è stato un autore fecondo e instancabile di poesia (e in misura minore anche di prosa⁹²), capace di rinnovarsi pur rimanendo fedele a se stesso e restando comunque sempre riconoscibile, soprattutto continuando a scrivere anche quando, nella fase finale della sua vita – personale e poetica – è stato tentato dal silenzio, disilluso e sfiduciato anche nei confronti della parola, arrivando a forzare la presunta impotenza individuale e del principale mezzo del quale l'uomo è dotato per comunicare.

La sua attività poetica abbraccia circa mezzo secolo, attraversando il Novecento dal 1936, quando esordisce con la raccolta *Come un'allegoria*, al 1989 con i versi che confluiranno nella postuma *Res Amissa* ed è dunque stata inevitabilmente esposta e contaminata dalle vicende della storia e della sua vita privata (la passione per la musica, la morte della prima fidanzata, il matrimonio, il lavoro come maestro, la seconda guerra mondiale, la Resistenza, la paternità, il trasferimento a Roma...).

Le caratteristiche di fondo che Caproni ha sostanzialmente mantenuto nel corso della sua attività poetica sono l'affabilità nel raccontare e la musicalità: è riconoscibile in gran parte della sua produzione quel “tono domestico” per il quale la critica lo ha spesso inserito nel filone della poesia italiana novecentesca che parte da Pascoli, attraversa Saba e approda appunto a lui. Appare opportuno allora soffermarsi su questa qualità del suo linguaggio poetico, con alcune osservazioni che

⁹² Caproni fu apprezzato come prosatore da Elio Vittorini che, sul “Politecnico” n. 7, pubblicò il 10 novembre 1945 il racconto *Il sasso sui bambini* e sui numeri 16 (12 gennaio 1946) e 22 (23 febbraio 1946) i due reportage sui quartieri periferici di Roma *Storia di una periferia* e *Viaggio fra gli esiliati di Roma*. Questi servizi giornalistici ispirarono Pier Paolo Pasolini, che innestò nei suoi romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959); peraltro Caproni fu molto amico dello scrittore friulano sin dal suo trasferimento a Roma nel 1950 (cfr. Francesco De Nicola, *L'ultimo poeta civile*, in *Smisuratamente pazzamente Pasolini*, a cura di Massimo Minella, Torino, Gedi, 2021, pp. 31-32). Un'ampia scelta dei racconti di Caproni è presentata nel volume (dal titolo non propriamente attraente) *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008.

coinvolgono appunto i suoi predecessori appena nominati. Nella poesia *Contrasto*⁹³, attraverso un'efficace simbologia, Giovanni Pascoli sintetizza il significato della rivoluzione del linguaggio della poesia italiana da lui avviata e che, per la sua novità e freschezza, fu definita da Gianfranco Contini "sorprendente, in un certo senso tanto scandalosa per chi la misuri sulla norma della nostra tradizione letteraria"⁹⁴. Come è noto, in questa lirica sono posti a confronto due poeti: per comporre i suoi versi, il primo si affida a materiali ricercati ("il silice e il quarzo"), mentre al secondo basta "un sasso tra mille"; fuor di metafora, queste immagini significano che il poeta che vuole stupire mostrandosi più colto dei suoi lettori dai quali aspetta di essere elogiato ("ammira: io son l'artista") ricorre a un vocabolario selezionato e dunque estraneo all'uso quotidiano, mentre il secondo – che è Pascoli stesso –, non cercando la fama ("chi mi sia non importa"), si serve del lessico della quotidianità, quello umile e concreto della gente comune; e del resto lo stesso titolo della sua prima raccolta lo testimonia, riferendosi all'emistichio virgiliano tratto dal IV libro delle *Bucoliche*: "*Non omnes arbusta iuvant humilesque Myricae*".

La rivoluzione del linguaggio poetico del Pascoli parte dunque da qui e si articolerà in seguito in altre più ingegnose forme, ad esempio nel caso del frequente ricorso alle onomatopee o di un multilinguismo del tutto sperimentale come in *Italy*, inclusa nei *Primi poemetti* (1904), dove coesistono vocaboli dell'inglese come "Ohio" (in rima con "febbraio"), "bad country", "cheap" e "farm" tra gli altri e del dialetto contadino della Garfagnana (come "accallato", "borracciolo", "ferraietto", "rotello"). Nei suoi versi ritroviamo dunque non solo molte parole dell'uso quotidiano ma anche, se lo scenario è quello della società contadina del tempo, il gergo domestico che la connota: ed ecco allora che, nel bagaglio lessicale della poesia italiana di fine Ottocento – nel nome di uno sperimentalismo davvero audace, se si tiene conto dei tempi ancora dominati da un classicismo carducciano insidiato dall'incipiente ricercatezza dannunziana –, vengono ammessi dal Pascoli vocaboli

⁹³ Composta tra il 1882 e il 1893, fu inserita nella III edizione di *Myricae*, nella sezione *Le gioie del poeta*: Giovanni Pascoli, *Myricae*, Livorno, Giusti, 1905 (VII edizione). Cfr. Patrizio dal Cin, *Per l'interpretazione del "Contrasto" di Pascoli*, in "Studi Novecenteschi", 11, 27 giugno 1984, pp. 47-53.

⁹⁴ Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Giovanni Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1974.

come “vacche”, “porche”, “marra” (che leggiamo in *Arano*), “aratro”, “lavandare”, “maggese” (attestati in *Lavandare*), “cianciano”, “il vin che costa un occhio” (in *In capannello*), “tasso barbasso”, “radicchiella”, “dianto”, “vilucchio” (tutti in *Lapide*), ad anticipare quella tendenza, che sarà di Sbarbaro, Montale e fino a Caproni, ad introdurre in poesia la precisa citazione botanica dei nomi delle piante⁹⁵; tutto questo solo per riportare alcuni esempi di termini che nessun poeta alla ricerca di “silice e quarzo” avrebbe mai ritenuto degni di comparire nei suoi versi.

“Amai trite parole che non uno / osava”: come ho già osservato, così scriverà più tardi Umberto Saba, quasi a stilare un bilancio del suo *Canzoniere* in *Amai*, inclusa in *Mediterranee* (1945 – 1946)⁹⁶; e infatti anche il poeta triestino volle risolutamente staccarsi dalla tradizione classica e soprattutto dai modelli carducciani e dannunziani che pure erano stati alla base, insieme al Leopardi, del suo apprendimento da autodidatta della poesia italiana, non meno, “magari in modo inconsapevole, per aggregazione molecolare di elementi affini, del poco amato e sempre respinto Pascoli”⁹⁷ che, “per ammissione dello stesso Saba, fu presente, sia pure occasionalmente, nella sua poesia”⁹⁸. Anch’egli intendeva ripiegarsi nella dimensione – e quindi nel lessico – della quotidianità, alla ricerca di quel “cantuccio a me fatto” invocato in *Trieste*⁹⁹ nel quale, come in un angolo protettivo della propria casa, sentirsi al sicuro.

Ritornano anche in Saba il senso, il tono e il lessico domestici, famigliari, come è evidente in *A mia moglie*¹⁰⁰ (1911), dove la consorte è definita “una bianca pollastra”, “una gravida giovenca”, “una lunga cagna”, “la pavida coniglia”, “la provvida formica”, ma anche fuori delle proprie mura il suo linguaggio poetico è diretto, quasi scaturisse dalla bocca dei suoi personaggi di *Città vecchia* – la prostituta, il marinaio, il soldato, il vecchio che bestemmia, la donna che soffre per

⁹⁵ L’esempio più noto di questa scelta è dato dall’ *incipit* polemico della poesia montaliana *I limoni* (inclusa in *Ossi di seppia* del 1925): “Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti”, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1968, p. 11.

⁹⁶ Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988, p. 538.

⁹⁷ Mario Lavagetto, *Introduzione a Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981, p. 6.

⁹⁸ Elvio Guagnini, *Il punto su: Saba*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 37.

⁹⁹ In *Trieste e una donna*, che contiene le liriche scritte tra il 1910 e il 1912.

¹⁰⁰ In *Trieste e una donna*, sezione *Casa e campagna* comprendente i testi del 1919-1920.

amore –, all'interno di un quadro che si apre con un vocabolo (“pozzanghera”) inaudito per una poesia di ispirazione classica: lo stesso vocabolo è citato al plurale anche da Montale al v. 5 della poesia *I limoni*¹⁰¹.

Ecco dunque brevemente rimarcata la linea che, nel nome del “tono domestico”, parte da Pascoli per giungere al pur da lui tanto differente Saba, una rivoluzione che, nonostante due esponenti tanto autorevoli, fu poi sopraffatta nella poesia novecentesca italiana dal criptico lessico ermetico e da quello troppo esplicito del Neorealismo, ma che tuttavia arriva a Caproni¹⁰². In lui, dopo un'iniziale fase di influenza ermetica che non lascia segni vistosi, la forte presenza della quotidianità, degli affetti e delle figure famigliari (madre, padre, moglie e figli popolano con frequenza i suoi versi) richiede, per esprimersi compiutamente, un vocabolario quasi elementare per rime che, per dichiarazione programmatica dello stesso autore, devono essere “chiare, / usuali: in -are. Rime magari vietate / ma aperte: ventilate. [...] Rime non crepuscolari, / ma verdi, elementari” (*Per lei*)¹⁰³.

“Sabianamente, Caproni fa tornare in onore per l'autenticità della madre Anna Picchi, giovanilmente “Annina”, “la rima in cuore e amore”, nonché le “rime chiare”, “in -are”; e per sé e lei assieme invoca un tratto che sia contemporaneamente “fine e popolare / come fu lei” (che è anche un'allusione all'equilibrio di parlato e cantato), e se all'inizio della serie è “leggera” la sua anima, alla fine lo è la sua “pagina”¹⁰⁴.

E così anche in Caproni, nel quale peraltro “non è esistito un unico io, ma tanti io”¹⁰⁵, a rappresentare il tono domestico troviamo il lessico diretto del parlato e della quotidianità in tante sue poesie e in alcune la sua presenza è più evidente, come in *Su cartolina* (in *Il passaggio d'Enea*) dove, nella prima strofa, quattro infiniti posti a fine verso si inseguono per nominare le azioni principali dell'esistenza umana e dei

¹⁰¹ Montale, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰² Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, a p. 63 definisce Penna, Caproni e Giudici “eredi” di Saba.

¹⁰³ Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. XXX (di qui sono tratte le successive citazioni di versi delle poesie di Caproni). Le “rime” sono definite “vietate” perché era la predominanza del lessico poetico della tradizione a escluderle, una sorta di tacita proibizione accettata per convenzione unanime.

¹⁰⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni. Introduzione*, in *Giorgio Caproni, L'opera in versi*, a cura di Zuliani, *Op. cit.*, pp. XI-XLIV; la citazione è a p. xxiv.

¹⁰⁵ Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 11.

poeti in particolare: vivere, scrivere, dire, morire. È pienamente condivisibile a questo proposito l'osservazione avanzata da Matteo Marchesini sulla

“cocciuta permanenza di alcuni oggetti di uso quotidiano che, anche quando assumono una funzione densamente emblematica e quando, nelle poesie tarde, emergono su un paesaggio ridotto al minimo, mantengono un'indimenticabile concretezza”¹⁰⁶.

Peraltro ciò non significa il ricadere di Caproni nel più ideologizzato neorealismo che peraltro, in poesia, non ha prodotto esiti degni di nota¹⁰⁷. A prova di ciò si possono elencare, sempre attingendo da *Su cartolina*, “collane di vetro”, “fiasco”, portone”, “rimorchiatori”¹⁰⁸, “persiana verde”, “campana” e nella più tarda *Lasciando Loco* (in *Il muro della terra*) troviamo “porta”, “luce”, “ponte”, “tavoli della locanda”, “lampadina a carbone”, “cancello”, “camposanto”... per non parlare delle biciclette, dei bicchieri, degli ascensori, dei treni, degli abiti che, inseriti in gruppi tematici nelle tabelle di cui è corredata questo studio, costituirebbero da soli un lungo elenco.

Se poi vogliamo riconoscere in Caproni un altro elemento lessicale da “tono domestico”, originato dall'esigenza di comunicare la concretezza, e comune a Pascoli e a Saba, lo possiamo identificare nel ricorrente ricorso ai colori (vedi tab. 5.1) che, nella percezione del vissuto, rappresentano proprio la più diretta esperienza sensoriale; e così si passa, per esempio, dal pascoliano “nero” delle nubi di *L'assiuolo* e dalle “nere trame” di *Novembre* al sabiano “giallo” dei fanali della già citata *Città vecchia*, allo “sguardo azzurrino” di *Mio padre è stato per me l'assassino* fino ad approdare con Caproni alle ragazze a coppie “in rosso / e in blu” (*Su cartolina*) e al “disco rosso” dell'ultima stazione nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

Nel vocabolario di Caproni, insomma, il tono domestico, pur non essendo certo l'unico che si rintraccia nella sua produzione poetica, è certo predominante ad indicare con le parole – “il poeta è tutto nella sua scrittura, anzi è soltanto la sua

¹⁰⁶ Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 202.

¹⁰⁷ Francesco De Nicola, *Neorealismo*, Milano, Bibliografica, 2016 (II edizione), pp. 69-76.

¹⁰⁸ Nel penultimo verso della poesia di Montale *Delta* (in *Ossi di seppia*) leggiamo “... il fischio del rimorchiatore”.

scrittura” aveva dichiarato¹⁰⁹ – il suo proposito, perfino la sua esigenza di colloquialità e di comunicazione diretta: “Era così bello parlare / insieme, seduti di fronte”, dichiarerà in una delle sue poesie più emblematiche¹¹⁰, senza per questo rinunciare ad affrontare temi dolorosi e mai pacificati come l’irrisolta ricerca di Dio, l’inafferrabilità del reale, la finitezza del potere della parola.

Dopo queste condivisibili osservazioni, aggiungo però il monito di Calvino:

“Attenzione, un semplice inventario degli oggetti e delle situazioni della poesia di Caproni potrebbe darne un’immagine fuorviante: molte latterie e molte osterie compaiono nei suoi versi, molti bicchieri di latte o di vino si posano sull’incerato, ma non fidatevi: ciò che si presenta come emblema d’un elementare attaccamento alla vita vuol solo significare questo: ciò che è, è poca cosa, mentre il resto (il tutto, o quasi) è ciò che non è, che non è stato, che non sarà mai. [...]. Questo senso della limitatezza e precarietà di ciò che è, alla frontiera incombente del non essere, è il nucleo di quella che potremmo chiamare l’ontologia negativa di Caproni”¹¹¹.

Il senso della limitatezza e della precarietà è altrettanto pervasivo, nella sua opera, dei richiami alla concretezza, “l[’a sua] elegia della vita quotidiana e la famosa «cantabilità» [sono] l’una e l’altra al confine del nulla, del buio”¹¹²: Caproni può dunque essere ascritto alla poetica della quotidianità, ma in senso non idilliaco, non pacificato; gli oggetti, pur costituendo una rappresentazione concreta del vivere, sono effimeri e i tram e le biciclette non trasportano in alcun Eden, al massimo il poeta (l’uomo) grazie a loro può trovare riposo nella consapevolezza di essere “giunto alla disperazione / calma, senza sgomento”, che conclude *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*. Caproni non si compiace di alcun “qui e ora”, la sensualità di certi momenti non ripaga l’autore della generale insensatezza, ma il legame con gli oggetti, con i paesaggi, pur essendo così poca cosa, lo tiene ancorato al reale:

“Il segreto che Caproni ci comunica non è l’esperienza del nulla, che è comune a tanta parte della poesia moderna; egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il

¹⁰⁹ “Era così bello parlare”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 138.

¹¹⁰ *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 32-33.

¹¹¹ Italo Calvino, *Nel cielo dei pipistrelli*, “la Repubblica”, 19 dicembre 1980, riportato in Giorgio Caproni, *L’opera in versi*, cit., pp. 803-804.

¹¹² *Ibidem*, p. 804.

tutto, è il poco”¹¹³,

E nello stesso tempo la quotidianità, persino quella più affollata di presenze e di parole, riverbera l’onnipresente nulla: “Le sue riuscite maggiori sono quando il senso del vuoto scaturisce da quello spazio fitto di persone e di discorsi che è il nostro «poco» quotidiano”¹¹⁴.

Tanta vita e tanto lavoro sulla parola, si è detto, hanno influito sensibilmente sulla sua scrittura, che certo ha mantenuto costanti le peculiarità finora indicate, ma ha anche conosciuto trasformazioni e innovazioni: ecco che allora, nell’opera in versi di Caproni, possiamo riconoscere **tre fasi**, cronologicamente ben individuabili e all’interno delle quali è possibile rintracciare sia un uso caratteristico del vocabolario, sia le mutate scelte stilistiche e tematiche da lui operate nel corso degli anni. Autore di questa proposta di divisione è Pier Vincenzo Mengaldo che, nella sua *Prefazione a Giorgio Caproni. L’opera in versi*, acutamente evidenzia che essa

“può essere arbitraria, ma non lo è, l’idea che ne viene messa a fuoco, e cioè che Caproni è poeta sufficientemente longevo, nella grandezza, per non essere uno ma molti Caproni. Il viaggio, il congedo, l’esilio e simili, suoi temi dominanti, sono anche metafora di un io che sempre attraversa un sé che sempre muta e perciò non è mai afferrabile”¹¹⁵.

Condivisa e accolta dunque questa autorevole distinzione, ritengo tuttavia opportuno sostituire al termine piuttosto classificatorio “periodo” quello di “tempo” che, essendo anche di sapore e pertinenza musicale, credo non sarebbe dispiaciuto al poeta, sin dai suoi anni più giovanili cultore di musica e appassionato violinista¹¹⁶.

¹¹³ *Ibidem*, p. 806.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 806.

¹¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Op. cit.*, 1998, p. xii.

¹¹⁶ Sugli anni livornesi – città del melodramma all’inizio del Novecento –, del giovane Caproni e sul suo legame con la musica cfr. rispettivamente Angela Siciliano, *La formazione “labronica” di un poeta* e Valentina Colonna, *Giorgio Caproni, musica della pagina e musica della voce*, in *A trent’anni dal “congedo” di Giorgio Caproni. “Scendo, buon proseguimento”*, a cura di Francesco De Nicola e Federico Marengo, Sestri Levante, Gammarò, 2021, pp. 19-37 e 91-103.

3.1 Il “primo tempo”: da *Come un'allegoria* a *Cronistoria* (1936 – 1942)

“Mi si conceda come primo periodo quello che comprende le quattro raccolte iniziali (essendo *Cronistoria* un po' una sosta, e i sonetti che la concludono un ponte di passaggio verso il dopo)”¹¹⁷.

Giorgio Caproni esordisce come poeta nel novembre 1933 con la pubblicazione della poesia *Prima luce* sulla rivista “Espero”¹¹⁸; altri suoi versi sono ospitati l'anno successivo su “Terza Pagina”¹¹⁹ e sul quindicinale viareggino “Gioventù” e infine, nel 1935, su “L'araldo letterario”. Invece – dimostrando poco “fiuto” o, in termini meno “olfattivi”, scarsa intuizione nel riconoscere un talento alla sua prima manifestazione – la più prestigiosa rivista genovese dell'epoca, “Circoli”, gli aveva garbatamente respinto le poesie che l'autore aveva consegnato, custodite in una busta, al suo factotum Adriano Grande¹²⁰, recandosi personalmente nella sede del periodico¹²¹.

Dopo queste esperienze, discontinue ma promettenti, Caproni firma finalmente nel 1936 il suo “primo libriccino di poesie, *Come un'allegoria*”¹²², grazie alla casa editrice genovese Emiliano degli Orfini¹²³ diretta da Aldo Capasso, nella quale

¹¹⁷ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xiii.

¹¹⁸ Questa rivista fu fondata nel 1932 da Aldo Capasso, personaggio letterario allora assai influente (cfr. Federica Pastorino, Marilena Venturini, *Dizionario degli scrittori liguri (1861-2007)*, Genova, De Ferrari, 2007, pp. 42-43; d'ora in avanti citato *DSL*), come risposta alla rivista “Circoli”, avviata l'anno precedente da Adriano Grande, e più in genere all'ermetismo. Cfr. Stefano Verdino, “*Espero*” (1932-33), in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura, V. Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Genova, Il Melangolo, 1980, pp. 429-476.

¹¹⁹ Supplemento letterario della rivista “Santa Milizia”, edita a Ravenna.

¹²⁰ Adriano Grande (Genova, 1897 – Roma, 1972, *DSL*, p. 89) è stato uno dei protagonisti dell'ambiente letterario genovese nel dopoguerra, tanto che a lui l'ancora inedito Eugenio Montale portò in lettura, per averne un giudizio, le poesie che nel 1925 avrebbe pubblicato, a lui dedicate, col titolo *Ossi di seppia*. Nel 1930 fondò a Genova la rivista “Circoli” con una ricca redazione, comprendente tra gli altri Sbarbaro e Montale, ma di fatto curata da lui e dall'altro poeta ligure Angelo Barile. Cfr. *Antologia di “Circoli”*, a cura di Mario Boselli e Giovanni Sechi, Genova, Di Stefano, 1962 e *Circoli (1931-1935)* a cura di Chiara Daniele, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

¹²¹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, pp. 26-27.

¹²² *Ibidem*, p. 28.

¹²³ Così si chiamava il nobile di Foligno che, nel 1472, pubblicò a stampa la prima edizione della *Commedia* dantesca. Spesso, quando Caproni presentava i suoi libri e citava questo nome, qualcuno del pubblico, ignaro della sua identità, domandava al poeta di presentargli questo editore perché gli

ripropone, con minimi cambiamenti, i versi usciti in precedenza sulle riviste¹²⁴; e presso il medesimo editore uscirà anche nel 1938 la successiva silloge *Ballo a Fontanigorda*. Nel 1941 le poesie contenute in questi due libri e altre inedite confluiranno in *Finzioni* pubblicato presso l'Istituto Tipografico Tiberino e solo nel 1943 un editore importante, il fiorentino Vallecchi, accoglierà i suoi versi dando alle stampe *Cronistoria*.

In queste prime quattro raccolte di poesie è dunque racchiuso non solo un decennio di produzione in versi, ma anche di vita: è l'epoca della giovinezza, dai venti ai trent'anni, che si concluderà con la tragica esperienza – personale e storica – della guerra, dopo la quale si aprirà per l'autore un nuovo periodo esistenziale e di scrittura. A proposito delle prime esperienze poetiche, Mengaldo osserva che un

“sentore di intellettualismo emana già dal primo Caproni [...] [ma] sarebbe erroneo giudicare la voce del giovane Caproni «esile»: no, semmai secca e aguzza come può essere il suono del violino che lui suonava”¹²⁵.

Ma andiamo con ordine: nella raccolta d'esordio, *Come un'allegoria*, domina quella che Surdich definisce “l'esplosiva esuberanza delle impressioni sensoriali”¹²⁶ e incontriamo già quell'attenzione al paesaggio ligure che sarà coprotagonista di tanti suoi versi, insieme alle figure femminili: non solo la Liguria di mare, che gli permette la conoscenza del mondo attraverso i sensi – una conoscenza fisica ma non superficiale, che lo rende edotto della verità espressa dal corpo e che cercherà in ogni modo di rendere a parole –, ma anche quella più “acre” e “dura” della val Trebbia, altrettanto fondamentale per la sua storia biografica e poetica: qui infatti si sposerà, vivrà la Resistenza, farà il maestro e vi avrà la sua ultima dimora (è sepolto, in un semplicissimo colombario, nel cimitero di Loco).

A proposito dei paesaggi che accompagnano questi suoi versi, Mengaldo scrive

sarebbe piaciuto pubblicare anche lui con Emiliano degli Orfini; di qui l'inevitabile sarcasmo di Caproni.

¹²⁴ Solo *Dopoprano*, tra le poesie dell'esordio, non sarà mai riportata in volume, cfr. Surdich, *Op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xv.

¹²⁶ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 13.

che

“sono intrisi di un elemento fortemente, acutamente sensuale. Spuntano luoghi, ore, esterni o interni che rimarranno poi tipici del poeta (l'alba «lattiginosa», la latteria, ecc.), ma in realtà sono «paesaggi» dominati e quasi schiacciati da vivissime presenze femminili, meno individui che intense epifanie della femminilità: donne che cantano, che ridono, ma soprattutto la pelle delle donne, il loro sudore (afrore) [...] Il senso che di gran lunga prevale è l'olfatto [...] come segnale di un rapporto fra l'io e il di fuori per nulla contemplativo, ma sensuale e ricco di immediatezza vitale. A ciò si lega un capronismo firmato come acre, sorta di incrocio fra sensualità e senso aspro, scabro della vita. [...] Anche un'altra tipica parola del poeta, umano, nasce presto e [...] non indica un'astrattezza sentimentale: piuttosto una tenera fisicità, difficile a definirsi”¹²⁷.

Un'altra voce interessante, quella di Francesca Irene Sensini, avverte che

“la poesia di Caproni non è poesia di luoghi. [...] Le componenti del paesaggio non scompaiono. Ciò che è compromessa è una chiara differenziazione tra il mondo esterno e il soggetto, tra la veduta e l'osservatore. Dall'impossibile quadro di paesaggio in senso tradizionale deriva alla poesia di Caproni uno spazio dove l'esterno tende a corrispondere e a scontrarsi con l'interiorità del soggetto e dove le usuali distinzioni sfumano o vengono meno. La realtà [...] precipita dentro, facendosi coscienza [...], frana dentro chi guarda investendone la ragione, attaccandone la mente nella sua integrità. [...] In questo 'territorio abbandonato' – che non a caso è spesso selvatico, denotato come bosco, foresta, terreno di caccia, prato, sassaia, torrente, luogo di confine, senza legge, fuori giurisdizione – il soggetto può tracciare nuove coordinate e muoversi spaesato tra dentro e fuori”¹²⁸.

Sulla scia di queste osservazioni, possiamo rintracciare il lessico relativo al paesaggio naturale nella produzione poetica di Caproni e così verificare che, se pure talora compaiono sì le generiche parola “albero”, “erba”, “fiore”, per lo più egli nomina gli elementi vegetali con grande precisione e infatti sono numerose le diverse specie e varietà di piante, fiori ed erbe che riporta nei suoi versi, con l'avvertenza però che il paesaggio, anche se localizzato come ligure o pertinente alla val Trebbia, è inevitabilmente, alla luce delle riflessioni precedenti, una geografia ridotta a *nomina nuda*.

¹²⁷ Mengaldo, *Op. cit.*, pp. xv-xvi.

¹²⁸ Francesca Irene Sensini, *Anarchici e fuori tema: orti, giardini e fiori di Giorgio Caproni*, in AA. VV., *A trent'anni dal "congedo" di Giorgio Caproni cit*; le citazioni sono a pp. 73-75.

Nelle tabelle che ora propongo ho raggruppato le parole delle sue diverse raccolte che possono essere ricondotte ad uno stesso campo semantico nella colonna più a sinistra, mentre i vocaboli sono riportati a destra, con la frequenza in cui ricorrono nei testi di ogni singola raccolta oppure, altrove, riporto la cifra totale raggiunta nei tre diversi “tempi”¹²⁹.

Tab. 1	Lessico: elementi del paesaggio naturale									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
campagna	-	-	-	2	-	1	-	-	-	2
erba, erboso	1	-	6	5	9	2	-	4	6	14
prato, prateria, prativo	6	2	1	2	2	-	2	1	1	-
pascolo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
fieno, fienile	2	-	3	2	1	-	-	-	-	-
paglia	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
lichene	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
malva	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
menta	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-
ortiche	-	-	-	-	-	-	-	1	-	3
fiore , fiorito, fioritura	2	2	2	-	-	2	-	1	1	2
chenezia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
ciclamino	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
garofano	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
geranio	1	-	-	2	2	-	-	-	-	-
giglio	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-
ortensia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
rosa	-	-	-	-	2	1	1	2	2	3
giardino	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
albero	-	-	-	-	-	-	1	2	6	7
alberato	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
pianta	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
foglia, fogliame	1	-	-	1	2	-	-	2	4	4
ramo	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1
seme	-	-	-	-	-	3	-	-	-	3
tronco	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
abete	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
acacia	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-
agrumi	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
amarene	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
arancio, aranceto	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
betulla	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
biancospino	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-

¹²⁹ L’analisi lessicale avviene quasi sempre per singola raccolta e non per “tempi”; a scopo di brevità e facilità di consultazione ho abbreviato i titoli in questo modo: CuA indica *Come un’Allegoria*, BaF di *Ballo a Fontanigorda*, F di *Finzioni* e, infine, C sta per *Cronistoria*; il “secondo tempo” racchiude *Il passaggio d’Enea (PdE)*, *Il seme del piangere (SdP)* e *Il congedo del viaggiatore cerimonioso (CdVC)*, mentre il “terzo tempo” comprende *Il muro della terra (MdT)*, *Il franco cacciatore (FC)* e *Il conte di Kevenhüller (CdK)*. L’abbreviazione s. indica il sostantivo, agg. l’aggettivo.

felce	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
ginepro	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
ippocastano	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
leccio	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1
limone	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
frasca	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
pero	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
pino	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
pioppo	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
platano	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
pruno	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
tiglio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
ulivo	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-
vite	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
siepe	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-
sterpi, sterpeto, sterpaia	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1
bosco	-	-	-	-	1	-	1	3	4	5
foresta	-	-	-	-	-	-	-	1	4	4
macchia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
radura	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
brughiera	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
campo	-	-	-	-	2	-	-	2	-	5
campestre	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
pascolo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
prato, prateria, prativo	6	2	1	2	2	-	2	1	1	-
fiume	-	1	-	2	2	-	-	2	1	5
rivo	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
torrente	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
greto	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
sponda	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
meandro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

In tema di nomi, la Liguria (o l'aggettivo ligure) è appellata una volta in ognuno dei tre tempi; Genova non è mai pronunciata nel "primo tempo", ma lo è diffusamente nel secondo (novantadue volte in *Il passaggio d'Enea*, di cui ottantatré nella sezione *In appendice* e una sola nel *Congedo*), mentre nel terzo c'è una sola attestazione in *Il conte di Kevenhüller*. Troviamo infine "riviera" quattro volte e unicamente nel "primo tempo", la val Trebbia e Loco un paio di volte e sempre nel secondo e terzo tempo.

Nella tabella 2 è evidenziata la qualità "montana" del paesaggio ligure, che è spesso scabro, roccioso, con le montagne a ridosso della costa dai fianchi privi di vegetazione, e che – se vogliamo scomodare il correlativo oggettivo di Montale,

altro cantore dell'aridità della geografia ligure, a dispetto del suo scintillante mare¹³⁰
 – si incarica di simboleggiare la durezza, la scarsità di vita, la negatività che si riscontrano in molti testi.

Tab. 2	Lessico: la durezza									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
ardesia	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-
arenaria	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
lavagna	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
masso	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
selce	-	-	1	2	1	-	-	-	-	-
pietra	-	1	-	8	6	-	-	1	1	1
pietrificante	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
pietrisco	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
pietrone	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
sasso	-	-	1	6	6	-	-	3	5	6
tufo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
roccia	-	-	-	1	1	-	-	-	-	1

Le parole legate al mare costituiscono un repertorio piuttosto cospicuo: notiamo, scorrendo la tabella 3¹³¹, che quelle con la radice nel latino *mare* sono oltre cento (con netta prevalenza della voce “mare”, che si ripete novanta volte e compare in tutti e tre i tempi). Tra l'altro può essere interessante notare che questo accostamento tra mare e paesaggio brullo, che è in Montale come in Caproni, può essere giustificato dall'etimologia: secondo un autorevole dizionario¹³², infatti, “mare”, – poiché è sì una distesa di acqua, ma non potabile, che se versata sulla terra finirebbe per bruciarla e renderla inadatta alla coltivazione –, sarebbe parola imparentata con il sanscrito *maru*, ‘deserto’ o, meglio, ‘cosa morta’, per indicarne la sterilità, l'inadeguatezza a dissetare la vegetazione.

¹³⁰ Basti pensare alla celeberrima *Merigiare pallido e assorto*, inclusa in *Ossi di seppia* (1925), ma già scritta nel 1916.

¹³¹ Nota per la consultazione delle tabelle: le voci riportate sono elencate in ordine totalmente alfabetico oppure alfabetico e tematico, cioè inserendo l'una dopo l'altra le voci affini, ad esempio fresco – freschissimo – frescura – rinfrescare – refrigerio sono riportati di seguito; dopo aver esaurito questa “classe” di sinonimi l'elenco riprende in modalità alfabetica. Nel conteggio delle parole vengono annoverate anche quelle dei titoli.

¹³² Il riferimento è al Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana curato da Ottorino Pianigiani, pubblicato per la prima volta a Roma nel 1907 a cura della Società Dante Alighieri e oggi facilmente accessibile on line.

Tab. 3	Lessico: il mare									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
mare	1	3	5	3	28	20	6	2	7	15
marino	-	4	1	1	3	1	-	-	-	-
marittimo	-	-	-	-	1	-	1	-	-	1
mareggiata	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
marea	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
fondale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
onda, ondata	-	-	-	-	1	2	-	-	-	-
risacca	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
sciabordio	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
spuma	-	1	1	-	-	2	-	-	-	1
alghe	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
conchiglia	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
scogliera, scoglio	-	1	1	1	5	-	-	-	-	1
balneare	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
lido	-	1	-	-	2	-	-	-	-	-
litorale	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-
riva	1	2	-	-	-	1	-	-	-	-
spiaggia	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
ghiaia	-	-	-	-	3	-	-	-	-	2
ghiaino	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
sabbia	-	-	-	1	2	-	-	-	-	1
porto, portuale	-	-	2	-	4	3	1	1	1	2
barca	-	-	-	-	2	1	-	-	-	1
cordame	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
remo	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
nave	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
petroliera	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
rimorchiatore	-	-	-	-	2	2	-	1	-	1
vela	-	-	3	-	7	5	-	-	-	-
veliero	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-
imbarco	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
molo	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
remare	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
riapprodare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
salpare	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
scalo	-	-	-	-	-	-	2	1	-	-
transatlantico	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
vapore (nave)	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-

Nel primo Caproni non troviamo solo l'affaccio voluttuoso e giovanile sul mondo: presto esso è incrinato dalla consapevolezza della fugacità di ogni letizia, dell'illusorietà della stagione sensuale e amorosa vissuta e tragicamente perduta, nel suo caso in seguito alla morte dell'amata Olga Franzoni¹³³; fu poi l'incontro con la futura moglie Rina¹³⁴ che permetterà, all'uomo e al poeta, di ritrovare la gioia

¹³³ Mori di setticemia poco prima del matrimonio.

¹³⁴ Anche se nei versi è indicata come Rina, il nome reale è Rosa Rettagliata; Caproni la conobbe a

dell'amore e di ritrattare l'iniziale volontà di smettere di scrivere. Nel carteggio con il poeta Carlo Betocchi, primo recensore di *Cronistoria*, è testimoniata infatti la tentazione che lo attraversò in seguito a quel primo, terribile lutto: "Forse tutto il mio mondo era legato a quella che se n'è andata. Forse su lei poggiava tutta la mia certezza"¹³⁵.

L'incontro con la nuova fidanzata è anche l'incontro con la val Trebbia, che diventerà per lui – soprattutto in riferimento al borgo di Loco di Rovigno, dove c'è ancora la casa del poeta, identificata da una targa sulla facciata – un fondamentale luogo del cuore, insieme alla Livorno dell'infanzia e alla Genova degli anni di formazione. La val Trebbia è dunque l'ennesimo paesaggio chiave, reale, fatale e carico di suggestioni, imprescindibile nella vicenda umana ed espressiva di Caproni.

Luoghi, argomenti, sensualità e vitalità espressi nelle prime due raccolte precedenti saranno incrinati e messi in discussione in *Finzioni*, la terza raccolta, nella quale dominano la consapevolezza della labilità di ogni manifestazione vitalistica e la dissolvenza di ogni cosa (anche se non mancherà la rappresentazione, concreta e inconfondibile, dello spazio cittadino, con quella Genova di Sottoripa che sarà poi protagonista delle *Stanze di Il passaggio d'Enea*): la negatività si accentuerà fino al culmine rappresentato dalla seconda guerra mondiale, che segnerà indelebilmente l'uomo e detterà al poeta i versi di *Cronistoria*, dove "il lutto individuale è interamente lacrimato dentro ai lutti della guerra"¹³⁶.

Cerchiamo di ritrovare, all'interno dei versi di Caproni, quanto finora argomentato: il lessico che caratterizza il "primo tempo" è ben riconoscibile e addirittura classificabile; si possono infatti enucleare il campo semantico e sonoro della conoscenza attraverso i sensi, quello dell'assoluta fugacità o della violenza della realtà che irrompe a intaccare la dolcezza delle figure femminili, infantili o naturali e quel richiamo – mai sopito in Caproni¹³⁷ – della musica, che tradurrà in

Loco di Rovigno, in alta val Trebbia, nel 1937 e con lei convolò a nozze nell'agosto del 1938.

¹³⁵ Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936 – 1986*, a cura di Daniele Santero, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007, p. 64. L'epistola da cui è tratta la citazione è del 7 aprile 1937.

¹³⁶ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 48.

¹³⁷ Giunto a Genova dalla natia Livorno, nel 1922 all'età di 10 anni, Caproni si dedicò durante le

poesia con gli “effetti sonori” di certe figure retoriche o che rievcherà direttamente attraverso scelte di vocabolario.

Appartiene al gruppo che ho definito della **conoscenza del mondo attraverso i sensi** una serie di nomi e di aggettivi di seguito elencati (tabelle dalla 4 alla 8); emblematiche di questa “vena sensoriale” sono la poesia *Marzo* e la raccolta intitolata, significativamente, *Ballo a Fontanigorda*, dove sarà protagonista non solo la figura della moglie, ma anche la val Trebbia con i suoi paesaggi, colori, odori, dunque collocata al centro della sua poesia delle origini.

Nel campo semantico della percezione **attraverso la vista**, la parola “occhi”, con le sue varianti “iride” e “sguardo”, è attestata una ventina di volte, a cui dobbiamo aggiungere anche i verbi “vedere” e “guardare” che presuppongono, ovviamente, l’uso di questo specifico senso; inoltre non mancano riferimenti a quella qualità del reale che si può cogliere tramite la vista che sono i “colori” o le “tinte”, in particolare a quelli chiari, che vengono spesso associati alla stagione, all’incarnato femminile o al mattino e della cui frequenza riferisco in uno schema a parte (tabella 4.1).

Tab. 4.1	Percezione attraverso i sensi: la vista									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	iFC	CdK
colore*	2	6	2	6	4	2	1	-	-	1
tinta (s.), tinto (agg.)	1	-	1	2	1	1	2	-	-	-
delicato, delicatamente	-	-	2	-	4	1	-	-	-	-
limpido	-	1	-	2	-	-	-	-	-	-
lucido	-	1	-	-	2	-	-	1	-	-
lustro	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
occhi	3	4	3	3	13	5	4	3	6	11
cornea	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
iride, iridato	1	1	1	2	1	-	-	-	1	1

scuole medie allo studio di violino e composizione; una volta terminate queste, non essendoci allora nel capoluogo ligure il Conservatorio, frequentò l’Istituto Musicale “Giuseppe Verdi”, dove si diplomò in solfeggio, composizione e violino. Ammesso all’orchestra del Teatro Regio di Torino, abbandonò presto la carriera di musicista perché l’attesa ansiosa dell’esibizione in pubblico incideva negativamente sul suo sistema nervoso, come egli stesso ammise; per la stessa ragione non concluse nemmeno gli studi al Magistero di Torino e, per la sua professione di maestro, gli fu sufficiente il diploma magistrale conseguito privatamente. A riconoscimento della rilevanza della sua poesia e della sua influenza sulla letteratura italiana del secondo novecento, il rettore dell’Università di Urbino, Carlo Bo, gli conferì la laurea honoris causa in Lettere e Filosofia il 1° dicembre 1984 e nel 1985 ricevette la cittadinanza onoraria di Genova.

pupilla	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
sguardo	1	1	-	1	-	-	-	2	-	2
guardare	-	-	1	1	3	9	6	3	3	5
vedere ¹³⁸ , vista (s.)	-	-	-	6	2	7	7	11	6	11
distinguere, distinzione	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
intravedere	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
mostrare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
osservare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
perlustrare	-	-	-	-	1	2	-	-	-	-
scorgere	-	-	-	-	-	-	1	1	1	3
scrutare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
spiare, spiarsi	-	-	-	-	-	1	-	-	3	2

Tab. 4.2	*I colori									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MaT	FC	CdK
azzurro	-	-	-	-	2	1	-	1	1	-
celeste	1	-	-	-	4	1	-	-	1	-
turchino	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
blu, bluastro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
bianco	3	-	1	9	20	11	5	1	11	9
biancore	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
candido	-	2	-	-	2	2	-	-	-	-
imbiancato	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
giallo	-	-	-	-	-	1	1	2	-	2
ingiallito	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
biondo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
ocra	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-
grigio	-	-	-	1	4	-	1	4	-	-
indaco	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
nero	-	1	-	3	13	10	3	8	3	9
annerire, annerito	-	-	-	-	1	-	2	-	-	-
bruno	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
rosso, rossore	-	-	1	18	10	6	2	1	2	3
verde	-	-	-	-	6	3	4	3	2	2
viola	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

Ancora più numerosi di quelli legati al senso della vista sono i riferimenti alla capacità di percezione **attraverso l'udito, il gusto e l'olfatto**, come testimoniano efficacemente le tabelle che li riassumono e raggruppano (tabelle 5, 6 e 7). Ed ecco allora che incontriamo nelle prime raccolte le parole “suono”, “voce”, “eco”, “campane” (per il loro tocco)...; “odore” (e il verbo odorare), “essenze”, “aromi”, “tanfo”, “profumo”, “fumo”, “sentore”, “afrore”; “sapore”, “bocca”, “sale”, “scipito”, solo per annotarne alcune. Il verbo “sapere” – che in italiano, oltre ai

¹³⁸ Sono state inserite nel conteggio anche le esortazioni esclamative del tipo “vedi”, “vedete”.

significati di ‘avere notizia di qualcosa/qualcuno’ e ‘possedere conoscenze acquisite’ conserva anche una delle accezioni che aveva in latino, e cioè ‘avere il sapore/l’odore di’ – è attestato solo due volte, ma l’esperienza di ‘provare il sapore’ è sottesa a tutte le quattro raccolte.

Tab. 5	Percezione attraverso i sensi: l’udito									
	<i>CuA</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>PdE</i>	<i>SdP</i>	<i>CdVC</i>	<i>MdT</i>	<i>FC</i>	<i>CdK</i>
afono	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1
muto	-	-	-	-	-	-	-	2	3	1
zitto	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
tacere	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
taciturno	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
ascoltare	-	-	-	1	-	1	-	3	2	1
origliare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
udire, riudire	-	1	-	2	10	1	2	3	2	2
battito	-	1	-	-	1	-	-	1	1	-
brusio	-	-	-	-	-	1	1	-	1	-
chiasso, chiassoso	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-
strepitio	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
eco, echi	1	1	2	1	4	-	1	3	1	3
rimbombare	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
frusciare, fruscio	-	-	-	-	3	-	-	-	-	2
garrire	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
gutturale	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
mormorio	-	-	-	-	-	2	1	-	-	-
parlottio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
sussurrare	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
pigolio	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
rauco	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
ronzare	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
ronzio	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-
rumore	-	-	-	1	2	-	-	1	3	2
schioccare, schiocco	-	-	-	-	1	1	1	-	-	-
scricchiolare, scricchiolio	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-
silenzio, silenzioso	1	-	-	3	9	2	1	2	1	2
sirena	-	-	-	-	3	1	1	-	-	-
squittio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tacchettio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
tonfo	-	-	-	1	4	-	-	-	-	-
tuono	-	-	-	2	1	-	-	-	-	-
voce	3	2	4	8	12	3	2	2	4	3
vociare, vociante	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-

Tab. 6	Percezione attraverso i sensi: il gusto									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
acido	-	-	-	1	2	-	-	-	-	-
amaro	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-
assaporare	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
bocca	3	1	1	4	5	2	3	4	2	1
delizia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
dolce, dolcezza	1	2	4	4	9	3	-	1	-	1
gusto	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
nausea	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
nauseabondo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
prelibato	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
rancido	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-
rifresco	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
sale, salare	1	4	2	3	2	1	-	-	-	-
salino	-	2	-	-	4	-	-	-	-	-
saliva	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-
salmastro	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
sapere (= avere sapore di)	-	-	2	-	3	2	-	-	-	-
sapore, saporito	2	2	-	-	1	1	-	1	-	-
scipito	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
tenero	-	2	-	2	5	1	-	1	-	-

Tab. 7	Percezione attraverso i sensi: l' olfatto									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
annusare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
fiutare, fiuto	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
aroma	2	3	2	1	-	-	-	-	-	-
aromatico	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
esalare	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
narici	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
odorare, odoroso	1	1	1	2	2	5	-	-	-	-
odore	4	4	6	7	5	6	1	-	1	1
profumare, profumo	-	-	2	1	1	1	-	-	-	-
scia	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
sentore	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-
tanfo	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-

Ma è soprattutto il **senso del tatto** o, meglio, la conoscenza raggiunta attraverso la sensibilità epidermica – quell’esperienza fisica che, solo apparentemente superficiale, arriva invece fino al cuore –, ad essere rievocata nei versi delle prime raccolte, con un ricco repertorio di nomi e attributi. La parola *vento*, della cui frequenza si è già detto in precedenza, e le sue varianti possono essere verosimilmente inserite in questo gruppo, giacché la forza o la carezza dell’aria sono percepite dalla pelle, così come la consistenza dell’”acqua” e ciò che ad essa

richiama, come “mare” (vedi tab. 3), “bagnato”, “umido”... e le parti del corpo più esposte al contatto con il mondo esterno: “labbra”, “mano”, “pelle”, “viso”...

Tab. 8	Percezione attraverso i sensi: il tatto									
	<i>CuA</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>PdE</i>	<i>SdP</i>	<i>CdVC</i>	<i>MdT</i>	<i>FC</i>	<i>CdK</i>
acqua	2	3	3	5	19	5	3	11	5	9
bagnare, bagnato	2	-	-	-	4	2	2	-	-	-
sciacquare, sciacquo	-	-	-	-	-	2	1	-	-	1
sgorgare	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
brivido	-	-	-	-	12	-	1	-	-	1
fremito	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
caldo, accaldato	3	2	3	-	3	3	2	-	-	1
calore	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-
caloroso	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
accalorarsi	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
scaldare/rsi, riscaldare	-	-	2	1	3	-	-	1	-	-
fornace	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
forno	-	-	-	1	-	-	-	2	-	-
tepido	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
tepore	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
carezza	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
carne, carnale, carnosio	-	3	1	1	-	1	-	-	-	-
fresco	2	2	5	1	13	5	1	1	-	1
frescura	1	-	-	1	1	1	-	-	-	-
rinfrescare	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
refrigerio	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-
coloso	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
duro, durezza	-	-	-	4	5	-	-	1	1	5
rigido	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
molle	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
pelle	2	2	1	-	2	-	1	-	-	-
carnagione	-	1	2	-	-	-	-	-	-	-
epidermide	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
rugoso	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
sensibile	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
sensitivo	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
sudare	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-
sudore	2	1	1	5	2	-	-	-	-	-
madido	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-
umido	1	-	-	1	11	1	2	-	2	-
umidore	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
inumidire	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
palpare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
tastare	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tatto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
toccare	-	-	1	1	5	1	-	1	-	2
tangibilmente	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

Il verbo “sentire” – che in italiano è trasversale, nel senso che si può “sentire” un suono, un gusto, un odore, una sensazione fisica – e la forma riflessiva “sentirsi” sono frequenti praticamente in tutte le raccolte, come si può osservare nella tab. 9, per un totale di quarantacinque attestazioni.

Tab. 9	Il verbo <i>sentire</i>									
	<i>CuA</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>PdE</i>	<i>SdP</i>	<i>CdVC</i>	<i>MdT</i>	<i>FC</i>	<i>CdK</i>
sentire	2	-	1	5	13	13	5	-	3	3

Tuttavia, già la raccolta *Come un'allegoria* è disseminata di vocaboli che indicano la precoce **consapevolezza**, da parte di Caproni, **della fugacità e vanità delle cose**, che poi si accentuerà nelle raccolte successive e, ancora di più, in quelle del “secondo” e “terzo tempo”: ecco spiegata l’insistenza sui termini “labile”, “debole”, “vano”, “fatuo”, “inutile”, “gracile”, “fioco”, solo per citarne i più significativi, ma anche i più forti e minacciosi “affanno”, “agitato”, “ansioso”, “inquieto”.

Il peso della solitudine, inevitabile in chi soffre perché ha piena cognizione dell’inconsistenza delle cose, si avverte nell’uso delle parole “deserto” e “disertare”, che fanno la loro apparizione in *Cronistoria* e, sempre in quest’ultima, dei ricorrenti “solo”, “solitario”, “vuoto”. Se, nella tabella 10.1, ci si concentra sulla colonna dedicata a *Cronistoria*, colpisce proprio l’intensificarsi della terminologia negativa, con il verbo “chiudere” attestato undici volte, la tentazione di arrendersi, di non opporre più resistenza di cui sono spia i frequenti “inutile”, “vanamente”, “esausto/esaurire”, “perdere”, “abbandonare”, “allentare”, “spento” ... e, non a caso, i vocaboli negativi più ricorrenti sono “perdere”, dolore / dolente”, “pena”, “lontano” / “allontanare”.

Un’osservazione che possiamo anticipare rispetto al “terzo tempo”, che analizzeremo in seguito, è l’insistenza sul senso di smarrimento, con il verbo “perdere” che si ripete in diverse forme per ventotto volte.

Tab. 10.1	Lessico che indica fugacità e vanità / perdita di vitalità (1)									
	<i>CuA</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>PdE</i>	<i>SdP</i>	<i>CdVC</i>	<i>MdT</i>	<i>FC</i>	<i>CdK</i>
abbandonare, abbandono	-	-	-	1	3	-	-	1	-	-
lasciare	-	-	-	-	8	2	3	7	1	3
affannarsi, affanno	-	-	-	3	2	-	1	-	-	1
allentare, allentarsi	-	-	-	4	3	-	-	-	-	-
appannare, appannarsi	1	-	-	2	3	1	-	-	-	-
apparire	2	1	-	1	2	2	-	1	3	6
assente	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
assonnato	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
assopito	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
sonno	-	1	-	3	2	-	-	1	-	-
cancellare	2	-	-	-	1	-	-	-	-	-
cadere	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
cascare	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
cedere	-	2	-	1	3	1	-	-	-	-
chiudere	1	2	-	11	8	2	1	2	1	6
cieco	-	1	-	2	2	-	-	-	-	-
crollare, crollo	-	-	-	2	3	-	1	1	1	-
debole, debolezza	-	-	-	5	1	3	2	-	-	-
dissipare, dissipato	-	-	1	2	-	-	-	-	-	1
dileguarsi	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
dissolvere	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
sfumare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
sparire, sparito	-	-	-	-	-	2	-	2	3	5
svanire	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
esaurire	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
esangue	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
esausto	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
fatuo	-	3	1	-	1	1	-	-	-	1
fievole	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
finire, finito	1	-	1	2	5	2	1	5	1	5
concluso	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
fioco	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-
flebile	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
fragile	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-
frenare, frenarsi	-	-	-	2	-	-	3	-	-	1
fugace	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
fuggire, fuggente	-	-	-	3	3	2	-	-	1	3
futile	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-
gracile	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-
incerto	-	-	-	-	1	1	2	2	1	4
incolore	-	-	-	1	3	-	-	-	-	-
labile	3	1	-	1	2	2	-	-	-	-
lento, lentissimo	-	-	1	1	4	1	-	1	1	2
logorato, logoro	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
magro, dimagrito	-	-	-	1	8	8	1	1	-	1
inutile	1	-	-	1	-	1	-	-	1	2
inutilmente	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
invano	1	-	-	-	4	2	-	1	2	4
lontano	2	1	1	6	8	1	1	2	3	5
allontanare	-	-	-	1	1	-	2	-	-	2
andarsene, andar/venire via	-	-	1	-	-	1	1	5	10	-

congedo	-	-	-	-	-	1	9	1	-	-
distanza, distante	-	-	-	-	1	1	-	1	-	2
malinconia	-	-	-	1	-	-	-	-	-	3
offuscato	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
opaco, opacità	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
perdere, perduto, perso	-	-	2	5	3	3	2	11	6	11
perdita	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
inerte	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
pigro	1	-	-	-	1	-	-	-	-	1
svogliato	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-
precario	-	1	-	3	1	-	-	-	-	-
rassegnarsi, rassegnato	1	-	-	1	-	-	-	-	-	1
sbiadire, sbiadito	2	-	-	-	-	-	-	-	1	-
sbiancare	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-
scialbo	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-
scolorare, scolorarsi	-	-	-	1	3	-	-	-	-	-
scompare, scomparso	1	-	1	-	3	1	-	1	2	8
sfarsi	-	-	-	1	4	2	2	1	1	-
sfinire, sfinite	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
sfuocato, sfuocare	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
soffocamento	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
soffocare, soffocato	-	-	-	3	3	-	-	-	-	-
stremare, stremato	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2
spegnere, spento	1	-	1	1	2	-	-	1	1	-
stanco, stanchezza	2	1	-	3	3	1	-	-	-	1
stancarsi	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
stremato	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2
estenuazione	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
tenue	-	-	-	2	4	-	-	-	-	-
transitorio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
triste, tristissimo	-	1	-	3	1	-	-	1	-	-
trito	-	-	-	-	1	-	-	-	2	1
vago	-	-	-	1	1	1	-	-	1	3
vano, vanamente	1	-	-	4	5	1	-	1	-	3

L'aggettivo "acre"¹³⁹ – che ricorre in tutta la produzione poetica di Caproni, ma in particolare nelle prime quattro raccolte – con l'analogo "aspro" (oltre a "brusco" nel *Conte di Kevenhüller* e ad "inasprito" nel *Passaggio d'Enea*) e la variante "agro" (in *Il muro della terra* compare anche "agrezza"), è invece ascrivibile al gruppo della **violenza** che la **realtà** apporta nella consapevolezza del poeta e che si esprime principalmente con l'ossessione per i termini "sangue", "fuoco" e altri a questi associabili, come "rosso" e "febbre".

¹³⁹ Secondo Mengaldo, *Op cit.*, p. xvi, questo aggettivo è un vero "capronismo firmato, sorta di incrocio fra sensualità e senso aspro, scabro della vita, non sempre facile da interpretare nel suo commutare quasi violento il dato in sensazione".

Tab. 11	1° tempo						2° t	3° t
	CuA	BaF	F	C	totale			
	acre	4	1	2	2	9		
agro	-	-	1	4	5	1	0	
aspro	3	-	-	-	3	0	1	

Se osserviamo la tabella 12.1 saremo colpiti dalla varietà e dalle sfumature dei termini usati come metafora della **violenza** che distrugge, consuma, riduce in cenere: in particolare, il termine “rosso” divampa (è il caso di dirlo) in *Cronistoria*, ma ricorre anche nel “secondo tempo”, dove lo incontriamo per dieci volte in *Il passaggio d'Enea*, mentre si dirada nel “terzo tempo”. “Sangue” pare ossessionare soprattutto il “primo” e il “secondo tempo” – anche se non si estingue nel “terzo” – e anche “fuoco” percorre i versi di tutta la carriera, magari sotto le sembianze di altri nomi e verbi sempre ad esso associabili: “fiamma”, “fiammata”, “rogo”, “falò”, “bruciore”, “vampe”, “febbre”, “bruciare”, “scottare”, “arso”.

Tab. 12.1	La violenza (1): rosso, fuoco, sangue:									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
rosso, rossore	-	-	1	18	10	6	2	1	2	3
arrossare, arrossato	-	-	-	1	2	-	-	-	-	-
arrossire	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
rosseggiare	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
scarlatto	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
papavero ¹⁴⁰	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
fuoco	6	2	1	9	-	2	-	3	-	3
camino, caminetto	-	-	-	-	-	-	-	2	-	1
accendere, acceso	1	3	3	9	8	3	-	2	2	1
ardere, arso	1	-	-	3	1	1	-	-	-	-
ardore, ardente	-	-	-	8	1	1	-	-	1	1
ardenza	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
attizzare	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
avvampare	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
vampa	1	-	-	5	2	1	-	-	-	1
brace, braci	-	-	2	4	1	-	-	-	-	1
bruciare, bruciato	3	2	3	8	1	2	1	2	2	3
bruciaticcio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
bruciore	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
carbone	-	-	-	1	3	-	-	-	-	-
cenere	-	-	-	3	1	-	-	1	-	-
incenerire/rsi, incenerito	-	-	-	1	-	-	-	-	1	3

¹⁴⁰ Per il suo colore, che spicca nei prati come una macchia di sangue, “papavero” è stato incluso in questo campo semantico.

combusto	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
consumare, consumato	-	-	-	2	-	2	-	-	-	-
incendiare	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
infiammare	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
falò	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
fiamma	1	1	-	-	-	-	-	-	1	1
cerino	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
guizzo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
rogo	1	1	1	3	-	-	-	-	1	-
rovente	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
scottare	1	-	-	1	-	-	-	-	-	1
strinare, strinato	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
tizzone	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-
febbre, febbrile	2	-	1	2	1	-	1	-	-	1
sangue, sanguinoso	3	1	1	13	18	4	1	-	1	3
sanguinare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
sanguinario	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
sanguigno	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
vena, vene	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1

Al pervasivo “fuoco”, violento come lo spargimento di “sangue” a cui dunque va associato, possiamo accostare anche “febbre”, “febbrile”: non a caso anche nel linguaggio quotidiano usiamo gli stessi verbi (bruciare, scottare) per indicare che la temperatura corporea ha raggiunto un grado di calore allarmante. Ripropongo “rosso”, già visto nell’elenco dei colori (tabella 4.1), perché per il suo colore è equivalente a “fuoco”, “febbre”, “sangue”: tutti e quattro questi termini testimoniano il trauma che l’aggressività e la violenza della vita quotidiana in generale e della seconda guerra mondiale generano nel poeta e che lui cerca di tenere sotto controllo ricorrendo in modo quasi ossessivo proprio a quelle parole.

Lo schema lessicale rivela come in *Cronistoria* si assista, infatti, a dilagare di termini che dimostrano come la ferocia del conflitto lasci sgomento l’uomo e il poeta Caproni, sconfinando dalla sua percezione individuale al suo vocabolario. In essa infatti, nella sola sezione *E lo spazio era un fuoco*, “rosso” è riportato dieci volte (undici, se includiamo anche “rossore”), mentre in *Sonetti dell’anniversario* è “rossore” ad essere ribadito più spesso di “rosso”. In *E lo spazio era un fuoco*, “fuoco” è attestato otto volte (a cui vanno aggiunte “rogo”, “brace”, “vampa”, “cenere”, “febbre”, “bruciare”, “incendiare”, “avvampare”, “ardere”, “acceso / accendere”, “riaccende”, “consumato”, “scottare”, “combusto”) e “sangue” cinque (oltre all’aggettivo “sanguinoso”); “fuoco” con gli analoghi “vampa”, “ardore”,

“ardente”, “rovente”, “bruciare”, “riavvampare”, “incenerito”, “strinato” e “sangue” figurano anche in *Sonetti dell’anniversario*.

In *Finzioni*, più che i termini che esprimono la violenza del reale dominano quelli che ne rendono manifesti i contrasti: ecco dunque che, a vocaboli che indicano luce e luminosità (“luminarie”, “lumi”, “alba”, “mattina”, “luce”, “chiaro”, “bianco”, ecc., come elencato nella tabella 13) se ne contrappongono altri che denotano oscurità e tenebre (“buio”, “sera”, “serata”, “notte”, “tenebre”, “oscurità”, “spegnersi”, “muore il giorno”..., riuniti nella tabella 15), in una sorta di lotta – inesausta e senza vincitori – tra la luce e le tenebre. Inoltre, anche se in *Finzioni* c’è la prima attestazione di “rosso” – aggettivo che sarà pressoché dominante in *Cronistoria* –, in questa raccolta i nomi e le espressioni legati a “fuoco” si oppongono a quelli che apportano freschezza (l’attributo “fresco” ricorre cinque volte: vedi tabella 8).

Tab. 13	Lessico che indica luce, luminosità, vitalità									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
alba	2	1	2	-	18	4	3	2	2	-
albino (= dell’alba)	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
albore	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
albeggiare	-	-	-	-	-	2	-	1	-	-
aurora	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
allegria, allegro	1	4	5	2	-	-	1	1	5	7
ilare	-	-	2	-	-	1	-	-	-	1
stella, stellare	1	1	-	1	-	-	-	-	2	5
costellazione	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
astro	2	-	-	1	-	-	-	-	-	-
aprire/aprirsi, aperto	2	2	6	10	17	6	1	4	-	1
schiodere, schiuso	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-
spalancarsi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
luce	2	2	1	6	14	1	-	5	2	6
luccicare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
brillare	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
splendere	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-
barbaglio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
bugia	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
candela	-	-	-	-	1	2	-	1	-	-
illuminare/rsi, illuminato	2	1	1	3	2	2	-	-	-	-
lanterna	-	-	-	-	-	-	2	4	1	-
lume	1	2	4	1	1	1	3	1	-	1
luminescenza	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
luminaria	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
chiaro	3	3	4	6	4	2	-	-	1	1
chiareggiato	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-

chiarore	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
schiarito	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
sole	4	3	-	10	13	7	-	6	2	3
mattina, mattino	1	3	1	3	5	11	2	-	-	-
mattutino	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
risvegliare, svegliare/rsi	-	1	1	-	2	1	-	1	-	-
sveglia	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-
destarsi	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
vita, vitale	1	1	-	1	14	7	1	6	2	6
vivere, vivente, vissuto	-	-	1	2	5	1	1	-	1	4
vivo	1	1	1	1	12	13	3	-	7	8
libero, liberare	1	-	-	1	-	1	-	-	2	-
libertà	-	-	-	1	-	-	-	2	2	-
lindo, lindore	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-
netto	-	-	-	2	1	4	-	1	-	-
schietto	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-
leggero	-	-	3	4	5	5	-	-	1	0
lieve	-	1	-	3	10	1	3	-	-	-
cortesia	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
fina	-	-	-	-	2	5	-	-	-	-
fine (agg.)	-	-	1	-	1	4	-	-	-	-
gentile	-	-	-	-	1	2	-	-	-	-
riso, risa, risata, ridere	3	4	7	-	2	2	-	2	2	-
sorriso, sorridere	1	1	-	-	-	-	-	-	3	2
<i>giovinezza</i> , gioventù	-	1	-	8	2	-	-	-	-	-
giovanile	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
adolescenza	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
fanciulla	3	-	-	1	-	-	-	-	-	-
giovinetta, giovane	1	6	5	5	5	4	1	-	-	-
ragazza	-	-	-	-	17	14	3	1	-	1
figliola	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
ragazzo, ragazzetto/ino	1	-	-	-	-	2	-	-	1	-
ragazzaccio	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
ragazzaglia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
fanciullesco, infanzia/ntile	3	-	-	2	1	-	1	-	4	2

Si può notare in questa tabella, come dato indicativo di una propensione alla vitalità, di apertura all'esistenza, le parole che ruotano intorno alla **giovinezza**: curiosamente "ragazza" (quasi sempre al plurale) compare nel "secondo tempo" e si allunga anche nel "terzo", mentre altri termini si esauriscono nel corso della produzione; in totale questo "campo semantico" dedicato alla gioventù conta trentasette presenze nel "primo tempo", cinquantaquattro nel "secondo" (ma ben trentuno di queste riguardano il vocabolo "ragazze" in *Il passaggio d'Enea e Il seme del piangere*) e infine, significativamente, solo nove nel "terzo".

Tornando ad analizzare *Cronistoria*, è evidente in essa la moltiplicazione di riferimenti alla **morte** (vedi tabella 14): nella prima sezione il lutto individuale del

poeta si riversa quasi fino a confondersi nella tragedia dell'umanità coinvolta nella seconda guerra mondiale¹⁴¹, le parole ricorrenti che marcano lo strazio e il dramma (“grido”, “paura”, “tortura”, “invaso”, “strazio”, “infuria”, “addio”, “fame”, “lacrime”, ecc.) possono infatti valere indifferentemente tanto per il dolore privato quanto per quello collettivo.

In *Sonetti dell'anniversario* il poeta affida la sua disperazione ad una serie di espressioni che indicano il rarefarsi della vita e della vitalità: “morta” vi è attestato insieme a “defunto”, “deceduto”, “lutto”, “tomba”, “pianto”, “lacrime”, “ossa”, “ossari”, oltre ad altre (sostantivi, aggettivi, verbi) che comunicano negatività e dolore inconsolabile: “affanno”, “macerie”, “pena”, “schianto”, “accecato”, “chiuso”, “cieco”, “colpito”, “disperato”, “appannarsi”, “cadere”, “conclamare”, “crollare”, “incombere”, “intaccare”, “rovinare”, solo per elencarne alcuni. La stessa connotazione cupa e funesta accomuna questi termini a quelli che fanno riferimento al “buio”, alle “tenebre” (vedi tabella 15), peraltro già numerosi in *Come un'Allegoria*: in Caproni il paesaggio notturno non ha nulla di seduttivo, di fascinioso, ma è il monito severo che non permette di indulgere ad alcuna consolazione, di cedere alla tentazione della luce (della vita, dunque) e ribadisce il potere assoluto della morte.

Tab. 14	Lessico incentrato su lutto e morte									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
morte (s. e agg.)	-	-	-	3	5	1	2	1	9	12
morente	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
morire	-	1	-	1	3	2	2	4	1	1
mortale	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
morto	-	-	1	1	12	4	1	10	6	6
deceduto	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
defunto	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
funebre	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
trapasso, trapassato	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
fantasma	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
spettrale, spettro	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
ossa, ossario	-	-	-	4	2	1	1	1	1	-
scheletro	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
tomba	-	-	-	1	3	2	-	-	-	-
bara	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-
camposanto	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-

¹⁴¹ La parola “guerra” suggella come un marchio la fine della sezione *E lo spazio era un fuoco*.

cimitero	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
fossa	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-
lapide	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
sarcofago	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
seppellito, seppellire	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
sepolto, sepoltura	-	-	-	2	1	1	-	-	1	-
funesto	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
gemere	-	-	-	-	3	-	1	-	-	-
gemito	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
gemitio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
lagna	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
lamento	-	-	-	-	5	-	1	1	-	2
rantolo	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
lutto	-	-	-	6	2	1	2	1	-	-

Tab. 15	Lessico incentrato sull'oscurità: il buio e affini									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
<i>buio</i> (s. e agg.)	-	-	3	5	14	4	4	6	7	8
abbrunarsi, abbrunato	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2
abbuiarsi	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
barlume	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-
cupo	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-
imbrunire	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>notte</i>	2	-	2	2	21	7	5	2	1	4
nottetempo	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-
notturmo	-	-	-	1	9	1	1	-	-	-
prenotturmo	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
sera, serale, serata	10	3	9	11	5	1	2	3	2	7
ombra	1	1	-	1	3	3	-	4	5	12
oscurità	-	-	1	1	-	-	2	-	-	1
oscurare, oscuro	-	-	-	1	2	1	-	-	-	1
tenebra, tenebre	-	-	2	3	11	2	2	3	-	-
tetro	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-

A evidenziare l'oscillazione tra disperazione e richiami vitalistici, tra morte e sensualità, tra voluttà e caducità come, più avanti nella sua produzione, tra la tentazione di tacere contraddetta dalla persistenza dello scrivere, c'è la **“musica”** che il giovane poeta mette nei suoi versi, attraverso le soluzioni ritmiche adottate in alcune liriche: non solo predispone consonanze, allitterazioni, enjambement e ricorre alla “giustapposizione e proliferazione di nuclei fonici minimali”¹⁴², ma effettua scelte lessicali che dichiarano, – e non semplicemente veicolano – la presenza della

¹⁴² Surdich, *Op. cit.*, p. 36.

musica, come mostra la tabella 16, che evidenzia come essa, appunto, segua e insegue l'ispirazione in versi senza mai esaurirsi.

Molti degli strumenti e delle azioni legati al mondo musicale compaiono almeno una volta nei suoi versi, alcuni poi sono particolarmente ricorrenti: “campana” (dodici volte in totale), “canto / cantare” (venti volte), “suono” (ventiquattro volte), “suonare” (undici volte), alcuni si estinguono dopo il “primo” o al massimo il “secondo tempo” (“ballo”, “litania”...), altri sono specifici del “terzo tempo” (“concerto”, “contro canto”...).

Tab. 16	Lessico che richiama la musica									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
accordo	-	-	-	2	3	-	-	1	-	-
accordare	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
aria (musica)	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-
arpa	-	-	-	-	2	-	-	1	-	-
ballo	-	3	1	-	-	-	-	-	-	-
danza	-	1	-	-	-	-	-	1	-	1
valzer	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-
cabaletta	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
campana	1	1	-	1	9	-	-	-	-	-
scampanio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
cantabile	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
canto, cantare, cantata	1	2	2	1	2	2	-	2	4	4
canticchiare	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
canzone	1	2	1	3	1	-	1	-	-	-
cantilena	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
chitarra	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
clarinetto	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
clarino	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
concerto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
contro canto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
corda	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
<i>quarta corda</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
corno	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
coro, corale, coretto	-	2	2	3	-	1	-	-	1	-
diana	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
falsetto	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
flauto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
grezzo	1	1	1	-	1	-	-	-	-	-
litania	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
madrigaletti	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
mandola	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
mandolinata	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
mandolino	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
melodia, melodioso	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-
melodico	-	-	-	1	2	-	-	-	-	-
musica	-	1	1	-	1	-	-	-	1	1

nota	-	1	1	2	-	-	-	-	-	-
ocarina	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-
orchestra	-	-	-	1	1	-	-	-	-	2
orecchiabile	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
partitura	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
pianoforte	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
plettri	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
romanza	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
serenata	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
sistro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
sonagliera, sonagli	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-
squillato, squillo	-	-	-	4	1	1	-	2	-	-
stonato, stonare	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-
stornello	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
suono	1	3	1	7	8	2	-	1	1	-
suonare	-	-	-	3	4	3	1	-	-	-
tamburello	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
tocco	1	1	-	-	-	1	-	-	-	-
timpano	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
trillo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tromba	-	-	-	1	2	2	-	-	1	-
tuba	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
ventilabro	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
vibrare	-	-	-	-	9	-	1	-	-	-
viola	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
violino	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
violoncello	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

Più eloquenti e autorevoli delle mie sono certamente le parole di Valentina Colonna, musicista¹⁴³ oltre che studiosa di letteratura e poetessa, che nota come Caproni abbia in diversi contesti indicato “l’altezza inarrivabile” della musica, che sa giungere

“là dove la parola, così come la poesia, veniva meno, mancante di qualcosa. Eppure [...] il poeta-musicista aveva scelto di fare della poesia una compagna fedele di vita [...]. Una terminologia musicale attraversa la sua opera [...] non pochi sono i titoli di poesie con richiami musicale e quelli strutturali nell’assetto delle opere, con un generale privilegio per il richiamo al repertorio canoro”¹⁴⁴.

Il contributo di Colonna è interessante in particolare perché si sofferma su un dato di solito trascurato o almeno inosservato, cioè la lettura ad alta voce dei testi poetici:

¹⁴³ Dottore di ricerca all’Università di Torino, suona clavicembalo e pianoforte.

¹⁴⁴ Colonna, *Art. cit.*, pp. 91-93.

“È opportuno riconoscere come centrale la sua incredibile resa sonora, a livello retorico, metrico, stilistico, a cui è possibile aggiungere quello del rapporto di Caproni poeta con la voce. [egli] si era infatti più volte espresso anche a riguardo della lettura ad alta voce e della difficoltà che essa comportasse per lui. [...] La viva voce di Caproni è forse tra le meno conosciute del secondo Novecento, in quanto limitato fu anche lo spazio mediatico concessogli rispetto a quello di altri poeti suoi contemporanei. [...] Le sue interpretazioni suonano anche come narrazioni e fanno uso della melodia in modo non piano, ma vario e funzionale a una scansione ritmica con uso di *pattern* intonativi ripetuti. [...] Quando ascoltiamo le letture di Caproni possiamo dire che, oltre a privilegiare un andamento prosodico che segue piuttosto la sintassi che il metro nell’organizzazione delle curve prosodiche interne al continuum melodico [...] [fino alla scelta] come misura dell’unità prosodica l’unità sintattica, scandita nel testo dalla punteggiatura”¹⁴⁵.

D'altronde, in un'intervista a Carlo D'Amicis uscita nel 1995 su “l'Unità”, è Caproni stesso a dichiarare come, nella sua biografia umana e poetica, la musica abbia non solo preceduto, ma sempre influenzato la scrittura:

“Da ragazzo studiavo armonia musicale e tentavo di comporre dei corali a quattro voci. Normalmente al tenore si affidano dei versi, che io attingevo dai classici più musicabili e piani. [...]. Finché un giorno mi accorsi che il mio maestro quei versi non li leggeva nemmeno. Da allora mi feci vincere dalla pigrizia e cominciai a scriverne dei miei. Così ho iniziato; poi il musicista è caduto ed è rimasto il paroliere, ma non è un caso che tutto questo sia avvenuto a Genova, città di continua musicalità per il suo *vento*”¹⁴⁶,

E proprio quest'ultima parola volutamente attraversa tutti i suoi tre “tempi” ed è ravvisabile praticamente in ogni sua raccolta. Come evidenza la breve tab. 17 sotto riportata, essa ricorre diciannove volte nelle quattro raccolte che abbiamo inserito nel “primo tempo”, ventiquattro volte nel “secondo” e ben trentanove nel “terzo”.

Tab. 17	1° tempo	2° tempo	3° tempo
<i>vento</i>	19	24	39

¹⁴⁵ Colonna, *Art. cit.*, pp. 93-96.

¹⁴⁶ Intervista citata in Franco Marcoaldi, *Caproni, il culto del rasoio*, in “la Repubblica”, 25/05/1998. Il corsivo nella citazione è mio.

Se poi associamo ad essa altri termini che rientrano nello stesso campo semantico o ne condividono o precisano la connotazione, ecco che questa “parola guida” si dilata e amplia sensibilmente l’inventario lessicale “caproniano”.

Tab. 17.1	1° tempo	2° tempo	3° tempo
brezza	11	9	-
ciclone	-	1	-
folata	5	2	-
ventata	-	1	-
ventilato, ventilare	-	8	-
tramontana	-	2	1
alito, alitato, alitare	4	5	2
aerato	-	1	-
aereo	-	2	-
aria, arioso	38	24	4
arietta	1	-	1
soffiare	-	1	1
soffio	2	5	7

In tutte le sue poesie, insomma, ricorre la cifra della musicalità o meglio, come ha affermato egli stesso, della musica: “La mia poesia non è musicale, è musica”, aveva infatti obiettato quando un noto critico aveva definito ‘musicale’ la sua opera poetica¹⁴⁷.

La musica, in tutta evidenza, era in lui “naturale” come il linguaggio, avendola imparata, alla stregua di questo, in famiglia (la madre suonava la chitarra e il padre il violino e il mandolino). E, pur avendo rinunciato, per le ragioni prima ricordate, alla carriera musicale, nella sua vita e nella sua poesia è sempre rimasta quell’armonia che è propria della musica.

A conclusione di questa mia puntale analisi lessicale sulle poesie del “primo tempo” di Caproni, vorrei aggiungere che, tenuto conto di quanto il “tono domestico” è impresso in tanta parte dei suoi versi, non è un caso che le parole da lui impiegate siano spesso attinte per la massima quota dal vocabolario di base e da

¹⁴⁷ Testimonianza di Francesco De Nicola, docente di Letteratura Contemporanea all’Università di Genova dall’ a.a. 1994/5 fino all’a.a. 2020/21.

quello comune¹⁴⁸: le voci specialistiche o di registro elevato, quelle di matrice letteraria o i termini ormai obsoleti che si possono segnalare non sono molti, in proporzione all'altissimo numero di versi che il poeta ha firmato.

Il successivo capitolo 4 sarà specificamente dedicato all'analisi del lessico alto, desueto o specialistico, ai regionalismi e ai richiami a precedenti autorevoli in letteratura all'interno della produzione in versi caproniana. E poiché una peculiarità dei poeti è la loro capacità di manipolare e reinventare il linguaggio, non certo in modo arbitrario e fine a se stesso, ma in funzione espressiva e creativa, proprio ai "capronismi", ossia alle invenzioni linguistiche create da Caproni, sarà interamente dedicato il capitolo 5.

3.2 Il "secondo tempo": da *Il passaggio d'Enea* a *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1943 – 1965)

La stagione del "primo tempo" cede il passo a quella del "secondo" non solo con un' ambientazione più cupa e con un corrispondente cambiamento del lessico (che viene innalzato dal "tono domestico" ad uno più sostenuto, come evidenzia la tabella 30 nel capitolo 4), ma anche con una modalità, secondo Mengaldo, stilisticamente connotata, poiché Caproni si lascia alle spalle le "canzonette" e sceglie la misura dei "sonetti":

¹⁴⁸ Nel *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, 2016 (versione on line) a cura di Isabella Chiari e Tullio De Mauro con la collaborazione di Francesca Ferrucci, aggiornamento di Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980, si afferma che il cosiddetto **vocabolario di base** si compone di circa 2.000 parole appartenenti al lessico fondamentale, di circa 3.000 che rientrano nella categoria di alto uso e di circa 2.000 ascrivibili a quella di alta disponibilità, per un totale di quasi 7.000 parole. Quello che chiamiamo invece **vocabolario comune** ne accoglie più o meno 40.000, escludendo quei termini regionalistici e settoriali che, sommati al vocabolario di base, costituiscono il **vocabolario corrente**, ossia il repertorio di parole che comunemente usano gli italiani madrelingua nelle comunicazioni non specialistiche. Poiché la lingua letteraria è stata fondamentale nella formazione dell'italiano, è comprensibile la presenza in esso di termini oggi limitati ai soli testi letterari: inutilizzati nel discorso comune; pertanto sopravvivono e sono padroneggiati solo da chi ha dimestichezza con l'italiano della letteratura e in particolare della poesia.

“Tecnicamente si passa in generale da [... un] testo come somma di frammenti a un continuo e fuso, dato il noto uso che Caproni fa del sonetto come blocco unico, sebbene morbido. [...] Il sonetto-monoblocco, nella severità della sua forma, risponde alla durezza degli anni della guerra che le precedenti canzonette potevano appena intravedere, indicando piuttosto nella loro frammentarietà una scontrosità psicologica”¹⁴⁹.

Per la verità, già in *Finzioni* erano inclusi tre sonetti e i diciotto *Sonetti dell'anniversario* erano già stati inseriti in *Cronistoria*, ma in *Il passaggio d'Enea* Caproni fa ricorso programmaticamente a questo schema metrico che è stato da lui rinnovato e reinventato, fino “ad abolire la divisione grafica in due quartine e due terzine e a compattarlo in un'unica strofa”¹⁵⁰.

Inoltre, all'interno dei versi, inoltre, appare frequente il distanziamento fra soggetti e predicati, al moltiplicarsi delle esclamative (con o senza interiezioni) o interrogative: come scrive Mengaldo, “il Pathos metrico sintattico [già individuato da Pasolini¹⁵¹] entra in contrasto con la marmoreità apparente del blocco”¹⁵².

A livello di tecniche retoriche, sono numerose le inarcature e le sinestesie (“clamori / bianchi”, “ardore / d'arancio”) e si afferma “la postsimbolistica campana d'acqua”¹⁵³: ma numerose sono le osservazioni che si possono avanzare sul lessico di questo “tempo”:

“Ritornano le parole caproniane *acre* (con agro, -ezza, -ume) e *umano*, i termini o i motivi che si aggirano intorno alla *vampa*, all'*ardore*, al *rossore*; il *sudore* è così ossessivo da provocare audace ossimoro in “la brina / dà sudori di ghiaccio” [...] come se le sensazioni – domina ancora l'olfatto – fossero lì per sfuggire, o all'inverso per caricarsi di un peso. Un piccolo segno di questa situazione si coglie nel lessico, qua e là più solenne e carico di storia: *etra* c'era già prima (ma qui gioca con *erta*), però ora troviamo anche *conquidere*, il dannunziano (?) *ardenza* e soprattutto lo jaconico *tenebrìa*”¹⁵⁴.

Certamente il passaggio stilistico risente degli eventi che, storicamente e biograficamente, segnarono quel periodo della vita del poeta: sono gli anni della

¹⁴⁹ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xvi.

¹⁵⁰ De Nicola, Caprile, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *La poesia di Giorgio Caproni*, in “Il punto”, 27 ottobre 1956, ampliamento del suo precedente *Giorgio Caproni*, in “Paragone”, 36, dicembre 1952, pp. 78-80.

¹⁵² Mengaldo, *Op. cit.*, p. xvii

¹⁵³ *Ivi.*

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. xvii-xviii.

guerra civile in Italia in seguito all'armistizio dell'8 settembre 1943, con la Resistenza vissuta da Caproni in val Trebbia, il timore per l'incolumità della moglie e dei figli, gli episodi indimenticabili di violenza tra partigiani, tedeschi, fascisti¹⁵⁵; e sono gli anni del definitivo trasferimento a Roma e dunque della sofferta lontananza dall'amata Genova.

Ma procediamo con ordine: tra il settembre 1943 e l'aprile 1945 Caproni scrive una serie di poesie, *I lamenti*, parte della sezione *Gli anni tedeschi* della sua quinta raccolta, *Il passaggio d'Enea*, che uscirà nel 1956. Dal punto di vista formale, la raccolta è costituita da tre sezioni: *Gli anni tedeschi* (preceduti dalle poesie *Alba e Strascico*), distinta a sua volta in due parti (*I lamenti* e *Le biciclette*); *Le stanze* (divisa in tre parti – *Stanze della funicolare*, *All alone*, *Il passaggio d'Enea* –, ognuna delle quali ne contiene altre tre) e infine *Appendice* (che consta di sette poesie).

I lamenti sono undici componimenti letteralmente ispirati, quasi provocati potremmo dire, dalla guerra e così immersi in essa che anche la musicalità e l'armonia propri della struttura metrica scelta vengono trasgredite, intaccate e diventano inequivocabilmente "caproniane":

“Gli attacchi interiettivi, gli incipit esclamativi e interrogativi, le aperture dove irrompe la voce partecipe del poeta, imprimono immediatamente ai sonetti una sferzata che si ripercuote sulle cellule foniche, investe la disposizione ritmica, passa attraverso la costruzione sintattica [...]”¹⁵⁶.

Nonostante ciò, Caproni aveva scelto un elemento così tipico della tradizione letteraria italiana qual è il sonetto proprio perché gli facesse da

“punto fermo di fronte a una realtà stravolta: alla caduta nel caos pone riparo la forma [...]. Nel loro complesso *I lamenti* configurano un piccolo canzoniere del lutto, dell'orrore, della lacerazione sentimentale al cospetto del male storico della guerra”¹⁵⁷.

Questi versi, ispirati da un dolore che è contemporaneamente privato e

¹⁵⁵ Risulta esemplare in tal senso il suo racconto del tradimento ai danni dei partigiani da parte di una ragazza spia dei fascisti; cfr. Giorgio Caproni, *Il labirinto*, in *Il labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984.

¹⁵⁶ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 55-56.

collettivo, individuale e storico, sono sia i lamenti di un uomo, sia quelli di un mondo devastato dalla guerra a cui il poeta dà voce: la parola *guerra* vi è nominata apertamente solo quattro volte, ma più spesso è evocata da sostantivi che – come vedremo più avanti – suggeriscono un’atmosfera di violenza, pesantezza, cupezza, morte.

Il passaggio d’Enea è interessante a partire dalla riproposta e dal riutilizzo del mito classico che lo caratterizza: come fa notare il saggista e critico Pino Menzio¹⁵⁸, è insolito che la poesia contemporanea recuperi la mitologia antica per provarne la perdurante validità come simbolo e indicatore per la storia dell’umanità, considerazione valida particolarmente per un personaggio poco frequentato dall’immaginazione letteraria quale è quello di Enea. Caproni si avvale dichiaratamente dell’eroe troiano

“come simbolo collettivo, per descrivere la situazione spirituale dell’umanità dopo la catastrofe della seconda guerra mondiale. Ciò accade anche attraverso le figure del padre Anchise e del figlio Ascanio, ad indicare il problematico rapporto dell’uomo contemporaneo con la propria tradizione e con il futuro”¹⁵⁹.

È interessante, da parte dello stesso commentatore, anche l’intuizione che vede nel viaggio per mare intrapreso da Enea, che si lascia alla spalle Troia in fiamme, una tensione da parte del poeta verso

“quella particolare terra inesplorata che è ogni foglio su cui inizia a tracciare una parola: una patria cercata, costruita, conquistata con fatica [...] Oltre e più che la tensione utopica verso una terra libera dalle violenze della Storia, [l’imbarco di Enea-Caproni] potrebbe essere la tensione verso un luogo mai noto e mai pacifico [...] verso il paese innocente della scrittura”¹⁶⁰.

Certamente quello di Caproni sarà, per tutto il suo *iter* poetico, un viaggio di stile e linguaggio dall’approdo – cioè dall’esito – mai definitivo (allora forse più

¹⁵⁸ Pino Menzio, *Per cercare altro suolo. Mito, sogno, morte e viaggio ne Il passaggio d’Enea di Giorgio Caproni*, in “Bollettino del C.I.R.V.I. – Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia”, Moncalieri (TO), 29-30, 1994, anno XV, pp. 171-198.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 185.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

simile a quello del dantesco Ulisse), una ricerca inesausta della parola che possa afferrare il reale e il suo senso, pur nella reiterata affermazione di sfiducia in essa che caratterizzerà soprattutto l'ultima parte della sua poesia.

Vale la pena ricordare quanto i dati sensoriali – come abbiamo sottolineato parlando del lessico relativo alla percezione guidata dai sensi – abbiano la capacità di coinvolgere Caproni al punto da trasformarsi in simboli: così è per “il sangue”, “il fuoco”, “il buio”, “la nebbia”, ma anche per altri elementi della realtà fisica, quali il paesaggio e i monumenti: ecco dunque che nel 1948 il poeta, in visita alla sua città di elezione, rimane impressionato da una statua che ancora oggi il passante può ammirare in piazza Bandiera. È un monumento barocco del 1728, opera di Francesco Baratta – allievo del Bernini –, scampato pressoché intatto alla furia dei bombardamenti che devastarono il centro storico del capoluogo ligure¹⁶¹. L'interesse di Caproni non è dettato dalla riuscita della rappresentazione dal punto di vista estetico, quanto dal soggetto: l'eroe virgiliano che fugge da Ilio con l'anziano padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio, ancora bambino, per mano. Egli fu così suggestionato da questo gruppo marmoreo che credette fosse l'unica statua di Enea nel mondo: in realtà ce n'è almeno una famosissima anche a Roma dove il poeta visse quasi mezzo secolo¹⁶².

Sulle motivazioni che mossero il poeta a recuperare il mito classico di Enea e a legare a questa statua il titolo di una delle sue più note raccolte, lo scrittore e critico letterario Giuseppe Conte così si esprime:

“Caproni non è un autore che ama il mito. Del resto, lo amavano ben pochi allora, e se oggi la parola è sdoganata, io ricordo quante accuse di reazionarismo mi presi quando cominciai a rileggere e usare il mito decenni fa. Enea per Caproni è l'uomo comune, sospeso tra una tradizione crollata e un futuro visto come impossibile, che si carica di doveri quotidiani. [...] È un rappresentante della sconfitta, della fine della guerra tra le rovine, stretto tra le croci e le delizie di essere figlio e padre: un Enea popolaresco, ben accolto dalle

¹⁶¹ Tra l'11 giugno 1940 e l'inizio di maggio del 1945 “i centri industriali del nord come Genova, Milano e Torino subirono più di cinquanta attacchi ciascuno”, in Claudia Baldoli, *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale*, “DEP – Deportate, esuli, profughe”, N° 13-14 / 2010, pp. 34-49 (la citazione è alle pp. 34-35).

¹⁶² Si tratta della statua marmorea di Enea, Anchise e Ascanio, scolpita da Gianlorenzo Bernini (1619) e custodita nella Galleria Borghese.

besagnine¹⁶³, le erbivendole della Val Bisagno che lavano gli ortaggi nel fontanile ai piedi della statua, un Enea di famiglia. [...] Un Enea disorientato, post-bellico, perfetto esponente della crisi e del senso di impossibilità così presente nella letteratura del Novecento. [...] L'Enea del mito è un eroe guerriero ma giusto, che antepone il dovere all'amore [...]; meno attrattivo di Achille o di Ulisse, è però dotato di una pietà che lo rende più umano degli altri due. Caproni ha visto questo aspetto, trascurandone altri, legati al divino e al Fato”¹⁶⁴.

Caproni non è dunque interessato al mito romano di Enea¹⁶⁵, alla sua abilità con le armi o alla sua forza fisica, ma è commosso dalla sua *pietas* e anche dalla sua solitudine (nella tabella 18 la parola “solo”, in funzione sostantivale o aggettivale, è adoperata più spesso che in qualunque altra delle sue raccolte): non è rappresentato infatti al centro dell'azione, mentre affronta Achille sul Monte Ida, ma nel momento in cui si assume la responsabilità di essere figlio e padre fino in fondo; nella fuga perde anche la moglie Creusa, e accoglie l'invito di lei, apparsagli come ombra, a partire per mare, in totale ed esclusiva responsabilità. Enea, ormai è chiaro, diventa per lui il simbolo del “crollo del passato e [del]l'incertezza del futuro, [de]l dramma dei padri da salvare e dei figli da condurre verso un domani di cui non si intravedono i contorni”¹⁶⁶.

Tab. 18	Lessico: la <i>solitudine</i>									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
solo (= solitario, s. e agg.)	-	1	1	3	12	4	8	11	8	1
unico (= solo)	-	-	-	-	-	2	-	-	-	1
solitario	-	1	-	3	2	-	-	-	-	-
solitudine	-	-	-	-	2	-	1	-	-	-
desolazione	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
isolato	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
spopolato	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-
vacuo	-	-	-	-	3	-	-	2	-	2
vuoto	-	-	-	2	6	2	5	19	4	4
deserto	-	-	-	1	6	-	-	4	1	1
disertare	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-

Anche il poeta soffre la stessa solitudine dell'eroe troiano poiché deve mettersi

¹⁶³ Dialetto genovese: fruttivendole.

¹⁶⁴ Giuseppe Conte, *Quando il pio Caproni incontrò Enea a Genova*, in “Il Giornale”, 23/04/2020.

¹⁶⁵ Su questo argomento cfr. Francesco De Nicola, *Caproni, poeta (anche) dell'esilio*, in “Resine”, XXXII(2013), 134-135, pp. 93-99.

¹⁶⁶ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 66.

in viaggio (lascerà Genova per Roma, quella stessa meta a cui Enea era destinato) e accettare di compiere il proprio dovere: vivere senza aggrapparsi ad alcuna certezza (né religiosa, né storicamente attuabile), “con ansia ma senza viltà, dignitosamente”¹⁶⁷ e sempre con il coraggio – di uomo e di poeta – di sentire il reale in tutta la sua tragicità, ma anche nei suoi richiami vitalistici.

Ecco perché, oltre ai consueti riferimenti di morte (“morto” si ripete quattro volte, oltre a “mortale”, all’espressione *de profundis* e al secco *alt* che conclude tutte le dodici strofe di cui è composta *Versi in Stanze della funicolare*), affiorano verbi, nomi e aggettivi che richiamano sensazioni fisiche, in particolare sonore e musicali.

Quello del poeta è un percepire contemporaneamente con tutti i sensi e con il cuore, ecco perché dissemina le ultime due sezioni di parole-chiave “interiori” quali “cuore” (ripetuto nove volte) e “petto” (sette volte), come si evince dalla consultazione della tabella 20; non mancano poi i termini fisici e concreti come “gelo/gelidi”¹⁶⁸ (cinque volte), “umidi”, “bagnare/bagnato”, “brividi” (che si ripetono tutti tre volte), “frigido”, “fresco” (quattro volte più due “freschissimi” un “rinfrescare”, un “refrigerio”), “tepore”, “odorare” (tre volte), fino alla precisione sensoriale che pare di sentire, mentre si legge, nella bocca e nelle narici “sapor di tegole”, “sa d’arsella / d’arselle” e “di cipria un odore”. Gli aggettivi che rimandano a sensazioni di gusto sono spesso sgradevoli: “acre”, “acido”, “nausea”, “rancido”, “rifresco”¹⁶⁹.

Ancora più numerose le parole che richiamano i suoni (ora piacevoli, ora allarmanti) e specialmente la musica: “arpa”, “campana”, “canzone”, “mandolino”, “melodia”, “musica”, “orchestra”, “plettri”, “squillato” e i più spiacevoli o inquietanti “colpo”, “esplosione”, “fragore”, “frangere”, “frusciare/fruscio”, “gridare/grido”, “rombo”, fino all’assenza di suoni allusa da “muto” e “silenzio” (che troviamo tre volte, oltre a un “silenziosissimo” e a un “oliatissimo”, cioè che non produce rumore).

Sono parole che esprimono sensazioni, cioè che dimostrano attenzione e

¹⁶⁷ *Ivi*.

¹⁶⁸ *Il gelo della mattina* è il titolo di un suo racconto incluso nel già citato *Il labirinto*.

¹⁶⁹ *Rifresco* italianizza il termine genovese *refrescumme*, che descrive l’odore acido di uova e pesce rimasto nelle stoviglie, prova di un lavaggio poco accurato.

attaccamento alla realtà e alle sue manifestazioni, ma *Gli anni tedeschi*, nati dalla guerra e durante la guerra, sono soprattutto segnati da un lessico che, inevitabilmente, pone l'accento sulla paura e la disperazione e che non a caso sono percorsi da espressioni fortemente emotive, quali le interiezioni (frequenti gli *oh* e gli *ahi*) e le invocazioni (rivolte al padre e all'amore, ossia alla donna amata), in cerca non tanto di sostegno quanto di una sopravvivenza di senso del vivere: anche con questi espedienti “Caproni si affida istintivamente a una poesia ‘del cuore’, del ‘petto’, del sentimento che reagisce [così] allo spettacolo d'angoscia”¹⁷⁰ a cui quotidianamente il conflitto lo espone.

È importante, allora, soffermarsi sul termine “paura” e su quelli che gli sono affini: “sgomento”, “terrore”, ecc., come elencato nella tabella 19:

Tab. 19	Lessico: la paura									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
<i>paura</i>	-	-	-	4	5	1	4	3	2	11
<i>patema</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>sgomento</i>	-	-	-	-	3	1	1	1	1	-
<i>sgomentare, sgomentato</i>	-	-	-	-	1	-	1	1	-	-
<i>spavento, spaventato</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-
<i>terrore</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>temere</i>	-	-	-	-	-	-	2	-	-	1
<i>sconcerto</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>turbare</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1

Adele Dei osserva che la paura, che conclude la poesia *Interludio alle Stanze della funicolare*,

“è una parola importante che risuona in tutta l'opera di Caproni, fino dalle plaquette giovanili, e quindi nei racconti e nei sonetti presaghi di *Cronistoria*, uscita in un tragico 1943, dove il termine ritorna più volte con grande rilievo, a punteggiare l'emotività esclamativa dei sonetti. [...] Ma le ricorrenze si infittiscono ulteriormente e si precisano negli ultimi libri [...], dove la paura è davvero entrata nelle ossa, conduce il gioco”¹⁷¹.

La stessa studiosa, osservando che “paura” si ripete una trentina di volte nei testi

¹⁷⁰ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷¹ Adele Dei, *Paura: storia di una parola e di una rima*, in «Per amor di poesia (o di versi)». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2018, pp. 11-18; la citazione è a p. 11.

del poeta, rileva che non è tanto la frequenza a renderla rilevante, quanto la posizione che essa occupa nelle composizioni: compare due volte nel titolo, oppure a fine verso o in chiusura di una poesia (come in *Interludio*, appunto), ma soprattutto in rima, collocandosi solo cinque volte all'interno di un verso e tra l'altro praticamente solo nelle raccolte precedenti al *Muro della terra*. La suggestione di questa parola è antica e avviene scopertamente sotto l'egida di Dante¹⁷²: uso questo avverbio perché gli echi riferibili alla *Commedia* sono numerosi ed evidenti nella poesia caproniana, come vedremo più avanti. Per quanto riguarda la paura, la memoria ci porta è immediatamente ai versi 6, 15, 19, 44 e 53 del I canto dell'*Inferno*,

“che è una sorta di ricorrente sottotesto – se non addirittura un'ossessione – delle ultime raccolte di Caproni, anche lui perduto nel buio di una selva [...], ma senza speranza di alcuna guida o soccorso, anche lui minacciato da una bestia proteiforme [...] Si ha spesso la sensazione che Caproni avesse ben presente il rimario della *Commedia* (per fare solo alcuni esempi sono dantesche, oltre che caproniane, *altura*, *dismisura*, *figura*, *lettura*, *mura*, *pastura*, *ventura*) [...]”¹⁷³.

Anche quando non troviamo nominata la parola “paura” – sembra suggerire Dei – possiamo pensarla presente se incontriamo la rima in *-ura* e individuare una linea, oltre a quella identificabile con le rime in *-ore*, che evidenzia una catena fonica ben precisa e che “rilega campi semantici differenti affiliandoli e coinvolgendoli così nella stessa musica”¹⁷⁴.

Dominano dunque, nei versi di *Il passaggio d'Enea*, l'oscurità e le “tenebre” (mentre nel “primo tempo” della sua poesia prevalevano i colori chiari e la luce): il mondo ha perso chiarezza, dunque intelligibilità e possibilità di essere compreso, ed ecco che questo termine, come anche i suoi sinonimi (“notte”, “buio”, “cupo”, “ombra”), diventa imprescindibile. Il sostantivo “sole” si ripete per dodici volte nell'intera raccolta e quindici volte c'è “alba”, ma nessuno dei due allude a momenti

¹⁷² Per restare in tema di presenza numerica, anche in Dante la parola “paura” è frequente: oltre le già indicate cinque volte nei primi 54 versi del canto proemiale, compare in rima dodici volte nell'arco della *Commedia*.

¹⁷³ Dei, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 17.

festosi o vitali, al punto che, nella poesia che apre la sezione *Le biciclette* e che si intitola *1944*, il “sole” nascenturo viene qualificato come quello che sta per “pungere i cani” e l’alba è un “disastro”, perché è l’ora in cui viene eseguito l’ordine delle fucilazioni. Insieme al “buio” – metafora visiva della disperazione e del futuro impossibile da scorgere –, quasi ossessive sono le immagini del “freddo”, per rimarcare l’assenza di vita: in *Il passaggio d’Enea* questa parola è attestata solo una volta, ma “gelo” è ripetuto cinque volte ed è contenuto anche nei verbi “congelare” e “raggelare”, “brina” è attestato sei volte, “brivido” ben dieci, quattro volte “inverno / invernale” (che fa significativamente rima con “inferno”, pur nominato solo una volta) e una volta “ghiaccio”, ma anche l’aggettivo “deserto”, che ricorre sei volte, col suo evocare aridità e dunque mancanza di vita, può essere a ragione incluso in questo elenco.

Lo strazio della guerra è ribadito ulteriormente da una precisa terminologia che contrassegna tutta la raccolta: troviamo “sangue” (da intendersi non come vitalità, ma come richiamo al sangue sparso, alla violenza) sedici volte, “morte/morto” quindici (ma il numero sale significativamente se vi aggiungiamo “mortale”, “morente”, “trapasso / trapassato”, “defunto”, “ossa”, “salma”, “scheletro”, “tomba”, fino all’espressione “sonno plumbeo”, che allude chiaramente alla morte, magari alla morte violenta a causa del piombo, cioè provocata dalle armi). Al dolore provocato dalla morte in guerra, che così spesso si porta via le vite più giovani e – particolarmente vero per il secondo conflitto mondiale, vittime inermi nelle città bombardate o rastrelate per rappresaglia – il poeta risponde con i termini “lamento”, “gemito/gemitio / gemere”, “lacrime”, “pianto”.

Oltre al lessico della violenza già proposto nella tabella 12.1, in questo “secondo tempo” Caproni crea una sorta di vero e proprio suo vocabolario del male, scegliendo termini che magari impiegherà una volta sola, ma che, nel loro insieme, costituiscono una specie di raccolta di lessico specializzata in negatività, con la varietà lessicale e le sfumature che possiamo aspettarci solo da un grande poeta.

La tabella 12.1 completa quello che ho definito “il lessico della violenza”, iniziato con le parole “rosso”, “fuoco”, “febbre”, “sangue” e che qui si irradia particolarmente intorno alle parole “cane” e “portone”. Invito alla consultazione di

tali schemi per verificare personalmente la ricchezza lessicale e la frequenza con cui ricorrono i termini e vorrei rimarcare come molti di essi (“abbaiare”, “esplodere”, “gridare” e affini) richiamino la potenza del senso dell’udito, stavolta non in connotazione vitalistica, ma con la funzione di far arrivare fino alle orecchie, quasi fisicamente, la brutalità della guerra, per lasciarne un’eco nei sensi feriti.

Tab. 12.2	La violenza (2): cani, portone e altri									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
cane, cagna	-	1	-	1	5	5	-	4	-	-
abbaiare	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
lupo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
molosso	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
mordere, morso	-	-	-	-	1	3	-	2	1	1
ululato, ululare	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
porta	1	1	1	-	14	1	1	2	1	12
portone	-	-	-	-	8	4	1	1	-	1
cancello	-	-	-	-	-	-	2	2	-	-
abbattere	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
aggredire, aggredito	-	-	-	1	2	-	-	-	-	1
aizzare, aizzato	-	-	-	-	1	2	2	-	-	-
barbarico, barbarie	-	1	1	1	1	-	-	-	-	-
cadere, cadente	1	-	-	2	4	-	1	3	4	3
detriti	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-
disperato, disperazione	-	-	-	1	1	-	2	2	-	3
distruggere, distrutto	-	-	-	2	4	-	-	-	-	-
distruzione	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-
esplodere, esploso	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1
ferire, ferito	-	-	-	-	2	1	1	1	-	-
ferita	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
fragore	-	-	1	1	5	-	-	-	-	-
frangere, frangersi	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
frantumare, frantumi	-	-	-	-	1	-	-	-	1	1
gridare	-	-	1	1	-	1	-	1	2	1
grido, grida	3	2	1	3	6	-	1	3	3	2
urlare	-	-	-	-	4	1	2	-	2	1
urlio	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
urlo	-	-	-	-	-	3	-	-	1	-
sgolarsi	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
infuriare	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-
maceria	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
percuotere, percosso	-	-	-	2	3	-	-	-	-	-
premere	-	-	-	-	7	-	-	1	1	1
calcare	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
picchiare	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
piegare, piegarsi	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-
pungere	-	-	-	-	5	1	1	-	-	-
rissa	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-
rompere, rotto	-	-	-	4	7	-	-	1	1	-
rovinare, rovina	-	-	-	1	3	1	-	-	-	-

sbattere, sbattuto	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-
schiantare, schianto	1	1	-	2	3	-	-	1	1	-
scuotere, scosso	-	-	-	1	5	2	-	3	-	-
sfarsi, sfatto	-	-	-	1	4	2	2	1	1	-
sperperare, sperperato	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
spezzare, spezzato	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-
strappare, strappo	-	-	-	-	2	2	-	1	-	1
straziare, strazio	-	-	-	1	-	1	-	-	1	-
stridere, stridente	-	-	-	-	1	-	1	-	-	1
strozzare, strozzato	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-
tormentare, tormento	-	-	-	-	2	-	-	-	1	2
travolto	-	-	-	1	2	-	-	-	-	-
troncare, troncato	-	-	-	2	3	-	-	-	-	-
violento	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-

Se scorriamo il testo della poesia *Le biciclette*, notiamo che esso è ritmato con insistenza dalle espressioni “nessuno più mi soccorre”, “non mi soccorre”, “né ora m’è / v’è più soccorso”, in apertura di ogni strofa o alla sua fine e il testo echeggia i lamenti dei “cani” (parola che vi compare quattro volte – per un totale di dieci nel corso del “secondo tempo” – e che si riflette anche in “lupo” e “ululati”, attestati unicamente nel “secondo tempo”), a sottolineare una minaccia inquietante, un allarme per il quale non si trovano parole. Fanno la loro comparsa – e in tutto *Il passaggio d’Enea* si ripeterà per otto volte – i “portoni” scossi dal vento, con il loro rumore secco e cupo che conferisce ulteriore inquietudine all’atmosfera, e anche “porta” – attestata per ben tredici volte all’interno della raccolta – non conferisce tanto un senso di passaggio, di apertura, quanto di soprassalto all’udire un rumore inatteso o disturbante (come in “Sarà un gemito di porte / spinte”, *IV*, vv. 12-13, o in “alle sue porte non senta quelle nocca che percuote / accanita”, *Le biciclette*, vv. 100-102, solo per citarne alcuni).

La tabella 12.3 riporta invece il lessico più connotato in direzione della guerra, in qualche modo “specializzato” a rievocare il conflitto: solo in *Il conte di Kevenhüller* e parzialmente in *Il franco cacciatore* ritroveremo altrettanta abbondanza e frequenza di terminologia marziale,

Tab. 12.3	La violenza (3): la guerra, le armi									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
arma, armato	-	-	-	-	-	-	-	1	2	-
armarsi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
armeria	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
balestra	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
bersaglio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
cannoneggiamenti, cannone	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-
cartucce	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
colpire, colpito	-	-	-	-	1	-	1	-	1	3
colpo	-	-	-	-	5	-	-	1	-	3
coltello	-	-	-	-	1	-	-	2	1	1
dardo	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
freccia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
fucilare	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-
fucile, fucileria, fucilata	-	-	-	-	1	-	2	-	6	2
guerra	-	1	-	1	12	3	3	1	-	-
piombo	-	-	-	-	3	3	1	3	2	4
scagliare	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
scoppio, scoppiare	1	-	1	-	1	1	1	-	-	1
soprassalto	-	-	-	-	6	-	-	-	1	-
sparare	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5
sparo, sparatoria	-	1	-	-	-	-	-	-	4	4

Compare solo in *Il passaggio d'Enea* la serie di vocaboli di seguito elencata: “bombardamenti”, “catastrofe”, “caos” (due volte), “corrompere”, “crimine”, “danno” (due volte), “detriti” (tre volte), “disastro” (tre volte), “disfatto” (tre volte), “fionda”, “esploso”, “inferto”, “inondato”, “piaga”, “sfacelo”, “squassato”, “strage”, “stritolio”, “tramare”, “trascinare”.

Per resistere, almeno emotivamente, a un tale attacco di violenza e angoscia, il poeta (e l'uomo) fa ricorso ai **sentimenti**, che espressivamente sono localizzati e indicati nel lessico: “cuore” è attestato ventiquattro volte (quarantotto nel totale dei testi del “secondo tempo”), “petto” diciotto volte (trentasei in tutto), richiamati anche nelle parole “palpito” e “palpitare” (che significativamente sono adoperate solo in questo “tempo”). Sono queste le parti del corpo tradizionalmente e linguisticamente sede della ricezione e della sensibilità e in cui trovano contenimento e risonanza gli eventi – bellici e personali – a cui è sottoposto lo stato d'animo del poeta.

Nella tabella 20 è raccolto il lessico che ha a che fare con i sentimenti e, in

generale, con una disposizione alla positività, a un atteggiamento più fiducioso verso la vita: osservando le varie voci e la loro diffusione, si nota che alcune di esse “spariscono” nel “terzo tempo” ma anche che, curiosamente, il verbo “amare” compare proprio in quest’ultima stagione della poesia di Caproni (mentre “amore” è praticamente onnipresente).

Tab. 20	Lessico del sentimento									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
abbracciarsi	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
accorare	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-
amare, amarsi, amato	-	-	-	-	-	-	1	1	1	1
<i>amore</i>	-	1	2	13	24	5	2	4	4	7
appassionare	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
passione, passionale	-	-	-	2	1	-	-	-	-	1
palpitare, palpito	-	-	-	-	3	1	-	-	-	-
petto	-	3	2	8	20	12	4	3	1	1
pulsare	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
caro	-	3	4	1	1	2	-	-	-	3
commuovere, commosso	-	1	1	2	3	3	-	-	-	-
coraggio	-	-	-	2	-	2	-	-	-	-
<i>cuore</i>	1	-	3	6	30	15	3	11	3	7
desiderio	-	-	-	1	1	-	-	-	-	2
pace	-	-	2	1	-	-	1	2	-	1
quiete, quieto	1	1	-	-	1	1	-	-	-	-
sereno	1	-	1	2	-	-	1	2	-	1
requie	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tranquillità, tranquillo	-	-	1	-	1	-	1	-	1	-
speranza, sperare	-	-	2	5	7	1	-	3	2	2
stringersi	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1

Nel poemetto *Le biciclette* il ricordo della fidanzata Olga Franzoni – giovane genovese morta nel 1936 poco prima delle nozze –, che compare sotto il travestimento dell’ariostesca Alcina, è il segno assoluto della perdita di quel futuro in cui aveva riposto aspettative e sogni e che si intreccia alla privazione di speranza e di umanità dovuta alla guerra. La sua morte precipitò il poeta in una forte crisi psicologica da cui riemergerà grazie all’incontro con la futura moglie Rosa/Rina, ma non si trattò solo di un dramma privato, bensì di una tragedia che si compenetrò con la sofferenza collettiva e in essa trovò risonanza. All’opposto, le poesie che Caproni dedicherà alla moglie sono all’insegna di una vitalità e di un sentimento comune ritrovati, in un percorso – coniugale e personale – non fatto di idilli e illusioni giovanili, ma di tenacia e attaccamento alla vita che continua (“Se il mondo prende

colore / e vita, lo devo a te, amore”, in *A Rina, II*).

Ho dedicato la tabella 10.2 – dopo quelle elencate nella tabella 10.1 e relative alla produzione del “primo tempo” – ad altre ricorrenze di lessico collegate a fugacità e vanità, ma connotate più precisamente dall’inconsistenza, dalla sfumatura di perdita di tangibilità propria della “**nebbia**” e dei termini ad essa associabili quali “ovatta”, “vapore”, “fumo”, che comunicano una realtà così labile da essere informe, fluttuante, dove anche i suoni sono attutiti.

Della suggestione di questo termine – che analizzerò anche più avanti sulla base della poesia significativamente intitolata *Nebbia* e inserita in *Congedo del viaggiatore cerimonioso* – ricordo che, in base alla testimonianza dello stesso autore, è possibile rinvenire la traccia biografica in un soggiorno giovanile nel pavese, dove nel 1937 insegnò per quindici giorni nella locale scuola elementare:

“Fui mandato a Casorate Primo, vicino a Pavia (e questo spiega perché nella mia poesia parlo spesso di nebbia. [...] Finché un giorno un amico mi telefonò per consigliarmi di andare a Roma, dove avevo vinto il concorso di prima categoria. Mi convenne partire, portandomi dietro, appunto, il ricordo della nebbia”¹⁷⁵.

Come osservato da altri commentatori, quell’esperienza fra le nebbie padane ha influenzato la sua “vena poetica e letteraria” perché ha provocato in lui un “impatto emotivo piuttosto violento”¹⁷⁶, tradotto poi in simbolo di “nebbia interiore”, di “confusione mentale”¹⁷⁷, ben oltre quindi il mero dato paesaggistico. E come per “paura” ho sottolineato l’ascendente dantesco, per “nebbia” il rimando obbligato è al Pascoli, che a sua volta, in numerosi componimenti, ha associato questo evento meteorologico al presentimento o all’idea della morte, oltre che a elemento che favorisce l’apparizione dei defunti. Anche il poeta romagnolo, tra l’altro, ha scritto una poesia dal titolo inequivocabile, *Nebbia*, inclusa nei *Canti di Castelveccchio*; si noti infine che la parola “foschia”, certamente assimilabile al lessico “nebbioso”,

¹⁷⁵ Parole di Giorgio Caproni in un’intervista del 1981, citate in Valentina Luzzi, *Due testi dal Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». Seminario su Giorgio Caproni, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2018, pp. 93-106; la citazione è a p. 96, nota n° 21.

¹⁷⁶ Marcella Bacigalupi, Piero Fossati, *Giorgio Caproni maestro*, introduzione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2010; entrambe le citazioni sono a p. 61.

¹⁷⁷ Luzzi, *Op. cit.*, p. 97.

apparirà invece solo in *Versi del Controcaproni*.

Vorrei richiamare, a conclusione di queste osservazioni, anche le parole di Colonna, che riporta come elementi inafferrabili quali il vento e la nebbia siano al centro della poesia di Caproni a marcare la labilità del reale, ma anche a consegnarla al regno della genuinità e della purezza proprio della musica, intangibile ma inequivocabile, imprevedibile ma ineludibile:

“Giorgio Caproni, poeta liminare, che nella sua scrittura e nella sua vocalità ha il vento e la nebbia, varca la soglia della narrazione delle voci poetiche e la riveste dell’ufficialità di un palcoscenico discreto, lasciando anche nei suoi documenti sonori una testimonianza preziosa di un’inafferrabile musica che investe il suo pensiero poetico, capace, nelle sue diverse potenzialità musicali, di sfiorare e abbracciare la purezza”¹⁷⁸.

Tab. 10.2	Lessico che indica fugacità e vanità / perdita di vitalità (2): la <i>nebbia</i> e l’inconsistenza									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
<i>nebbia</i>	-	-	-	1	13	3	3	2	1	1
nebbione	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-
nebbioso	-	-	-	-	2	-	1	-	1	-
nebula	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
nebuloso	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
annebbiato	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
condensa	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
lattiginoso	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ovatta	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-
ovattato	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
vapore, vapori	-	-	-	1	5	2	-	-	-	-
vaporoso	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
velo, velato	-	-	-	3	4	1	-	1	-	1
velarsi	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
fumo	-	-	-	-	-	2	2	4	2	4
fumare	-	-	-	-	-	1	2	-	-	-
sigaretta	-	-	-	-	-	1	3	-	-	-

Se ci concentriamo poi sul poemetto *Il passaggio d’Enea*, che dà il titolo all’intera raccolta, ci rendiamo conto che esso è anche, “nella sua sezione centrale e più distesa, la descrizione di un sogno, e tale carattere onirico è esplicitamente

¹⁷⁸ Colonna, *Art. cit.*, p. 103.

dichiarato e tematizzato”¹⁷⁹. È interessante rilevare che le parole “sogno”, “sognare” ricorrono due volte sia in *Ballo a Fontanigorda*, sia in *Cronistoria* e *Il passaggio d’Enea*, una sola in *Il muro della terra* e *Il Conte di Kevenhüller* ma ben undici in *Il franco cacciatore*; “sonno” compare una volta in *Ballo a Fontanigorda* e in *Il muro della terra*, tre volte in *Cronistoria* e due in *Il passaggio d’Enea*.

La vicenda narrata nel poemetto è infatti inquadrata tra la «sera / di tenebra» che leggiamo ai vv. 3-4 di *Didascalìa* (e che ritorna anche al v. 8 di *Epilogo*) e l’alba appena sorta («tremolio / scialbo del giorno in erba») con cui si chiude *Versi* ed è, sostanzialmente, il racconto di “una notte incerta e malsicura, dominata dal continuo e ossessivo rumore delle automobili che passano e che costringono il protagonista ad un sonno inquieto e disagiata, in un confuso dormiveglia”¹⁸⁰.

Una nottata trascorsa in preda a sensazioni oscure e percezioni in cui la realtà si confonde con gli incubi notturni e con sensazioni di fine imminente; ed ecco dunque che il tema della morte che qui compare è coerente con il *corpus* generale della poesia di Caproni, esplicitato in apertura alla raccolta con la poesia *Alba* e suggellato nella sezione *Gli anni tedeschi* con la poesia *Notte*, dove il riferimento alla morte si imprime nei versi finali: leggiamo infatti “morte” in *Alba* al v. 14 come ultima parola della composizione e “muore” nel penultimo verso di *Notte*.

Queste due poesie sono quasi contemporanee¹⁸¹, attentamente posizionate all’interno della raccolta a formare una sorta di dittico, e sono legate anche dalle immagini che in esse ricorrono: il “bar”, il “gelo”, il “tremore” e quel “tram”¹⁸² che pare condurre l’uomo verso il capolinea, la fatale conclusione di ogni esistenza. Quella di Caproni è una “povera, purgatoriale vita cittadina”¹⁸³ e la poesia *Notte*, che chiude *Gli anni tedeschi*, la esprime compiutamente, con gli emblematici versi, “la città / nelle tenebre un soffio sperde” e il “tram” che la attraversa “muore”¹⁸⁴. La

¹⁷⁹ Menzio, *Op. cit.*, p. 178.

¹⁸⁰ Entrambe le citazioni sono in Menzio, *Op. cit.*, p. 172.

¹⁸¹ *Alba* è del 1945, *Notte* del 1946.

¹⁸² “Bar” è in *Alba* al v. 1 e in *Notte* ai vv. 1 e 2; “tremore” in *Alba* al v. 10 (dove, per la precisione, usa “tremotio”), mentre in *Notte* è al v. 11; “gelo” compare in *Alba* al v. 4 assieme a “brivido” e “brina”), in *Notte* troviamo “raggelo” al v. 8 e “gelido” al v. 14; infine “tram” è attestato in *Alba* al v. 6 e in *Notte* al v. 3.

¹⁸³ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xix.

¹⁸⁴ *Notte*, vv. 12-13 e 13-14.

morte è una sorta di soglia su cui il poeta si affaccia nelle *Stanze della funicolare*, ma vi entrerà compiutamente in *Il seme del piangere*:

“Perché la morte da soglia si faccia veramente spazio occorre andare alla raccolta *Il seme del piangere* e in particolare alla poesia *Ad portam inferi*. [...] In questo poemetto si apre [...] lo spazio in cui si svolge l’esplorazione della morte nella poesia di Caproni, spazio che segna l’estremo residuo di sopravvivenza per chi, come il poeta livornese, non ha fede nell’immortalità dell’anima”¹⁸⁵.

E tale spazio è abitato dalla madre defunta, in uno scenario dove troviamo un’”alba” così nebbiosa e fredda che non prelude evidentemente a nessun nuovo giorno, a nessuna luce che risalga vittoriosa; la donna è seduta in un anonimo locale – a metà strada tra bar e ristorante – di una “stazione” (parola che compare per la prima volta in *Il seme del piangere* e vi si ripete per due volte; è poi attestata anche tre volte in *Il muro della terra*, due volte in *Il franco cacciatore* e infine una in *Il conte di Kevenhüller*)¹⁸⁶, dove l’orologio è fermo, dunque il tempo vi è già congelato e, anche se la madre attende il capotreno per poter partire verso il definitivo congedo, questo spazio è già dentro la morte.

L’ascensore – “datata da Caproni «1948?» e dunque anteriore a *Il passaggio d’Enea* e *Ad portam inferi* –”¹⁸⁷, nel piano editoriale definitivo è collocata tra i due poemetti appena citati e dunque funge esplicitamente da “ponte tematico” fra loro: qui il poeta

“individua uno spazio, ma non infero, come nel *Passaggio d’Enea*, [bensì] uno spazio di paradiso [...], un viaggio in salita verso l’alto, moto parallelo a quello della funicolare delle omonime *Stanze* e [...] specularmente opposto alla discesa infera e che [...] rinvia chiaramente, come tono generale, alla creazione luminosa e viva dell’Annina Picchi di *Seme*

¹⁸⁵ Menzio, *Op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁶ Per offrire una panoramica del lessico che “ruota” intorno alla parola “stazione”, aggiungo che la parola “treno” è utilizzata per la prima volta in *Cronistoria*, poi due volte in *Il passaggio d’Enea*, cinque in *Il seme del piangere*, una in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, una in *Il franco cacciatore* e una in *Il conte di Kevenhüller*. Troviamo “scompartimento” due volte e solo in *Il seme del piangere*, cinque volte “banchina” in *Il passaggio d’Enea*, una volta “locomotiva” e una “locomotore” (rispettivamente in *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e *Il passaggio d’Enea*), infine “binario” è una volta in *Cronistoria*, due in *Il passaggio d’Enea*, una in *Il seme del piangere* e una in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

¹⁸⁷ Menzio, *Op. cit.* p. 177.

del Piangere, in un registro vitale e non infero che allontana di molto questa composizione dalla tematica caproniana di esplorazione della morte che si sta attuando in questo periodo”¹⁸⁸.

Menzio parla giustamente di esplorazione e dunque non possiamo aspettarci dal poeta coerenza di pensiero né di atteggiamento: l’esplorazione esistenziale è una condotta di prove ed errori che non avanza in modo lineare programmato o razionale, quando si parla di morte si parla di qualcosa che è comunque dentro la parabola della vita stessa e dunque a volte essa genera angoscia e toni cupi, altre volte Caproni si esprime invece quasi con leggerezza (come poi sarà chiaramente nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*).

In precedenza si è detto che le parole relative ai sentimenti, certo, non mancano, ma elementi dominanti, scorrendo la tabella 15, sono evidentemente il buio, la negatività, la paura: in *Il passaggio d’Enea* la guerra pare dunque avere vinto sul cuore, coprendo con le sue tenebre ogni possibilità di speranza e investendo anche lo stile poetico, oltre al lessico. Caproni compone sonetti ardui, ingegnosi, costruiti con abilità e virtuosismo, con un linguaggio spesso ostico non solo per la presenza di parole attinte da quello della nostra letteratura, ma anche perché in essi tutta la sintassi si complica.

Nella sezione *Le biciclette*, in particolare, il poeta moltiplica gli aggettivi, costruisce espressioni quasi cerebrali, le metafore si susseguono ma, più che evocare immagini, conferiscono ai versi un senso criptico: ci si lascia irretire da queste parole strane, inedite per Caproni, da questo linguaggio che sembra una litania misterica, accontentandosi di percepire il senso generale, ma rimpiangendo le espressioni più agili e ariose delle opere del “primo tempo”, gli aggettivi e i verbi che facevano quasi percepire in bocca, nelle narici, sulla pelle le parole evocate dal poeta.

È anche vero però che Caproni, con i versi meno accessibili di *Il passaggio d’Enea* che richiedono un qualche sforzo di interpretazione, evita qualsiasi caduta nella retorica o nei toni della facile poesia civile, per consegnarci versi dai toni originali, personali, impegnativi.

¹⁸⁸ *Ivi*.

Nella sezione denominata *Le stanze* un'ulteriore difficoltà è costituita dai richiami letterari alla mitologia classica che, insieme al lessico e alla complessità dei versi, presuppongono o necessitano una sorta di decodificazione: in *Le stanze*, infatti, l'autore dà vita a poemetti,

“sede attraverso la quale [fa] proprie figure del mito e della leggenda (Alcina, Euridice, Proserpina, Enea) [e] proietta sullo schermo vasto e solido della memoria culturale l'urto di un dolore attuale e urgente: la perenne 'contemporaneità' del mito potenzia l'universalità della sofferenza del poeta”¹⁸⁹.

Dolore: questa è una parola chiave, di cui si rende nota la frequenza – insieme con le conseguenze corporee più immediate del dolore: il pianto e le lacrime – nella tabella 21, e in cui si può notare che il verbo “piangere”, usato tredici volte in questa raccolta, una volta “entrato” nel vocabolario di Caproni vi resterà fino all'ultima delle sue raccolte.

Tab. 21	Lessico: il <i>dolore</i> e affini									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
<i>dolore</i> , doloroso	-	-	-	4	3	2	-	1	-	-
dolente	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-
dolere	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
lancinante	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
piangere	-	-	-	-	2	13	3	2	1	1
pianto	-	-	-	2	2	3	-	1	-	3
lacrime	-	1	1	3	7	2	-	-	-	-

Invece il lessico legato alla funicolare, metafora di un viaggio onirico rappresentato appunto nelle *Stanze della funicolare*, si estende – vedere tab. 22 – da *Cronistoria* a *Il seme del piangere* e poi praticamente si esaurisce, con un numero vistosamente alto di attestazioni solo in *Il passaggio d'Enea*. Anche quello della funicolare si qualifica appunto come un viaggio onirico, rafforzato dall'“impiego caproniano di figure mitologiche quali Euridice e l'Averno, per descrivere lo sprofondare del protagonista in un sonno agitato e confuso”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 63

¹⁹⁰ Menzio, *Op. cit.*, p. 181.

Tab. 22	Lessico: la <i>funicolare</i>									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
<i>funicolare</i>	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-
arca	-	-	-	-	7	-	-	-	-	-
barca	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-
barca a fune	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
carro	-	-	-	2	1	2	-	-	-	-
cavo	-	-	-	-	6	-	-	-	-	-
corda	-	-	-	1	4	-	-	-	-	-
funivia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
furgone duro	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-

Le stanze e l'Appendice sono sezioni imprescindibili anche perché in esse troviamo le più note poesie dedicate a Genova, la città in cui Caproni giunse dodicenne e compì la sua formazione: la lasciò definitivamente nel 1945 per stabilirsi a Roma per lavorarvi come maestro meglio retribuito (era già padre dei figli Attilio Mauro e Silvana) che nelle cittadine del nord, soffrendo di una nostalgia perenne paragonabile a chi sente la mancanza della luce: “Lascerò così Genova: / entrerò nella tenebra”¹⁹¹.

Genova è infatti per Caproni – e più che mai lo dimostra in questa raccolta – la città per eccellenza, impareggiabile, in cui non gli è “possibile vivere”¹⁹², ma che riaffiora continuamente con passione nell’evocazione poetica: non a caso vincerà il Premio Feltrinelli proprio con un’opera che contiene le sue “poesie genovesi”¹⁹³.

È anche una città dalle forti connotazioni simboliche, come testimonia il tragitto della “funicolare” – una parola emblematica che compare nelle ultime due sezioni per tre volte e riecheggia nelle corrispondenti “funivia”, “arca” (sette volte), “barca a fune”, “corda” (quattro volte), “cavo” (sei volte), “fune”, “furgone”, “carro” – che si fa simbolo della vita umana nella sua parabola dalla nascita alla morte: è un percorso dall’approdo incerto, insidioso, anzi, come meglio è stato espresso da Surdich, Caproni lo rappresenta come

“il passaggio da una notte a un’altra notte, fino a un’alba incerta e lattiginosa, dalla prenatalità all’indistinto di dopo la morte, in quello spazio dei morti che è costruito di

¹⁹¹ *Su cartolina – A Rosario*, in *Il passaggio d’Enea*, vv. 36-37.

¹⁹² *Su cartolina – A Tullio*, in *Il passaggio d’Enea*, v. 1.

¹⁹³ Caproni si aggiudica il Premio Feltrinelli per la poesia nel 1982 con *Genova di tutta la vita* (a cura di Giorgio Devoto e Adriano Guerrini), Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983.

nebbia”¹⁹⁴.

La funicolare che conduce al Righi, sulle alture di Genova, esiste davvero (e il piazzale d’arrivo è stato dedicato al poeta), ma Caproni ne dilata il percorso e lo fa svolgere sostanzialmente al buio, come in una galleria che pare davvero alludere al passaggio dal ventre materno fino all’emergere nel mondo, al momento della nascita. La vettura che sbuca all’aperto dopo il suo tragitto oscuro / all’oscuro, è inesorabilmente trainata dal suo cavo, come il tempo inevitabilmente sdipana l’esistenza umana fino al suo capolinea, avvolto nella nebbia e anche le tre Moire della mitologia classica, ricordiamolo, presiedevano a un filo, che rappresentava la lunghezza della vita¹⁹⁵.

Anche qui si possono individuare gli indizi che giustificano questa interpretazione attraverso il lessico scelto dal poeta, a cominciare dall’insistenza con cui compare il termine “notte” (otto volte, più tre “nottetempo” e sei “notturno”) e i suoi sinonimi “tenebra” (nove volte), “buio (cinque volte) e nero (dieci volte oltre a un “riannera”). Notiamo anche una serie di verbi e aggettivi che richiamano una realtà inconsistente, dai contorni incerti, per la quale la percezione si fa indistinta e sfumata (v. tab. 7.2): “appannare/appannarsi”, “disfatto”, “labile”, “scialbo”, “scolorarsi”, “sfarsi”, “vano”...

Genova è espressamente invocata ben novantuno volte in *Il Passaggio d’Enea*, di cui ottantatré nella sola sezione *In Appendice*: in quest’ultima parte il suo nome ritma interamente la poesia *Litania* e vi riecheggia a versi alterni, più simile a una preghiera che a una cantilena (entrambi i significati, peraltro, sono validi e applicabili al titolo di questo componimento); altre tre volte è indicata come “città” e una volta come “urbe”¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 64

¹⁹⁵ Le tre dee del destino per gli antichi greci erano Cloto, la quale tesseva il filo che poi Lachesi (“la fissatrice della sorte”) avvolgeva sul fuso e stabiliva quanto ne spettasse a ogni singolo essere umano, infine Atropo (“irremovibile”) lo recideva con piglio netto e deciso. L’ineluttabilità inflessibile delle loro azioni era espressione della fissità delle leggi fisiche e morali, che frenano perfino il potere degli dei. Presso i Latini erano note come Parche, anche se nelle narrazioni più antiche c’era una sola Parca, che interveniva al momento della nascita, ma poi il mito venne assimilato a quello greco, da cui il numero di tre anche per le Parche.

¹⁹⁶ Ritroveremo il nome di Genova nelle successive raccolte solo in altri due casi: una volta in *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e una in *Il conte di Kevenhüller*.

Genova è individuata in alcuni suoi elementi topografici ben riconoscibili – la verticalità, l’operosità del porto, i tetti grigi di ardesia, solo per citare quelli più vistosi –, in altre occasioni, come si è già detto, prevalgono gli aspetti onirici, anzi, per dirla con le parole di Mengaldo, questa poesia mette in scena un’oscillazione fra realtà e gioco mentale, “fra Genova com’è nella sua oggettività e come è *sognata* da chi scrive”¹⁹⁷.

“In *Litania* [...] i due elementi caratteristici della geografia della città, contesa tra mare e alture, sono suggeriti per metonimia dal sale, che dall’acqua passa nell’aria, e dalla presenza di appezzamenti coltivati, ricavati sui ripiani che interrompono la pendenza di un terreno eccessivamente acclive come quello ligure. [...] Ritorna la verticalità vocazionale dell’orto (ligure) caproniano, che si propaga dall’epicentro fantastico di Genova, facendo salire in alto e poi crollare giù il mondo, secondo un tracciato sul crinale definito dai suoi muretti [...]. Così gli orti-giardini, con le loro spallette e i loro viottoli, diventano i localizzatori, quasi segni alfabetici di un contatto significativo con il reale, di una sua percorribilità e comprensione, per quanto difficile e impervia”¹⁹⁸.

Litania è caratterizzata da versi che sembrano organizzati su un schema di tipo botta e risposta, affidato alla rima, per lo più facile, dove la semplificazione metrica è complicata dagli accostamenti lessicali, dalle immagini elencate dal poeta e dalle oscillazioni tra il dato reale (“Genova grigia e celeste ... di Caricamento...”) e quello interiore (“Genova che mi strugge”), tra la percezione dello scrivente in quanto poeta o musicista (“Genova mio rimario... Genova quarta corda”), fino a certi accostamenti arbitrari (“Genova della Spezia... Genova di Livorno”) che però impressionano chi legge e ne costituiscono per buona parte il fascino.

Se consideriamo nuovamente la qualità del lessico usato da Caproni e rammentiamo il “tono domestico” di cui si è parlato, conveniamo con Mengaldo che

“Caproni condivide a modo tutto suo con Saba la caratteristica [...] di essere poeta della (delle) città, non dei paesaggi tradizionali: luoghi cittadini che nelle ultime raccolte, divenuti distanti, segnaletici e quasi virtuali, saranno solo metafisici: ma fino al *Congedo* compreso sono intensamente reali e metafisici”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Mengaldo, *Op. cit.*, XXIII.

¹⁹⁸ Sensini, *Art. cit.*, pp. 77-78.

¹⁹⁹ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xix.

È alla luce di queste osservazioni che possiamo notare quanto, del lessico della sua produzione poetica, si riferisce propriamente al paesaggio urbano (vedi tabella 23): il poeta vi si muove magari tra atmosfere spettrali, nell'oscurità, o come un sonnambulo o un insonne, ma nomina con precisione i "caruggi", i vicoli, il lastricato, le scale su cui il piede si posa. La città è al contempo sognata e reale, Genova ne esce ricostruita nella memoria ma inconfondibile, dopo Caproni la "funicolare" e l'"ascensore" non sono più mezzi di trasporto generici, ma evocazioni, oggetti quotidiani ma anche magici, elementi del paesaggio urbano non meno che di quello simbolico, emergenze fisiche e letteratura al tempo stesso. Nota Mengaldo che nel

"*Passaggio*, quello che prima restava bene o male (e certo non in senso idillico) un *paesaggio*, ora si tramuta in *ambiente*. E s'inaugura un tratto che, ancora nel *Seme* e nel *Congedo*, sarà specifico: la toponomastica urbana (genovese e livornese) precisa"²⁰⁰.

Tab. 23	Lessico: elementi del paesaggio urbano									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
città	-	-	-	4	9	-	4	3	-	4
urbe	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
piazza, spiazzo, piazzale	-	-	1	5	-	1	1	1	2	-
ponte	1	-	1	5	3	-	-	1	2	3
sentiero, strada	2	-	1	3	2	7	-	4	5	4
straducola	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
caruggi	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
pista	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
via	-	-	-	-	-	1	-	-	3	2
vicolo	-	-	-	-	3	-	1	-	-	-
viottola, viottolo	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
lastrico, lastricato, lastra	-	-	-	1	3	-	-	-	-	-
pavimento	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
selciato	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
salita	-	-	-	-	6	1	-	-	1	-
scala, scale, scalino	-	-	-	-	5	2	-	3	-	-
scalinata	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
asfalto	-	-	-	-	2	-	1	2	1	2
cemento	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
casa	2	4	-	1	5	3	1	3	-	3
casamento	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
tetto, tetti	-	-	-	-	3	1	-	1	-	1
tettoia	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tegola, tegoli	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-

²⁰⁰ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xx.

Nel 1950 muore Anna Picchi, sua madre, e il poeta la immortala nella parte più consistente e significativa di *Il seme del piangere*, che Mengaldo considera

“forse il punto più alto toccato da Caproni (specie nel nucleo centrale e materno, i Versi livornesi). [...] [nei quali] ha osato qualcosa che non so chi altri abbia osato: ricostruire per sequenze la vita fanciulla della madre senza aver mai conosciuto quella vita, e anticipando la morte di lei in modo da creare una sorta di circuito tonale, di conseguenza spostando sé da figlio a fidanzato”²⁰¹

La madre è dunque la ragione d'essere di questo suo nuovo libro, come è dimostrato dal fatto che le altre poesie, quelle in cui lei non è protagonista, sono riunite nella seconda parte dell'opera in un'unica sezione e intitolate semplicemente *Altri versi*.

Il seme del piangere esce nel 1959 e il titolo è volutamente dantesco: è ricavato infatti dal verso 46 del XXXI canto del *Purgatorio*, in cui Beatrice rimprovera Dante per il suo smarrimento e lo esorta ad essere forte e dunque ben corrisponde al lutto che il poeta-figlio vive per la madre scomparsa. Come già anticipato, al centro del nuovo libro è la memoria di “Annina”, colta nel pieno della sua giovinezza mentre si muove “fina” e “schietta” per le strade di Livorno, inconfondibile tra le schiere di “ragazze” e “ragazzi” che pure popolano la città: non a caso questa sezione della raccolta si intitola *Versi livornesi*.

Nonostante l'atmosfera popolana che i versi di Caproni ricostruiscono attorno alla sua figura, Anna ha spesso le funzioni di una donna dello Stilnovo – però modernamente accesa di “serena sensualità”²⁰² – e, sebbene i testi siano dettati dalla contingenza della sua scomparsa, c'è un'aria di letizia che si confonde al lutto (quando sulla madre, pur vagheggiata nella sua età giovanile, si allungano i presentimenti della guerra e della morte a venire).

Il poeta cerca con la scrittura di lenire il senso di colpa, la percezione di aver commesso un tradimento nei confronti della madre, come si legge in *Ad portam inferi*²⁰³ e in *Ultima preghiera*²⁰⁴, per questo recupera la donna nella sua interezza di

²⁰¹ *Ibidem*, p. xxv.

²⁰² Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 73.

²⁰³ “Quel bambino è sparito! / È cresciuto, ha tradito, / fugge ora rincorso / pel mondo dall'errore /

persona, riportandola alla pienezza e all'esuberanza della gioventù e addirittura affiancandole se stesso come fidanzato, entrambi al di là di quell'età adulta che è il tempo del dovere, delle responsabilità familiari e

“che coincide con l'età della colpa. La spinta a questa duplice regressione (della madre e del figlio) è destinata ad estinguersi urtando implacabilmente contro la verità della guerra, dei dolori, delle necessità, degli obblighi, e soprattutto contro la verità della morte”²⁰⁵.

La giovinezza impareggiabile e mitica di Anna si sviluppa quasi come un racconto, i versi si qualificano, oltre che per il loro “tono domestico”, anche per quello prosastico, per la sintassi semplice e narrativa con cui sono costruiti, per i numerosi vezzeggiativi e diminutivi che conferiscono a queste poesie un andamento familiare, quasi da favola per bambini, e anche la rima sembra sottolineare la quotidianità e semplicità delle azioni di lei, anche se le innalza a livello esemplare.

Questa “leggerezza” e facilità sono volute, potremmo dire ostentate, perché sono la “soluzione” che permette al poeta di affrontare argomenti drammatici che potrebbero farlo scivolare nel patetico o annichilirlo nel dolore fino a ridurlo al silenzio; inoltre Caproni riesce nell'impresa, per nulla scontata, di conferire ai suoi versi “semplicità comunicativa ed eleganza formale (e il lavoro del poeta deve essere di nobilissimo artigianato, al pari del lavoro di ricamo in cui eccelle Annina)”²⁰⁶.

È in questa sezione che Caproni si conferma più che mai estimatore fiducioso delle “facili” parole, quelle che consentono le rime più tradizionali: la poesia *Per lei* è una vera dichiarazione di poetica, un inno alle rime “‘chiare / usuali’ [...] ma anche ‘aperte, ventilate’, cioè ariose, non racchiuse in sé stesse né segnate dalla concettosità”²⁰⁷, che anche lui – come Saba nella già citata *Amai* – spera di saper trovare.

Il lavoro sulla rima è dunque un elemento portante e qualificante di questa

e dal peccato, e morso / dal cane del suo rimorso...”, *Ad portam inferi*, vv. 76-81.

²⁰⁴ “... tu mormorale all'orecchio [...] in un soffio / ciò ch'io e il mio rimorso, / pur parlassimo piano / non le potremmo mai dire / senza arrossire”, *Ultima preghiera*, vv. 72 e 75-79.

²⁰⁵ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 74.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 78.

²⁰⁷ De Nicola, Caprile, *Op. cit.*, p. 92.

raccolta ed è particolarmente evidente in *Litania* che, poi collocata in *Appendice a Il passaggio d'Enea*, era inizialmente in *Il seme del piangere*: là c'era l'invocazione e l'omaggio alla città del cuore, quella Genova abbandonata per le necessità di uomo adulto – che deve sottostare al senso del dovere e provvedere al mantenimento della sua nuova famiglia – per un'altra città (e questo è un altro tradimento, un altro doloroso abbandono che Caproni cerca di risarcire attraverso la poesia), mentre in *I versi livornesi* c'è il canto per Livorno, la città dell'infanzia il cui ricordo lo insegue insieme al rimpianto e all'amore per la madre.

Il lessico usato nei testi di questa sessione è scelto attentamente per evocare e celebrare, stemperando la sofferenza per la sua perdita, la figura della madre e vi si ripetono le parole “leggero” (cinque volte), “vivo” (sette volte, più due volte “vita” e una “vivere”), “vera” (due volte), “netta” (quattro volte), “schietta” (tre volte), “fina /fine” (varianti dello stesso aggettivo, che indicano sottigliezza e dunque in qualche modo leggerezza: ricorrono in complesso cinque volte), tutte riferite alla madre, e ancora: “gentile” (due volte), “fresco” (cinque volte), “bianco” (sette volte).

Come giustamente nota Mengaldo,

“neppure Saba ha arrischiato la toponomastica (livornese) precisa e quasi pesante che scandisce la vita di Annina, e in *Eppure...* si snoda una sfilza di nomi propri che anticipa il *Congedo*; le singole poesie [...] intrecciano vocaboli comunissimi e altri che piacerebbe definire naturalmente rari”²⁰⁸.

La madre giovane è tutta vita, ha la vivacità e la spontaneità di una creatura che da sola – come le donne dello Stilnovo – elargisce e sparge intorno a sé energia e splendore e chi la incontra non può fare a meno di ammirarla; tutti gli aggettivi conducono nella direzione della luce, del chiarore (la città è come illuminata dal suo passaggio), della leggerezza che non è da confondere con la frivolezza, bensì da identificare con una qualità opposta alla gravità, alla pesantezza e che si fa invito all'elevazione.

L'unica poesia della sezione in cui prevale uno stato d'animo non di celebrazione e ammirazione, ma di scoramento e chiusura, è *Ad portam inferi* dove

²⁰⁸ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxvi.

l'alba, che sorprende la madre ormai anziana e morta nello squallido bar di una stazione, non ha le caratteristiche di chiarore e apertura alla vita delle altre poesie, ma è un'alba di ghiaccio e infatti vi compaiono i più evidenti termini per comunicare il gelo della morte: "freddo" (due volte), "raffreddarsi" (una volta). Su tutto – testo e ambientazione – domina l'inconsistenza, ora Annina non è più "leggera" ma evanescente, scomparsa (non a caso vi figurano due volte la parola "nebbia" e una "vapori") e tutti i versi comunicano un senso di perdita e labilità, attraverso parole come "invano", "riconfondere", "debole", "sfarsi", "non rammenta", "scordato", "smarrito", "confusa", "tremare", "inutile"... È la morte della madre, per il poeta, la vera tragedia, la fine totale di tutto senza alcuna speranza di un incontro in un aldilà inesistente: mentre tratterà con ironia e leggerezza la propria morte (nella celeberrima *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), quella della madre lo lascia annichilito e smarrito.

Nella sezione successiva, *Altri versi*, prevale il lessico che comunica tristezza e perdita di vitalità e infatti vi possiamo enumerare "piangere" (otto volte), "perdere" (due volte), "morte" (tre volte più una volta "lutto" e una "morire"), "tenebra", "buio", "magro" (tre volte) con gli equivalenti "gracile" e "debole", "nebbia", "sgomento", "consumare", "sbigottita", "incerta", "disertata", "brancolare", "tremare", "singhiozzare".

Il tono di "ariosa leggerezza"²⁰⁹ che caratterizza le poesie dedicate alla madre ritratta nella sua giovinezza non tornerà in nessun altro momento della produzione di Caproni, eppure rintracciamo una continuità, un tono guida che lega i *Versi livornesi* al *Passaggio d'Enea*, dove il poeta si muoveva in un ambiente onirico, tra luoghi e anime che a Mengaldo appaiono "purgatoriali": Anna è altrettanto imprevedibile, inafferrabile e assistiamo lo scrivente nel "suo inseguire una creatura che nel tempo gli è sfuggita: rievocarla, vivace o afflitta o morente, è insieme pena e gioia"²¹⁰.

Il treno che la madre aspettava nel disperato *Ad portam inferi* è lo scenario anche dell'ultimo viaggio che il poeta stesso immagina di compiere nella più estesa poesia *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, composta e pubblicata nel 1960 e

²⁰⁹ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxvi.

²¹⁰ *Ivi.*

riproposta cinque anni dopo nel volumetto *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, nel quale Caproni dimostra la sua straordinaria abilità nell’“elevare a poesia lessico e voci della quotidianità”²¹¹ e nel quale è possibile identificare un repertorio di immagini e di ricorrenze lessicali sul quale il poeta insisterà a lungo.

Caproni attinge al linguaggio di tutti i giorni perché vuole dire ciò che è comune a tutti gli uomini di tutti i tempi, cioè che la vita dell’uomo è dolore e insensatezza: mescola lingua popolare e lingua colta in quel suo modo inconfondibile e volutamente semplice, mai banale, disponibile a mettere in scena le proprie percezioni soggettive e le confessioni personali, anche quando il poeta comincia a percepire l’inconsistenza del suo stesso io. La concretezza è data anche dai riferimenti alla realtà specifica, così frequente in Caproni; basta pensare alla toponomastica genovese e livornese e all’onomastica, così fitta in *Scalo dei fiorentini* e in *I ricordi*, ma, avverte Mengaldo,

“questi luoghi e persone indicati con tanta precisione e una volta realissimi, ora, lontani nel tempo, finiscono per allontanarsi, sbiadire [...]. Siamo alle soglie della toponomastica e onomastica inventate e «fredde» dei libri successivi”²¹².

A proposito di questa raccolta, Giordano Meacci²¹³ nota che in essa la ricerca dell’autore è rivolta a un ideale congiungimento tra la lingua “fine” e quella “popolare”: la vena realistica lo porterà dalla composta melodicità dei primi esperimenti poetici alla fusione di “cantato e di parlato” dei monologhi della maturità, di cui il più celebre è la poesia *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

Temi dominanti di quest’opera sono dunque la solitudine, la coscienza della morte e che con essa si dissolve ogni cosa, l’assenza di Dio e dunque l’impossibilità di qualunque fede, affrontati

“affidando la voce a personaggi che sono proiezioni dell’io: è la soluzione delle prosopopee, che hanno per contenuto temi gravi, estremi, decisivi, ma che con l’apporto

²¹¹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 81.

²¹² Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxix.

²¹³ Giordano Meacci, *La lingua della poesia*, in *La lingua nella storia d’Italia*, a cura di Luca Serianni, Roma, Società Dante Alighieri, 2002, p. 275.

della sapienza e col contributo di una calibrata ironia sono affrontati sotto forma di disinvolta conversazione”²¹⁴.

Esemplare in questo senso è proprio la poesia eponima del volume, nella quale è custodita l’espressione chiave, sintetica ed efficacissima, dell’atteggiamento scelto, quasi conquistato con la maturità, da Caproni: “Son giunto alla disperazione / calma, senza sgomento”²¹⁵.

Non sorprende dunque che in questa raccolta siano numerose le parole che si riferiscono ai più acuti dolori esistenziali: l’aggettivo “solo” è ribadito otto volte ed è anche nominata apertamente la “solitudine”, mentre “morte” è attestata due volte, come anche “morire” e “lutto”, e se sommiamo le ricorrenze di “buio”, “oscurità”, “notte”, “tenebre” e “nero” raggiungiamo le sedici presenze (vedi tab. 15); il lessico che indica mancanza di certezze attraverso l’assenza di visibilità (“nebbia” e affini) conta invece tredici attestazioni (vedi tab. 10.2).

Non aspettiamoci però di trovare, in questi versi, ragioni di tormento per chi legge (e anche per colui che scrive): in Caproni c’è anche, certamente, una gioia tangibile dell’al di qua, testimoniato non solo da tutte quelle poesie del “primo tempo” in cui si può riconoscere il richiamo e il godimento dei sensi, ma anche più avanti.

È evidente che per il poeta la vita ha un suo ineludibile valore, legato agli affetti famigliari, alle suggestioni del paesaggio, alla concretezza della corporeità, forse proprio perché gli è estranea qualunque certezza sull’aldilà e dunque saperne riconoscere e godere la bellezza è un atto non solo di piacere ma anche di saggezza: il poeta invita ad appagarsi e ad abbandonarsi a quanto essa può offrire (“Godiamoci quindi insieme / l’insolita sicurezza”)²¹⁶ ed ecco spiegato perché (vedi tab. 24) in molti testi fanno capolino il “bicchiere” e il “bere” (entrambi cinque volte), ed esplicitamente il “vino” (qui tre volte, mentre era nominato in precedenza solo in *Ballo a Fontanigorda* e in *Finzioni*).

Invito a scorrere la tabella 24, nella quale è raccolto il lessico espressamente

²¹⁴ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 83.

²¹⁵ *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 91-92.

²¹⁶ *Prudenza della guida*, vv. 36-37.

incentrato sui locali in cui è possibile consumare bevande e su queste ultime: ecco che, se includiamo nello stesso conteggio il “bere” e il “brindare” e i contenitori delle bevande, otteniamo cinquanta volte in cui questo atto è evocato. Ma soprattutto “bar” compare per la prima volta in *Il passaggio d'Enea* e in tutta l'opera poetica ricorrerà otto volte, quattordici incontriamo “osteria” e, anche se nominata solo quattro volte, “latteria” finisce con l'essere un “luogo per eccellenza caproniano”.

Tab. 24	Lessico: locali e bevande									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
bar	-	-	-	-	5	-	-	1	-	2
chiosco	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
latteria	-	-	1	2	1	-	-	-	-	-
locale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
locanda	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
osteria	1	-	2	-	1	-	-	3	4	3
banco	-	-	-	-	-	-	1	2	-	3
bere	-	-	-	-	-	2	5	-	1	1
inebriare, inebriarsi	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-
bevitore	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
bicchiere	-	-	-	-	5	4	5	5	6	7
bottiglia	-	-	-	-	2	-	-	-	1	1
brindare	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-
brindisi	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
versare	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
birra	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
caffè	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
cappuccino	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
grappa	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
latte	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-
vino	1	1	1	-	1	1	3	-	2	2
fiasco	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tazza	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
tavolo, tavola, tavolino	-	-	-	-	1	2	1	3	2	1
tovagliolo	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
incerato	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-

Certo il pensiero della morte è sotteso a tutta quest'ultima opera del “secondo tempo”, evento ineluttabile sul quale si può solo dire quello che non si sa (“Che ne sappiamo,/ noi tutti, di quel che ci aspetta / di là, passata la cresta?”²¹⁷), ma soprattutto vi si fa incalzante, urgente, quella tensione metafisica, quella ricerca di Dio pur nella sua dichiarata assenza che saranno al centro della raccolta successiva,

²¹⁷ *Prudenza della guida*, vv. 30-32.

Il muro della terra, e diventeranno ossessivi in quelle seguenti.

Già nel *Congedo*, però, gli strumenti espressivi cambiano radicalmente e Caproni vi sfoggia un linguaggio volutamente studiato, verboso, lontano dalla spontaneità del parlato quotidiano; non solo, inventa anche una serie di immagini (persone e luoghi) a cui affiderà le sue riflessioni: “l’osteria”, “il bosco”, “la nebbia” “il guardacaccia”, oltre a ribadire la confusione e lo sdoppiamento tra cacciatore e cacciato (“Che vale temere il nemico / fuori, quand’è già dentro? / Il guardacaccia, caccia / od è cacciato. [...] Al diavolo perciò la paura / giacché non serve”)²¹⁸.

È interessante notare che, sul finire di questa seconda fase della sua “vita” poetica, Caproni non si mostra annichilito dalla coscienza del destino di morte che incombe su ogni vivente e invita piuttosto ad una consapevole accettazione della sorte umana senza cedimenti né alla paura, né al falso rifugio in una fede confortatrice, né ai ricordi che tentano al rimpianto. Il poeta pare dirci, insomma, che è meglio saper riconoscere e godere il momento in cui la vita rivela la sua bellezza, senza poi struggersi nella malinconia di averla perduta ed innalza così, con questo breve libro, un vero e proprio inno stoico alla dignità umana.

3.3 Il “terzo tempo”: da *Il muro della terra* a *Il conte di Kevenhüller* (1975 – 1986)

Nel 1968 Caproni dà alle stampe *Il terzo libro*, una sorta di volume autoantologico composto sostanzialmente, con poche varianti, dalle poesie di *Il passaggio d’Enea* – che appunto considerava il suo terzo libro²¹⁹ –, da una scelta di

²¹⁸ *Il fischio (parla il guardacaccia)*, vv. 79-82 e 84-85.

²¹⁹ Lo stesso Caproni aveva dotato l’edizione Einaudi del 1968 di una spiegazione: “Questa mia scelta di versi è quasi per intero tratta dal Terzo libro del *Passaggio d’Enea*. Vuol essere la ricostruzione d’un libro – il mio terzo libro, appunto – che già incorporato nel folto *Passaggio d’Enea* mancò tuttavia d’uscire al netto nella sua propria e precisa fisionomia [...] e che mi piace oggi riconsiderare, con sufficiente distacco, come indicativo a me stesso della direzione – credo rimasta determinante – della mia ricerca negli anni che pressappoco corrono, piccole appendici e digressioni

versi tratti da *Il seme del piangere* e da *Il Congedo di un viaggiatore cerimonioso* e, infine, da tre inediti che poi saranno riproposti nel successivo *Il muro della terra* (1975). In quest'ultima opera sono approfondite le tematiche anticipate nel *Congedo*: in essa non solo si acquiscono la disillusione e l'asprezza già anticipate in quello, ma spicca anche un vistoso rinnovamento metrico, vi si assiste cioè al

“disgregamento e dimagrimento formale (alle porte dell'afasia), che nelle raccolte avvenire si presenterà in modi anche più vistosi: ne sono responsabili sia quel «linguaggio da segnalazione stradale» di cui ha detto con grande acume Baldacci, sia una riduzione tematica estrema”²²⁰.

Per il titolo si affida nuovamente a Dante (vi riecheggia infatti il verso 2 del X Canto dell'*Inferno*); in *Il muro della terra* l'autore manifesta la sua ossessione per l'impenetrabile mistero dell'esistenza: non solo Dio, ma perfino il reale – cioè quello che egli definisce il “muro della terra” – è inconoscibile,

“l'unica certezza è l'impotenza, non disgiunta peraltro dalla necessità di continuare l'indagine [...] per quanto inappagante e frustrante. [...] Di fronte a una realtà non identificabile, le approssimazioni alla verità [...] dichiarano in modo sempre più inequivocabile il relativismo della presenza umana e delle sue difettose forme di conoscenza”²²¹.

Il “terzo tempo” è in tutta evidenza una fase poetica pessimista: là dove c'era la “disperazione calma” ora emerge una più inquietante tragicità, poiché il poeta è profondamente persuaso del “destino di perdizione che attende ciò che l'umanità ha osservato e creato e dunque anche l'arte e la stessa poesia”²²². E così allora Caproni si sente uno sconcolato portavoce del suo tempo, condannato alla solitudine e all'incomunicabilità e, pur ricorrendo spesso al “noi” e all'aggettivo possessivo “nostro”, egli si sente inascoltato come tutti i profeti e la sua voce è quella di chi grida nel deserto tentando di chiamare i morti (cioè i vivi, i suoi simili, così chiusi nelle loro illusioni e determinati a non voler accettare la verità, da sembrargli inerti

a parte, dal '44 al '54”.

²²⁰ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxxi.

²²¹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 88.

²²² De Nicola, Caprile, *Op. cit.*, p. 112.

come cadaveri).

Altre osservazioni formali oltre a quelle già annotate riguardano l'uso di versi medi e brevi, l'abbondanza di rime e di inarcature, il ricorrere insistito ad assonanze, consonanze, allitterazioni, la presenza di rime interne e quasi rime, infine l'aspetto generale della disposizione delle parole sulla pagina che fa prevalere la verticalità sulla linearità orizzontale.

Da notare anche l'uso quasi esasperante di parentesi e di una

“rida di ripetizioni [che] altro non è che un monumento a quel *vuoto* che è una delle dominanti del libro, tanto più significativo in quanto non appare come un vuoto che è, ma che viene inseguito, trovato, cercato”²²³.

Alla forte presenza del vuoto (mi si perdoni l'ossimoro) possiamo associare “lo stigma caproniano della nebbia”²²⁴, parola che, con quelle che rientrano nel suo stesso campo semantico, ricorre undici volte in quest'opera (come si evince dalla consultazione della tabella 10.2). Lo smarrimento dell'uomo e del poeta arriva al limite dell'afasia, ma si ferma davanti alla tentazione del silenzio:

“la dignità del *Muro della terra*, come ha visto benissimo il grande collega Sereni commentando *L'idrometra*, sta precisamente in questo dire sul limite della perdita della lingua, quindi anche nel creare coraggiosamente (ora la bella osservazione è di Calvino) dal nulla il poco”²²⁵.

Proseguendo nell'indagine lessicale e richiamando la tabella 18, si noterà che in questa raccolta la parola “deserto” compare quattro volte e ad essa possiamo associare gli aggettivi “solo” (undici volte) e “vuoto” (ben diciannove volte, oltre a due volte “vacuo”); alla stessa percezione di inconsistenza e assenza di vita rimandano i termini relativi alla “nebbia” (“nebbia”, “nebbione”, “annebbiato”, “velato”, per un totale di sette attestazioni) e al “fumo” (che si ripete per quattro volte), nonché quelli della tabella 25, che raccoglie i vocaboli finora inediti relativi a questo campo semantico.

²²³ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxxiii.

²²⁴ *Ivi.*.

²²⁵ *Ivi.*

Tab. 25	Lessico della negatività esclusivo del “terzo tempo”		
	<i>MdT</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>
abbrunato, abbrunarsi	1	-	2
imbrunire	-	-	2
annullare	-	-	1
dissolvere	-	1	-
apparenza	-	-	1
baluginare	-	-	1
parvenza	-	-	1
brullo	-	1	2
dileguarsi	1	-	1
sparire, sparito ²²⁶	2	3	5
disinganno	-	-	1
disperso ²²⁷	1	1	1
sperso	1	-	-
dissolvere	-	1	-
eclissarsi	1	-	-
sfumare	-	-	1
esile	-	1	-
evanescente, evanescenza	-	-	3
fiaccarsi	-	-	1
friabile	-	1	2
inerme	-	-	1
infrequentato	-	-	1
inesistente	1	1	2
inesistenza	1		1
isolato	-	1	-
inerte	-	-	2
lignificare	-	-	1
negare, negato ²²⁸	1	-	1
negazione	1	-	1
oblio	-	-	1
offuscato	-	-	1
sconforto	1	-	1
spopolato	1	1	-
semilarvale	-	-	1
squallore	1	-	-
stremato, stremare	1	-	2

Se poi torniamo alla tabella 15, riferita all’oscurità – cioè alla metafora dell’impossibilità di ‘vedere’ e dunque di ‘conoscere’, della condanna a brancolare nel buio – troviamo ripetuta “notte” due volte in questa raccolta, “tenebra” tre, “ombra” quattro, “buio” sei e una volta “abbrunire”, per un totale di sedici ricorrenze. Non stupisce, infine, che sia numericamente ben rappresentato il tema

²²⁶ Questo verbo è adoperato una volta anche in *Il seme del piangere*.

²²⁷ “Disperso” è attestato, oltre che nel “terzo tempo”, anche in *Ballo a Fontanigorda*.

²²⁸ Il termine compare una volta anche in *Cronistoria*.

della morte: nella tabella 14 questo è testimoniato da un totale di diciannove ricorrenze, di cui dieci dalla parola “morto”, quattro da “morire” e una da “morto”, “morente”, “lamento”, “rantolo” e “lutto”.

Anche le immagini struggenti dello spopolamento dell’entroterra genovese cui il poeta assiste, sgomento e impotente, saranno assunte a simbolo del mondo più desolante che si possa immaginare, svuotato dalla presenza non solo di Dio ma anche degli uomini, in cui la natura ha spesso sembianze spoglie e spettrali e gli oggetti lasciati dall’uomo sembrano reperti insensati inutilmente sopravvissuti alla scomparsa della nostra specie.

Persino il reale, dunque, e non solo Dio e la parola – incapace di afferrarlo – perde consistenza e diventa sempre più inconoscibile, al punto che il poeta avverte sempre più vicino il rischio di perdervisi e di perdere con esso anche la propria identità; eppure, qua e là, nei suoi versi, fa capolino il paesaggio dell’alta val Trebbia, così inconfondibile da contraddirlo e stagliarsi in tutta la sua peculiarità, quasi a voler dimostrare di avere un’anima e che dunque un’anima, un senso, sono ancora possibili, come si legge in *Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia*:

“[...] Mi sento / perso nel tempo // . Fuori / del tempo, forse. // Ma sono / con me stesso. [...] non m’arrendo. Ancora / non ho perso me stesso. / Non sono, con me stesso, / ancora solo”.

Versi e componimenti si accorciano, come avveniva già nelle raccolte del “primo tempo” e a differenza dei poemetti a cui ci avevano abituati *Le stanze*: la conseguenza è uno stile più diretto e incisivo, senza la musica della rima, anche se questa è presente, ma con minore armonia, potremmo dire; in questa fase Caproni sfoggia un’essenzialità che rinvia all’epigramma, un modo di esprimersi quasi concitato che fa il suo esordio in questa raccolta e proseguirà nelle successive.

C’è una sorta di foga nel dire, sorvegliata però da una struttura formale che controlla la tendenza dell’io a dilagare nel verso e che si esprime negli enjambement, nelle allitterazioni, nella rima posizionata soprattutto alla metà del verso: l’espressività del poeta acquista rigore e trova una sorta di contenimento proprio in questa struttura sonora e informale che “disciplina” i versi.

In *Il muro della terra* Caproni risulta dunque impegnato nella ricerca di un fondamento metafisico che dia senso all'esistenza, ma la vanità di questo tentativo²²⁹ – così come è vano credere nel potere conoscitivo della ragione – riecheggia sia nel titolo della raccolta, sia nella lirica *Anch'io*, che vale la pena citare interamente:

Ho provato anch'io.
È stata tutta una guerra
d'unghie. Ma ora so. Nessuno
potrà mai perforare
il muro della terra.

L'uomo a cui dà voce Caproni ha passato la vita a combattere – letteralmente, ripensando al secondo conflitto mondiale, ma soprattutto esistenzialmente – e si ritrova come un sepolto vivo che, consapevole di esserlo, disperatamente cerca di uscire da quella bara insensata che è il mondo per approdare a un significato, ma per quanto gratti la terra sopra di lui non ne potrà mai riemergere.

Il poeta fronteggia dunque in questa raccolta, senza infingimenti, il tema della morte – la propria e quella dell'umanità intera in ogni sua testimonianza e creazione –, che in precedenza era stato affrontato per interposta persona, attraverso la rievocazione, la nostalgia e il dolore per i familiari defunti (qui il padre, mentre si ricorderà che la madre era protagonista di *Il seme del piangere*) e che si fa ora totalizzante, poiché afferma l'inutilità dell'esistenza sia individuale, sia dell'umanità intera e delle sue manifestazioni (come è lapidariamente enunciato in *L'idrometra*: “Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze”).

La scelta di affidarsi a figure centrali della propria vita, che ancorano l'io alla propria identità e al suo perdurare nel tempo, è una strategia necessaria per poter continuare a vivere, ma tragica nel suo essere poca cosa rispetto alla vanità dell'esistenza. Ecco spiegate non solo la totalità e la complessità del rapporto con la madre, evidente in *Il seme del piangere*, ma anche quello tra padre e figlio (Caproni e suo padre nelle poesie *Il vetrone* e *L'idalgo*, Caproni padre in *A mio figlio Attilio*

²²⁹ Il dramma dell'assenza di Dio è particolarmente marcato in alcuni versi “Mio Dio. / Perché non esisti?” (*I coltelli*); “Il bambino [...] come potrà, mio Dio / come potrà poi senza / odio perdonarti il furto / della tua inesistenza?” (*Cantabile ma stonato*) o al centro di intere poesie (come *Lo stravolto*, *Testo della confessione*, *Coda alla confessione*, *Il pastore*, *Deus absconditus*).

Mauro che ha il nome di mio padre): la figura paterna, già suggerita dall'attenzione del poeta per il mito di Enea che porta sulle spalle il vecchio padre Anchise, è qui recuperata, ma non come una memoria consolante nella quale struggersi, bensì come prova di un *Bisogno di guida* (che è non a caso anche il titolo di una poesia del 1972 collocata nella breve sezione omonima) che riconosce la sconfitta della razionalità, ma anche il bisogno delle ragioni del cuore che non vuole cedere all'annientamento.

Gli affetti famigliari, poi, sono scossi dal paradosso dell'incitamento al figlio "Diventa mio padre", in un'impossibile inversione di ruoli che è un'invocazione a trovare chi lo possa condurre con sicurezza nella vita e fargli attraversare il nulla esistenziale: è lo stravolgimento di quel rapporto appena sopra ricordato tra Enea, Anchise e Ascanio che aveva innervato e corroborato una stagione poetica ormai conclusa, superata e sostituita dalla percezione che l'io è disgregato e dunque autorizza lo scambio dei ruoli.

L'umano "bisogno di guida" del poeta si infrange nell'inconsistenza e nello smarrimento di ogni possibile maestro e indicazione, mentre il sentimento per le creature più amate – il padre, la moglie, il figlio – non può compensare il disagio profondo, "esistenziale e metafisico"²³⁰ di chi è ormai persuaso che nessuna guida è possibile nella vita, riconosciuta come un viaggio nel nulla e verso il nulla, e

"tocca al poeta [...] capire l'essenza del nulla e della frustrazione umana, e virilmente accettare la resa di fronte a una realtà fenomenica proiettata sullo schermo inesistente del vuoto"²³¹.

Non sfuggirà però al lettore che tutta la raccolta è attraversata dalle metafore dello scontro, della lotta: è chiaro che quella di Caproni non è una resa al nemico, non è una pacata rassegnazione, ma bensì uno scontro frontale. Il poeta combatte fieramente una guerra persa, senza implorare indulgenza né cedere al vittimismo, adottando piuttosto un atteggiamento risoluto, disperato, vibrante, per affrontare faccia a faccia una vita che ci sottopone a prove senza fine e che ci costringe al conflitto perfino con noi stessi. Ecco perché le parole più frequenti in queste poesie

²³⁰ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 98.

²³¹ *Ibidem*, pp. 99-100.

sono bellicose, quasi aggressive: la tabella 12.3 evidenzia come il lessico legato alle armi e alla guerra percorra tutto il “terzo tempo”, ma soprattutto vorrei far rivolgere l’attenzione su una serie di vocaboli (sostantivi, aggettivi, verbi) che compaiono solo in esso (vedi tabella 26):

Tab. 26	Lessico della violenza e delle tenebre esclusivo del “terzo tempo”		
	MdT	BaF	F
a bruciapelo	-	-	1
ai ferri corti	-	-	2
all’erta	-	-	3
allarmato	-	1	1
angoscia			1
apprensione			1
attanagliare	-	-	1
atterrare	-	-	1
assalto	-	-	1
azzerare	-	-	1
affondare	-	-	1
sprofondare	-	-	1
arma bianca	-	-	1
assassino ²³²	-	4	1
uccisore	-	1	-
assassinare	-	1	-
assassinio	-	-	1
freddare	-	-	1
uccidere, ucciso	2	7	4
uccisione	-	1	
decapitato	-	-	1
suicidarsi, suicida	1	1	2
baratro	-	-	3
dirupo	-	-	3
gola (elemento geografico)	-	-	1
frana ²³³	-	1	4
orrido	-	-	2
braccare	-	1	1
brusco	-	-	1
catastrofe	-	-	1
flagello	-	-	4
scempio	-	-	1
condannato	1	-	1
deturpare	-	-	1
esplodere	1	-	1
frantumare/arsi	-	-	2
frantumi ²³⁴	-	1	1

²³² “Assassino” era già stato usato una volta in *Il seme del piangere*.

²³³ La parola “frana” è attestata in precedenza solo nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

²³⁴ Nell’opera poetica di Caproni “frantumare” e “frantumi” sono presenti, oltre che nel “terzo

schegge	-	-	1
spezzare, spezzato	-	1	-
squarciato	-	-	2
micidiale	-	-	2
freccia	-	-	3
fucileria	1	-	-
fucilare	1	1	-
fucile ²³⁵	-	6	1
furia d'armi	-	-	1
grilletto	1	1	1
mira ²³⁶	-	1	5
mirare	-	-	1
puntare	-	-	1
sparare	-	7	10
sparatoria	-	-	1
sparo ²³⁷	-	4	3
spianare il fucile	-	-	1
tirare	-	-	1
alzare il tiro	-	-	2
sotto tiro	-	-	1
infestare	-	-	1
ira	-	1	1
odio, odioso	1	1	4
rabbia	-	-	1
umor nero	-	-	1
irrompere	-	1	-
irto	-	-	2
lama	-	1	1
lamina	-	-	3
tagliente	-	-	3
pugnalaro	-	1	1
lotta	-	-	1
macellatori	-	-	1
opprimere	-	-	1
sanguinare	-	-	1
sanguinario	-	-	1
spavento, spaventato	-	1	1
spietato			1
terrore	-	-	1
sconcerto	-	-	1
tempesta ²³⁸	-	1	1
tormenta	-	1	-
fortunale	-	-	1

tempo”, solo in *Il passaggio d'Enea*.

²³⁵ A questa voce può essere associata anche la parola “canne”, che compare nel *Conte di Kevenhüller*; fucile era già attestato una volta in precedenza, nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

²³⁶ La parola “mira” era già attestata una volta sia nel “primo” sia nel “secondo tempo”, ma la frequenza maggiore si verifica nel “terzo”.

²³⁷ “Sparo” ha un solo altro precedente, in *Ballo a Fontanigorda*, dove però era riferito ai festeggiamenti in corso per la festa del paese, ricordata nella poesia *Sagra*.

²³⁸ “Tempesta” si legge anche nel “primo tempo”, in *Finzioni*.

sfondare	-	-	2
turbare	1	-	1

Interessante è anche che il sostantivo “vento” (vedi tabella 17) si ripeta trentotto volte nel “terzo tempo”, di cui la metà in *Il muro della terra* (e dieci solo in *Dopo la notizia*): esso può essere avvicinato a questo gruppo per il suo carattere di forza inarrestabile e senza posa e forse chissà, ricorrendo più volte a quest’immagine, il fine conoscitore della *Commedia*, Caproni avrà avuto in mente “la bufera infernal che mai non resta”²³⁹ di dantesca memoria.

È con questa raccolta, e poi in quelle a seguire, che il poeta giunge a dubitare del potere della parola: i suoi versi si fanno più ambigui e le immagini usate paradossali, come quel cacciato e quel cacciatore che continuano a confondersi – e a confondere il lettore – e a scambiarsi i ruoli, come è particolarmente evidente in *Tristissima copia ovvero Quarantottesca* (“Soltanto chi non partiva (io) / partiva”), *Testo della confessione* (“Sapevo che non l’avrei trovato / a casa, quel giorno. / Per questo avevo scelto quel giorno / per andarlo a trovare”), *Andantino* (“Ma ero io, era lui?”), *Ritorno* (“Sono tornato là / dove non ero mai stato”), *Esperienza* (“Tutti i luoghi che ho visto [...] ne son certo / non ci sono mai stato”).

Dal punto di vista formale, la sintassi è ridotta all’essenziale – quasi consumata, fino al limite dell’enunciato minimo –, soprattutto se la si confronta con quella delle precedenti poesie; i versi si fanno brevissimi, tanto che ciò che più si nota è lo spazio bianco, a significare anche visivamente il vuoto che dilaga nella pagina e imprime il suo marchio esistenziale a questa raccolta, dal punto di vista sia tematico, sia lessicale.

Ne parla con competenza Elisa Tonani, quando nota che

Con *Il franco cacciatore*, e con minore sistematicità già nel *Muro della terra*, Caproni sperimenta le forme più varie di disposizione del verso nella pagina: accanto ai componimenti ridotti (anche da uno a quattro versi), che perciò non hanno bisogno di sfrangiarsi per entrare in rapporto con il bianco ma restano compatti, con i versi allineati l’uno sotto l’altro [...], aumentano le poesie che si distendono [...] mediante i versi a gradino, i quali si spezzano in due o più segmenti su diverse linee tipografiche, a volte

²³⁹ *Inferno*, V, 31.

distanziate da una spaziatura interlineare; mediante l'incunarsi dei righi vuoti tra un verso e l'altro, oppure di righi occupati dai punti di sospensione. [...] Tutta l'opera di Caproni tende verso un progressivo rarefarsi, uno scorporamento, anche materiale (grafico) della parola poetica, che si assottiglia e che si isola [...] al centro [del] bianco tipografico".²⁴⁰

In questo periodo Caproni coltiva l'aspirazione a scrivere versi asciutti, lapidari, convinto dell'inefficacia della parola a causa della sua impossibilità di aderire al reale, fino addirittura al tentativo, o almeno al desiderio, di superarla, convinzione che gli costò un'inquietudine esistenziale impossibile da pacificare e che, pur presente anche nelle prime fasi della sua opera, si fa dominante nel "terzo tempo" e oltre.

Forse egli percepì, e lo trasferì nella sua poesia,

"il dubbio, forse più la certezza, che la parola nel Novecento abbia subito un'estenuante falsificazione assecondata dalla politica, un'imminente volgarizzazione che ha corroso i valori dell'umanesimo"²⁴¹:

è un'osservazione che appartiene a George Steiner²⁴², il quale constatò amareggiato che

"la tragedia delle dittature e i loro più efferati crimini contro l'umanità, la società dei consumi nutrita dalla pubblicità, hanno eroso i fondamenti etici e culturali del vecchio continente [...] [e] la parola, così, rischia di perdere forza e di diventare strumento di approssimazione linguistica, di prevaricazione e persuasione, compromettendo seriamente il futuro della comunicazione tra uomini".

Vale la pena dedicare qualche altra riga alle riflessioni che Steiner rivolge alla poesia nella sua opera *Il silenzio e il poeta*, nella quale ricorda che già per Aristotele

"il poeta è 'creatura della parola' che custodisce e moltiplica la forza vitale del

²⁴⁰ Elisa Tonani, *Grafemi*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di Luigi Surdich e Stefano Verdino, in "Nuova corrente", 147, anno LVIII, Novara, Interlinea, 2021, pp. 59-76; la citazione è a p. 61.

²⁴¹ Questa citazione e quella successiva sono riportate in Giancarlo Felice, «Lingua senza parole». *Lo stato puro delle cose e dei pensieri*, in "Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", Università di Catania, 14, luglio-dicembre 2019, pp. 36-37.

²⁴² Saggista e accademico austriaco naturalizzato statunitense, docente di letteratura comparata, è autore di importanti opere di linguistica e sulla crisi della cultura europea.

linguaggio creando in maniera pericolosamente simile agli dèi e per tale ragione rivaleggiando con questi. [...] Racconta Dante, nel verso 55 del XXXIII canto della sua *Commedia*, che il linguaggio lirico si inarticola come quello di un bambino che non sa usare le parole, quando il poeta si avvicina alla luce divina. Da ‘cantore’ di parole qual è, egli conduce la parola fino alle soglie della musica, superando la logica della sintassi linguistica e assumendo la forma e l’immediatezza della musica”²⁴³.

Mi pare di riconoscere anche nella produzione di Caproni un’operazione di questo genere, soprattutto nella fase finale, quando egli si proclama deluso e saturo nei confronti della parola e allora riempie di vuoto, di bianco i testi delle sue poesie, finendo però così col far “parlare” anche le apparenti interruzioni, che esprimono un’assenza, irrinunciabile e ritmante come le pause sono fondamentali in musica. Il poeta è tentato dal silenzio, si spinge ai limiti del linguaggio quasi per negarlo e non perde occasione per dichiarare l’impotenza della parola, ma poi contraddice ogni possibile nichilismo continuando a scrivere. Potremmo concludere che nella sua opera convivono, fino alla fine, una sfiducia apertamente, ossessivamente dichiarata nella parola, eppure la sua persistenza.

Le raccolte successive approfondiranno e aggraveranno i temi e le tensioni di questa raccolta, da quello del vuoto (ad esempio “L’erba come va lontana / e vuota, nel suo vuoto / odore”²⁴⁴) a quello che Mengaldo definisce la reversibilità (“Così si forma un cerchio / dove l’inseguito insegue / il suo inseguitore [...] Non si può più dire [...] chi sia il perseguitato / e chi il persecutore”)²⁴⁵,

“coi quali possiamo elencare motivi che direi adiacenti: l’esser cercato dove non ci si trova; l’arrivo dove non si è mai arrivati o al luogo di partenza; l’ancor più estrema riduzione della toponomastica a segno virtuale; infine, con evidente esplicitazione, il rifiuto del «rumore della storia»²⁴⁶.

Con *Il franco cacciatore* del 1982 – il titolo è ispirato a un melodramma

²⁴³ Felice, *Op. cit.*, p. 37.

²⁴⁴ *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard*, in *Il franco cacciatore*, vv. 1-3.

²⁴⁵ *Geometria*, in *Il franco cacciatore*, vv. 3-5, 6 e 9-10.

²⁴⁶ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxxiv.

romantico²⁴⁷ – Caproni dichiara già la sua ossessione con questa scelta apparentemente bizzarra: l'uomo è un cacciatore che non conosce né pace, né sazietà e la preda è Dio, il cacciatore segue ogni possibile indizio alla ricerca della scintilla divina che dovrebbe stare all'origine delle cose, pur sapendosi destinato all'insuccesso, ma non può farne a meno, è la sua condanna e insieme il suo contributo per chiamare Dio all'esistenza, per costringerlo ad esistere, cosa che, paradossalmente, è possibile solo nell'atto deicida: “Esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi”²⁴⁸. In questa raccolta domina quella che Tonani ha giustamente definito “ontologia del negativo”,

“di fronte alla quale Caproni offre, come unica alternativa praticabile alla consegna della poesia alla metafisica, e quindi alla sua resa al silenzio, una via di fuga paradossale, perché consistente nell'inseguimento: in una caccia che non si arresta, neppure se, o meglio proprio in quanto, l'oggetto cacciato è imprendibile, essendo ovunque e in nessun luogo”²⁴⁹.

Già nella raccolta precedente l'assillo dell'inesistenza di Dio gli aveva ispirato *Il cercatore* che, affranto, “Piangeva. / [...] Aveva / perso completamente, / con la speranza, ogni traccia”, la rabbia di *Lo stravolto* e l'amara ironia di *La postilla*: “(Non ha saputo resistere / al suo non esistere?)”, ma in *Il franco cacciatore* si fa assoluta la tragedia della ragione che nega Dio, pur sopravvivendo l'umano desiderio che continua ad agognarlo.

La raccolta si apre significativamente con la poesia *Antefatto* che, tutta in corsivo, contiene una dichiarazione lapidaria, quasi un proclama, quella “straziata allegria” che Caproni vorrebbe infondere ai suoi versi e alla sua vita stessa per poterla proseguire, per poter continuare a scrivere; e “un grido d'allegria” si legge proprio nell'ultima poesia, *In Boemia*, che in qualche modo chiude il cerchio o, meglio, suggella la strategia

“di questo più recente Caproni [che], animato dal piglio conflittuale di chi, pur conscio della sconfitta (i limiti della ragione) [...] tenta la sfida, va alla caccia. È il lampo di questa

²⁴⁷ È un'opera in tre atti del compositore tedesco Carl Maria von Weber, rappresentata per la prima volta nel 1821.

²⁴⁸ *Ribattuta*, vv. 7-8.

²⁴⁹ Tonani, *Art. cit.*, p. 61.

tensione a balenare nella ‘straziata allegria’, ossimoro che perfettamente inquadra il senso della caccia: che è crudeltà e divertimento, ferocia e *ludus*, strazio e allegria”²⁵⁰.

La forza e la pervasività del tema di quella caccia a Dio che ha lo scopo di procurargli la morte che, sola, potrebbe provarne l’esistenza, sono rintracciabili nel lessico adoperato dal poeta in questa raccolta: una serie di termini mette in scena una violenza fredda, senza rimorsi né esitazioni ed è per questo allora che incontriamo “assassino” (finora adoperato solo una volta in *Il seme del piangere* e qui presente quattro volte), “uccisore”, “assassinato” (usato solo una volta nell’intera opera poetica di Caproni ed esclusivamente nel *Franco cacciatore*), “sparare” (sette volte, che saliranno a dieci nel *Conte di Kevenhüller*), “uccidere / ucciso” (termine che ha fatto il suo esordio in *Il muro della terra* e che è attestato sette volte nel *Franco cacciatore* e quattro nel *Conte*).

Numerosi sono poi i riferimenti alle armi: “fucile” (sei volte, più una “fucilare”), “pistola”, “armeria”, “pallottola” (che compaiono solo in questa raccolta), “arma” (tre volte nel “terzo tempo”, di cui due nel *Franco cacciatore*), “coltello” (cinque volte in tutto, di cui una in *Il passaggio d’Enea* e le altre nel “terzo tempo”), “pugnalare / pugnalato” (una volta nel *Franco cacciatore* e l’altra nel *Conte*), “grilletto” (presente una volta in ognuna delle tre raccolte del “terzo tempo”).

A tanta esibita, sfrontata bellicosità e volontà di combattere si contrappone la consapevolezza della vanità di questa caccia, dalla quale però egli non si può esimere: ecco che leggiamo allora le parole “invano”, “deserto”, “spopolato”, “inutile”, “vuoto” – attestate rispettivamente, in questa stagione, sette, tre, sei, due e ventisette volte (cfr. le tabelle 10.1 e 18) – e “dissolto”, che compare solo nel *Franco cacciatore*.

La ricerca di Dio, vana e deludente, è condotta non solo dichiarando l’inafferrabilità dell’oggetto, ma la sua inesistenza – l’uomo però è condannato a pensarlo, e a pensarlo insussistente –, attraverso continui punti di domanda come di fronte ad un interrogatorio, ma anche con un’amarissima ironia e l’insistenza sulla solitudine come unica, assoluta realtà della condizione umana. Caproni, non sfuggirà

²⁵⁰ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 112.

al lettore attento, in questa raccolta è come ossessionato da numerose assenze: quella di Dio, di un significato da poter attribuire alla vita e alla realtà, persino quella degli altri essere umani (“I morti / restano morti e invano / li richiama il pensiero”)²⁵¹ e comprensibilmente cerca di allentare la disperazione in agguato col paradosso, di cui già si era servito in *Il muro della terra*. Vale la pena allora richiamare altri esempi in proposito, perché Caproni pare provare un gusto – e una bravura – spiccati nell’inventarli e nel disseminarli tra i suoi versi:

“Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. // Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fu mai” (*Biglietto lasciato prima di non mandar via*); “[...] Ricordalo, se vuoi arrivare / al punto di partenza” (*Mentore*); “Uccidilo. È il tuo uccisore / Uccidilo appena t’avrà ucciso” (*Rivalsa*); “[...] lui, / che loro hanno ucciso, qui / più vivo e più incombente / (più spietato) che mai” (*Lui*); “Non è arrivato nessuno. / Tutti sono scesi” (*Determinazione*); “[...] cercatemi dove non mi trovo” (*Indicazione*); “Lei non potrà mai arrivare / mi creda, dov’è già arrivato” (*Apostrofe a un impaziente d’imbarco*); “Quello che vi lascio, è tutto / quello che mi porto via” (*Sulla staffa*).

La lapidaria, efficacissima *Conclusione quasi al limite della salita* è addirittura interamente, esclusivamente costituita da un paradosso mascherato da dialogo:

– Signore, deve tornare a valle.
Lei cerca davanti a sé
ciò che ha lasciato alle spalle.

Queste invenzioni così apparentemente assurde e fini a sé stesse non hanno però nulla di giocoso o esibizionistico e non riescono a supplire psicologicamente – ma solo poeticamente – allo sgomento che tormenta il poeta: il disincanto e lo sconcerto dilagano e investono anche la parola, che viene percepita sempre più non solo come strumento impotente ad evocare il reale, ma persino come un limite. Per questa ragione Caproni allarga ancora lo spazio bianco tra i suoi versi, usando sempre meno significanti linguistici, riducendo a volte i testi delle sue poesie a una manciata di parole perse nel vuoto della pagina, il bianco pare allagare le parole come se solo

²⁵¹ In *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard*, vv. 14-16, dove, come già altrove, per morti è da intendersi i vivi, i suoi contemporanei, oltre che, per estensione, tutta l’umanità, quella che ci ha preceduti e quella che seguirà.

esso – con il vuoto, il dubbio, il silenzio che rappresenta – potesse esprimere ancora qualcosa del suo pensiero, della sua percezione, e contenere la sua disperazione.

Il tormento e la desolazione di cui il poeta è consapevole sono dovuti – ripetiamolo ancora – anche al fatto che i ruoli che la caccia mette allo scoperto sono perfettamente reversibili (“Sparai. / Forse sparò lui”, *Il fagiano*) e dunque è destinata allo scacco non solo qualsiasi possibilità di individuare Dio ucciso e dunque a dimostrarne l’esistenza, anche se non la potenza e l’immortalità, ma anche di cogliere con certezza la propria identità (“Dove non si può più dire / (figure concomitanti / fra loro, e equidistanti / chi sia il perseguitato / e chi il persecutore”, *Geometria*).

La caccia, connaturata con la vita umana, non può stabilire né l’esistenza di Dio, né procurare all’io la certezza della propria identità e integrità. In una poesia del *Conte di Kevenhüller* – che dunque dimostra una linea di continuità e di coerenza che attraversa tutto il “terzo tempo” – leggiamo l’inequivocabile verso “La morte della distinzione” (*Controcanto*) che, senza alcuna replica possibile, riassume le convinzioni del suo autore con una consapevolezza che lo fa ammettere pienamente nelle “tematiche novecentesche dell’io scisso, dello sdoppiamento, dell’analisi e della rappresentazione del negativo”²⁵² (la negazione “non” è diffusa ovunque all’interno dei versi di questa raccolta).

Possiamo addirittura rintracciare una sorta di proclama di tutto ciò in una delle poesie più lunghe del *Franco cacciatore, Aria del tenore* collocata nell’ultima sezione della raccolta:

“Col fucile spianato. / Ai ferri corti, ormai. / [...] Mai / un’allegria più ardente / li aveva colti. [...] Nell’odio che li inceneriva, quasi / avrebbero voluto abbracciarsi / prima di sparare. [...] Abele / e Caino. / In ruoli / reversibili. / [...]. Un uomo solo in due. / due uomini in uno. / due io affrontati. / Un solo io. [...] Li colsi / di soprassalto. Nessuno / dei due voleva per primo / scaricare l’arma. / Premetti / a bruciapelo il grilletto. / Li vidi cadere insieme / sotto la raffica [...]”.

La parola è ormai percepita come un significante che riproduce con grave approssimazione la realtà e i pensieri del poeta, come è dichiarato in tutta evidenza –

²⁵² Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 115.

se ci fosse ancora bisogno di esempi e prove – nella poesia *Le parole*:

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.
Come la nebbia gli alberi,
il fiume, il traghetto.

Forse per questo Caproni torna ad attingere al lessico dal linguaggio comune, mai specialistico o altisonante (le parole desuete che riscontriamo nel “terzo tempo” sono davvero poche, come testimonia il capitolo 4) e in questa fase, desolata e grave ma feconda, della sua poesia, sa “incarnare i grandi interrogativi dell’esistenza con un linguaggio quotidiano di chiarezza assoluta, che esime da ogni spiegazione letterale”²⁵³.

Nel frattempo emerge con forza un altro tema che sarà fondamentale per la genesi di numerose poesie: la stanchezza per la storia, per le vicende umane a cui la ragione vorrebbe dare un senso e uno scopo, e un’ammirata, nostalgica attrazione verso il mondo naturale:

“Non / lo sopporto più il rumore / della storia... [...] Sparire come il giorno che muore / dietro i vetri... // Il mare... // Il mare in luogo della storia” (*Albàro*); “Fa freddo nella storia. / Voglio andarmene” (*Proposito*).

Eppure, nell’ultima fase della sua produzione poetica – che rispecchia i nuovi temi che gli stavano a cuore – Caproni mostra anche un vitale, schietto attaccamento alle realtà terrene:

“è il Caproni che entra d’autorità nel dibattito pubblico di fine secolo sui temi dell’ecologia, consapevole che l’insignificanza della vita umana non può però significare disinteresse nei confronti del creato, di quel mondo naturale che in tanti frangenti gli ha arrecato conforto e che lui ha saputo rappresentare in tanti versi nella sua fragile bellezza (basti pensare ai lampi di paesaggio ligure che innervano tante sue poesie e al lessico sempre così attento – soprattutto nel “primo tempo” – alle percezioni rese accessibili dai cinque sensi)”²⁵⁴.

²⁵³ Adele Dei, *La caccia*, in *Lecture caproniane*, a cura di Daniela Carrea, Provincia di Genova, 2010.

²⁵⁴ Maria Teresa Caprile, *Caproni in tre tempi: parole e musica per insegnare l’italiano a*

Alla sua ultima, grande opera composta mentre era ancora in vita, *Il conte di Kevenhüller*, uscito nel 1986, il poeta conferisce la forma di un'operetta musicale divisa in tre sezioni (*Il libretto, La musica e Altre cadenze*) che ha come argomento la caccia forsennata ad una non meglio definita – ma temibile – Bestia. Lo spunto è fornito da un *Avviso* (riprodotto nel testo) del 14 luglio 1792 e pubblicato a Milano dove un certo conte di Kevenhüller promette una ricompensa di cinquanta zecchini a chi lo affiancherà nella caccia per aiutarlo a uccidere la Bestia. Già dal motivo ispiratore finzione e realtà sono confusi, compenetrati e ambigui, ma è chiaro che

“la Bestia altro non è che il male inafferrabile che è dentro e fuori di noi e contro il quale ogni strategia sembra destinata a rimanere inefficace, decretando così il dominio dell'invincibile Bestia sulle sorti umane”²⁵⁵.

La caccia è destinata all'insuccesso fin dall'inizio, cioè fin dalla descrizione sommaria della Bestia – “di colore cenericcio moscato, quasi nero, della grandezza di un grosso Cane” – che oltretutto, considerando il suo aspetto, sembra poco feroce e dunque è inverosimile che possa incutere tanto terrore in tutto il territorio: difficilmente riconoscibile e identificabile, mai davvero avvistata con assoluta certezza, si giunge a dubitare della sua esistenza

“come fosse un mitico simbolo di un male che è ovunque e in nessun luogo, riprendendo così il senso della difficoltà di distinguere la realtà o la sua forma, i luoghi dove siamo stati da quelli sognati, i viaggi compiuti e quelli da iniziare come abbiamo visto nelle brevi poesie del *Franco cacciatore*”²⁵⁶.

Il lettore è subito disorientato perché, invitato ad assistere a questa sorta di concerto in versi, un *Avvertimento* gli comunica che il direttore è stato ucciso e l'orchestra dovrà esibirsi senza di lui: il colpo di scena, oltre ad essere collocato all'inizio e non alla fine della narrazione come ci si aspetterebbe, è inquietante e dunque la caccia annunciata e auspicata dal conte è già cominciata – anche se, invece che in un bosco, lo spettatore dovrebbe trovarsi in un teatro –: anche qui,

stranieri, in «Otto / Novecento», XLII, 3/2018, pp. 125-157; la citazione è a p. 152.

²⁵⁵ De Nicola, *Op. cit.*, p. 124.

²⁵⁶ *Ivi.*

come già nel *Franco cacciatore*, non ci sarà nessuna guida, per quanto desiderata, a indicare la via, poiché il direttore, letteralmente, non si farà più vivo e dunque – augura la poesia successiva (*Codicillo*) – “vi assista la partitura”.

Eppure il lettore si avvede che il pubblico, invece di essere atterrito, “freme d’impazienza”, così come “L’AVVISO del Conte fu accolto / quasi con frenesia” (*Pronto effetto*) e nei versi sono incalzanti e incontenibili i richiami al sangue e alla violenza, riconoscibili e raggruppabili ancora una volta nel lessico accuratamente scelto in questo senso.

Possiamo così contare tre volte le parole “colpo” e “colpire” (la prima ricorreva già cinque volte nel *Passaggio d’Enea* e una nel *Muro della terra*, mentre il verbo era già apparso una volta nel *Passaggio*, nel *Congedo* e nel *Franco cacciatore*), mentre “mira” e “mirare” (ossia ‘prendere la mira’) sono attestati rispettivamente cinque e una volta, oltre al loro corrispettivo “bersaglio”; è soprattutto però il verbo “sparare” nelle sue varie declinazioni (ora l’esortativo “Spara!”, ora il sostantivo “sparo”) ad essere in evidenza, comparando nei testi tredici volte (a cui vanno aggiunti “Tira!” e “alzare il tiro”), per esprimere l’idea della concitazione e dell’aggressività con cui è condotta questa caccia, ancorché – ripetiamolo – considerata vana. “Paura” dilaga nei testi per ben undici volte (a cui vanno aggiunti “patema”, “terrore” e “tremore”), ma non può competere con la frequenza di “Bestia”, ripetuta ventitré volte e che compare una volta anche sotto le spoglie di “pantera nebulosa” e ventuno come “preda”.

È arrivato il momento di spendere qualche ulteriore riflessione su questa evanescente ma ingombrante presenza che incombe sulla raccolta: possiamo identificare questa Bestia sfuggente e ossessionante con “la paura, la morte, Dio, l’io”, ma soprattutto essa rappresenta “il nome, la parola, la voce: il linguaggio, insomma. [...] Il nome annulla l’essenza, è cancellazione»²⁵⁷, come l’autore esplicita in poesie come *Io solo* («La bestia assassina [...] Io solo, con un nodo alla gola / sapevo. È dietro la Parola»), *L’ora* («È [...] l’ora della Bestia. / Prima / di nominarla, spara! / Spara prima che sparisca / nel suo nome.») e *L’ónoma* («L’ónoma non lascia orma. / è pura grammatica»).

²⁵⁷ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 129.

In un altro testo particolarmente inequivocabile, *Versi controversi*, il poeta ammonisce non solo a non fidarsi della parola, ma a non cercarla nemmeno, dato che le cose, appena nominate, cessano di esistere; la parola è diventata dunque per lui impotente fino all'inutilità: «Nell'ora / spenta, non una sola / sillaba. [...] bestia in fuga, che sempre / è detto – è nella parola» (*Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*), «Il nome non è la persona. / Il nome è la larva» (*Il nome*).

Eppure, come osserva Mengaldo, *Il conte di Kevenhüller* si regge su un'evidente

“contraddizione [...] fra la riduzione del discorso, o della parola [...] e invece l'invenzione di una vera e propria «storia», per improbabile che sia, messa in scena fra modi teatrali e narrativi”²⁵⁸.

Ma torniamo a soffermarci ancora sui vocaboli: è interessante notare che ce ne sono alcuni attestati solo nel *Conte di Kevenhüller*, e quelli più significativi sono: “baratro”, “gola” “orrido” (questi tre sinonimi tra loro), “dirupare” (mentre il verbo “franare”, ad esso associabile che qui è attestato quattro volte, era già nel *Congedo* e nel *Franco cacciatore*), “affondare” (due volte) e “sprofondare”, “tormenta” e “fortunale”, “flagello” (quattro volte), “atterrare”, “azzerare”, “frantumare / frantumarsi”, “schegge”, “sfondare”, “squarciare / squarcio”, e ancora “deturpare”, “freddare”, “incombere”, “infestare”, “opprimere”, “razziare”. Altrettanto notevole è che la parola “odio” è attestata solo nel “terzo tempo”: la troviamo una volta nelle prime due raccolte, tre nel *Conte di Kevenhüller*.

In apparente contraddizione con quest'atmosfera impregnata di violenza che incombe sul lettore, Caproni dissemina i suoi versi anche di vocaboli che richiamano la vanità e l'inconsistenza di questa lotta, pur affrontata senza esclusione di colpi: ecco che incontriamo “scompare / scomparso” (otto volte), “inesistente / inesistenza” (tre), “fuggire / fuggente” (due), “infrascarsi”, “apparenza”, “fatuo”, “friabile”, “inerme”, “inutile”, “vago” (tre volte), “vano” (tre), “invano”, “vuoto”, “fumo”, “dissipato”, “disperso”, “offuscato”. Sono tutti simboli inequivocabili dell'inconsistenza e dell'inafferrabilità, ulteriormente sottolineati dal richiamo alla fata Morgana e dal titolo *Versi vacanti* attribuito ad una sezione della raccolta.

²⁵⁸ Mengaldo, *Op. cit.*, p. xxxiv.

Possiamo concludere questa rassegna di termini negativi aggiungendovi i ricorrenti “buio” (otto volte oltre ad “abbuiarsi”), “notte” (quattro volte più la metafora “l’ora che batte scura”), “oscurità / oscurarsi”, “nero” (nove volte), “sera” e “imbrunire” (rispettivamente sette e quattro volte), “morte” e “morto” (rispettivamente dodici e sei volte), “mortale” (due volte come l’equivalente “micidiale”), “ombra” (dodici volte), “gelo” (tre volte) e “freddo” (due). Anche “acciaio” (che, significativamente, nella brevissima poesia *Fondale della storia*, riecheggia nel termine “ghiacciaio”) può essere inserito in questo gruppo che delinea uno scenario di negatività impassibile, senza emozioni: nella raccolta compare per sei volte, se comprendiamo nel conteggio anche il participio passato derivato “acciaiato”. Consultando la tabella 26, è evidente che questo genere di terminologia è presente solo in maniera sporadica nel “primo tempo”, è ampiamente attestata nel *Passaggio d’Enea* e aumenta di frequenza appunto nel “terzo tempo”.

Tab. 27	Lessico: il <i>freddo</i> e affini									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
assiderato	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
brina	-	-	-	-	9	-	1	-	-	-
congelare	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
raffreddarsi	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
freddo, infreddolito	-	-	-	1	2	1	2	1	1	2
galaverna	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
gelo	-	-	-	-	5	-	-	4	1	3
gelicidio	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
gelido	-	-	-	-	3	-	3	-	1	-
raggelo	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
ghiaccio, ghiacciato	-	1	-	-	1	-	-	-	1	-
ghiacciaio	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
vetrone	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-
diaccio	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
acciaio, acciaiato	-	-	-	-	-	-	-	4	1	6
neve, nevicare	-	-	-	1	-	-	-	1	6	1
nevischio	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-

A questo punto sembrerebbe inevitabile attribuire una deriva nichilista di Caproni uomo e poeta, ma egli si salva – sia artisticamente sia individualmente – grazie ad un atteggiamento di “piena disperanza” (è il verso finale della brevissima *All lost*) accessibile solo a chi, come lui, guardandosi indietro e pur riconoscendo la vanità di quanto ha vissuto, salva le emozioni e gli affetti che ha ricevuto, li mette al

riparo nella memoria e, riconoscendoli come un bene, può accettare di guardare ancora avanti e di dedicare la sua intelligenza e la sua volontà alla caccia.

Per comprendere la rilevanza e lo spessore da lui attribuiti agli affetti di cui ha goduto nella sua esistenza, è esemplare la poesia *Laudetta*, nella quale conferisce in particolare alla moglie il merito di avergli garantito attaccamento alla vita senza cedere alla disperazione: “Per lei, / e solo grazie a lei, esiste / dunque uno spiraglio ancora / di qua d’ogni inerte speranza?...”.

Il Caproni di quest’ultima fase cerca dichiaratamente “riparo nella dimensione del poco, [...] [nel] conforto del valore di una scelta di dignità e di un tepore di affetti e solidarietà”²⁵⁹ espressi in *La piccola cordigliera o: i transfughi*:

“Siamo / – in profondo – lieti / di questa scelta. [...] Non abbiamo rimpianti. [...] Basta / a tenerci su, all’osteria, / l’antico mezzolitro / fra gente di buona compagnia. // Viviamo di poco”.

La dignità manifestata in questi versi diventa il valore chiave e la cifra dei suoi ultimi anni e il poco, chiaramente riconosciuto e forse invocato, è proprio l’ambito cui appartiene la sezione *Galanterie*, che si apre e chiude con due poesie in onore della moglie, che vi viene celebrata senza alcuna retorica e con sincero trasporto.

Caproni evidentemente non smetterà mai di scrivere, anche se dolorosamente convinto dell’inconsistenza della parola e dell’impossibilità di una vera conoscenza – di Dio, delle cose, di un qualsiasi senso o fine – e continuerà a farlo in nome di

“uno sforzo di scavalco dell’opacità della comunicazione e della resistenza della parola in virtù dell’apporto di una limpidezza e di una trasparenza che ‘altro’ (non più la parola, ma un ‘altro’ che abbia la solidità della materia e la lievità della musica”) possa dare”²⁶⁰,

come è evidente nella poesia *Il mare come materiale*, dove afferma che del mare si può continuare a “dire” all’infinito senza mai esaurire le parole:

²⁵⁹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 134.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 135-136.

Dire
(in calmeria o in fortunale)
l'indicibile usando
il mare come materiale...
il mare come costruzione...
il mare come invenzione...

È questa un'ulteriore prova di quell'attenzione e attrazione per il mondo naturale che è rintracciabile nell'opera di Caproni fin dagli esordi, ma che si approfondisce e diventa particolarmente urgente nell'ultima produzione e in particolare in una poesia rivelatrice, *Il delfino*, nella quale affida proprio alla figura dell'elegante cetaceo il compito di sottrarlo (e di sottrarre l'umanità intera) alla tentazione di una radicale svalutazione dell'esistenza, di farlo riemergere dal vuoto e dall'annientamento dell'io per aderire in modo pieno e viscerale alla vita o meglio a quel che rimane della vita:

“Si diverte (ci esorta) / a fondere la negazione [...] col grido dell'affermazione”²⁶¹.

3.4 Fuori tempo: *Res Amissa*

L'opera “fuori tempo” di Giorgio Caproni non è *Erba francese*²⁶², esito di una breve permanenza a Parigi con la figlia Silvana nel giugno del 1978 durante la quale esercitò il suo sguardo impareggiabile di turista-poeta, o viceversa, per fotografare con i versi e mettere nero su bianco, ricorrendo ad uno “scatto” cartaceo appunto, le impressioni suscitate dalla capitale francese corredate di elementi topografici e citazioni; questo viaggio vero, come ben scrive Surdich, Caproni

²⁶¹ *Il delfino*, vv. 14-15.

²⁶² *Erba francese*, Senningerberg (Lussemburgo), Origine, 1979. L'occasione per il viaggio a Parigi fu l'invito, da parte del Centre National d'art e de culture “Pompidou” della capitale francese, di leggere i suoi versi, assieme a Mario Luzi e Vittorio Sereni.

“ce lo racconta per rapide, intense, folgoranti immagini. Un po’ turista giapponese con la macchina fotografica a tracolla, molto sé stesso, con la capacità tutta sua di fissare una realtà nitidissima, senza contorni e senza aloni, per dubitare immediatamente della sua consistenza e della sua esistenza, Caproni è stavolta viaggiatore non cerimonioso, ma di volta in volta allegro [...], emozionato, [...], sereno. [...], infantile, [...] ironico”²⁶³.

E non lo sono nemmeno i *Versicoli del Controcaproni* che, inediti, furono inseriti nell’edizione Garzanti del 1989²⁶⁴ e che Surdich definisce “prove, esercizi a margine, ma non del tutto marginali” e che, “riflesso di un consuetudine a pensare in rima, costituiscono una sorta di breviario privato”²⁶⁵, che per stessa ammissione del loro autore sarebbe probabilmente restato tale, se Caproni avesse potuto completare e mettere in ordine, nel suo modo, a *Res amissa*.

Pur avendo analizzato anche il lessico di queste brevissime raccolte, l’attenzione di questo paragrafo è interamente rivolta alla silloge postuma *Res amissa*.

Giorgio Caproni si spense a Roma il 22 gennaio 1990: ai funerali, che si celebrarono nella chiesa della sua parrocchia nel quartiere di Montesacro, erano assenti gli esponenti ufficiali del governo e delle istituzioni, come testimonia un articolo anonimo apparso su “l’Unità” e una “cartolina” a cura di Andrea Barbato²⁶⁶, in cui alcune affermazioni sono particolarmente significative:

“Caproni ha vissuto una vita senza potere, senza aneddoti. [...] La sua poesia è stata definita un controcanto ironico, una straordinaria prova stilistica, la testimonianza di un laico appassionato. [...] Certamente, non avrebbe voluto alcuna cerimonia solenne: ma la vergogna dello Stato assente non è meno bruciante per questo. "Sono giunto alla disperazione calma, senza sgomento. Scendo. Buon proseguimento", scriveva Caproni. Chissà se un giorno vivremo in una società che non si vergogni dei suoi rari poeti”.

Numerose erano le poesie inedite che giacevano nel cassetto al momento della sua scomparsa: una parte di esse verrà raccolta, nell’aprile 1991, nel volume *Res*

²⁶³ Surdich, 1990, *Op. cit.*, pp. 118 e 120.

²⁶⁴ Giorgio Caproni, *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989.

²⁶⁵ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 121.

²⁶⁶ *Italia ingrata, dimentichi i tuoi poeti*, articolo non firmato, in “l’Unità”, 24 gennaio 1990; Cartolina di Andrea Barbato, trasmessa da RAI 3, 24 gennaio 1990, ore 20,25: entrambi i documenti sono dedicati al funerale di Giorgio Caproni.

amissa, a cura di Giorgio Agamben, il cui titolo venne ripreso da una poesia scritta pochi anni prima, già apparsa in una precedente stesura su una rivista pesarese²⁶⁷. Il curatore si era fatto interprete delle intenzioni dell'autore che, per sua stessa testimonianza, stava lavorando a un'opera che proseguiva sulla linea del *Conte di Kevenhüller* quando venne interrotta dalla morte:

“Questa poesia sarà il tema del mio nuovo libro (se ce la farò a comporlo), seguito da variazioni, come nel *conte di K[evenhüller]* il tema è la Bestia (il male) nelle sue varie forme e metamorfosi. Tutti riceviamo in dono qualcosa di prezioso, che poi perdiamo irrevocabilmente (la Bestia è il Male. La *res amissa* – la cosa perduta – è il Bene)”²⁶⁸.

La raccolta, dunque, già nelle intenzioni dell'autore sarebbe stata in posizione di continuità e complementarità rispetto alla produzione appena precedente – segno che il poeta voleva proseguirne e ampliarne i temi, evidentemente urgenti per lui –. Il libro era stato appena vagheggiato, nemmeno impostato e perciò non sappiamo quale sarebbe stata, al momento della pubblicazione, la disposizione delle poesie – probabilmente diversa da quella che ha proposto il curatore –, questione non di poco conto “soprattutto per un poeta così puntigliosamente attento all’”orchestrazione” delle sue raccolte”²⁶⁹. Come scrive Surdich,

“Caproni non ce l’ha fatta a comporlo, il suo *Res Amissa*. Comporlo nel senso più propriamente tecnico e musicale del termine, mediante quella «geniale orchestrazione a brani, finita ed infinita, che caratterizza la maniera suprema del poeta». Così Giorgio Agamben, che si è assunto la responsabilità della composizione di un libro che non può non risultare, per necessità, un ‘non libro’”²⁷⁰.

L’opera contiene 118 componimenti, dalla cronologia diversissima e quasi sempre ricostruibile: solo sedici di essi, infatti, non sono datati; alcuni risalgono agli anni Trenta, tre agli anni Sessanta e, dal più antico al 1985, se ne contano cinquanta, cinquantadue sono concentrati nel periodo 1986-1989, mentre l’anno più prolifico

²⁶⁷ Scritta e rimaneggiata tra il 1987 e il 1989, la prima versione della poesia *Res amissa* è pubblicata su “lengua” di gennaio- giugno 1987.

²⁶⁸ Citato in De Nicola, *Op. cit.*, p. 130.

²⁶⁹ Enrico Rovegno, *Leggendo Res amissa di Caproni: il Gelo e l’ultima caccia*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 615-639, pp. 615.

²⁷⁰ Luigi Surdich, *Paragrafi per “Res amissa”*, in “Resine”, Omaggio a Giorgio Caproni, Savona, Marco Sabatelli, 1991, pp. 21-52; la citazione è a p. 22.

risulta essere il 1987²⁷¹.

“L’ultima poesia in ordine cronologico di composizione di *Res amissa* è *Enfasi a parte* [...]: è quest’ultima stesura [del 24/11/1989] a rappresentare l’ultimo componimento scritto da Caproni, due mesi prima della morte. Una poesia-racconto, molto caproniana per tanti aspetti: l’attacco in apostrofe che postula un dialogo che non ci sarà [...], un’osteria [...], ancora un bicchiere tra i tanti bicchieri che popolano il mondo poetico di Caproni. Ma la situazione piega verso il silenzio, lo sconforto, il dolore”²⁷².

A proposito di questa silloge, Paolo Zublema scrive:

“A guardare il libro postumo di Giorgio Caproni [...], uno dei pochi dati incontrovertibili che emerge risiede nella assoluta centralità che il testo *Res amissa*, giustamente reso eponimo dall’editore, svolge nell’incerto abbozzo di libro pervenuto”²⁷³.

Ma torniamo alle parole di Caproni, perché è lui stesso a guidarci sulle tracce di questo libro ancora *in fieri* e ci permette di comprenderlo:

“Questa volta non più la caccia alla Bestia [...] ma la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato ad libitum del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia [...] o con chissà che altro del genere. (Non è comunque, quest’ultimo, il caso mio, credo)”²⁷⁴.

Dal punto di vista stilistico, ancora maggiormente che negli ultimi testi pubblicati mentre Caproni era ancora in vita, si assiste in quelli postumi ad un’ulteriore frammentazione della composizione, quasi della voce, potremmo dire: i versi sono spesso ridotti a una o a due parole che fluttuano negli spazi bianchi e si susseguono in modo così incalzante da conferire alla lettura un tono frenetico, concitato, che spezza il respiro.

Sia nelle poesie di *Res Amissa*, sia in quelle del *Conte di Kevenhüller* – dove pure erano posizionate in modo da richiamare una partitura o un libretto –, Caproni

²⁷¹ *Ibidem*, p. 26.

²⁷² *Ibidem*, pp. 32-33.

²⁷³ Paolo Zublema, *Res amissa*, in *Lecture caproniane. Per i vent’anni dalla morte di Giorgio Caproni*, a cura di Daniela Carrea, Provincia di Genova, Assessorato alla Cultura, 2010, pp. 78-107. La citazione è a p. 80.

²⁷⁴ In Domenico Astengo, *Una straziata allegria*, in “Corriere del Ticino, 11 febbraio, 1989, ora riportata anche in *Prefazione* di Giorgio Agamben, *Res Amissa*, p. 9.

abbandona ogni orecchiabilità dei suoni e ogni impressione musicale, così importante in altre raccolte, e compone testi che vanno letti con pause e interruzioni, come a singhiozzi, nei quali i punti di sospensione e lo spazio tra i versi sono espressivi quanto le parole che contengono.

Sempre in tema di stile, è interessante quanto nota Zublena relativamente alla poesia *Res Amissa*:

“Tutto il lessico è in continuità – sta anzi al culmine – con le costanti tematiche e metaforiche (l'alba, il freddo, l'evanescenza) cui ci ha abituati Caproni. [...] L'aspetto linguistico più rilevante (e più caproniano) della poesia è quello testuale, segnato [...] dai frequenti incisi (parentesi, trattini, anche trattini all'interno di una parentesi), che in questo caso specifico non hanno però un ruolo di contrappunto finalizzato alla contraddizione dell'appena detto, ma solo di glossa, con effetto di rallentamento. Lo stesso effetto di rallentamento straniante è ottenuto dalla destrutturazione sintattica e metrica. La frantumazione sintattica (frasi brevi e incisi) è rilevante, anche se non estrema come in altri testi. Ma superiore è quella metrica: il verso libero breve [...] è continuamente eroso dalle interruzioni sintattiche (incisi, interpunzione forte)”²⁷⁵.

Rovegno sottolinea poi come questa raccolta postuma sia dominata più che mai dall'indeterminatezza, dall'assenza di punti di riferimento, così che la sua poesia finisce per collocarsi

“in quella specie di terra di nessuno, o di tutti, nella quale muove ormai il poeta di *Res amissa* ma, in generale, il poeta calato nella condizione di colui che a lungo, e sempre meno 'cerimonioso', si congeda, nelle ultime raccolte, anche dai luoghi della geografia affettiva, per trovarsi nei “luoghi / non giurisdizionali” (cfr. *L'ultimo borgo* nel *Franco cacciatore*) dove la caccia è in corso e la preda si nasconde (Dio, il Diavolo, la parola, la poesia... il Bene perduto)”²⁷⁶.

Prendendo poi come indicatore nuovamente il lessico, è assai interessante quanto osserva Rovegno, cioè

²⁷⁵ Zublena, 2010, *Art. cit.*, p. 95.

²⁷⁶ Rovegno, *Art. cit.*, p. 624.

“un ulteriore segnale di indeterminatezza, di conoscenza imperfetta e di imperfetta capacità della parola che la dovrebbe definire: l’uso molto frequente del ‘quasi’, sia come congiunzione [...], sia come forma avverbiale in unione con un aggettivo [...] e soltanto una volta in unione con un sostantivo”²⁷⁷.

Troveremo inoltre ampiamente attestato il vocabolario relativo al lutto e alla morte (il verbo “morire” compare quattro volte, le parole “morte” e “morto” rispettivamente otto e sei volte, più un “sonno eterno”) e al buio (presente cinque volte, quattro volte invece leggiamo “notte” e ben nove “nero”, addirittura tredici “ombra”).

Eppure, oltre al presentimento della fine e al senso di smarrimento, Caproni non manca nemmeno in queste poesie di esprimere il suo attaccamento al reale, alla consapevolezza di aver comunque percorso un’esperienza vitale, non ancorata a nessun significato trascendente: ecco perché contiamo sei volte il verbo “vedere”, nove “guardare”, sei volte compaiono i sostantivi “occhi” e due “vista”, a testimoniare una realtà osservata lucidamente, a livello mentale e sensoriale. Il termine “voce”, legato a sua volta alla percezione della realtà attraverso un organo di senso, è attestato ben tredici volte e abbondano i vocaboli che più richiamano letteralmente la vita: “vivere” è usato due volte, tre “esistere”, l’aggettivo “vivo” sette, mentre “vita, vitale” sono attestati ben nove volte.

Queste constatazioni riflettono quelle di Surdich, che nel 1994 scrive:

“A me pare che Caproni sia un poeta per il quale il mondo esterno esiste ed esiste non solo nei quadretti impressionistici e negli ariosi ritratti delle prime raccolte, ma esiste anche quando il poeta appare più astratto o metafisico (come è il caso delle ultime raccolte). [...] Un bicchiere c’è sempre, nella poesia di Caproni: anche nella più ardua e cifrata poesia dell’ultima stagione. [...] Converterà sempre, allora, di fronte alla poesia di Caproni, assumere un atteggiamento non incline a mortificarne il realismo, ma semmai a enuclearlo e a tradurre in altra significazione le possibilità da esso offerte. [...] L’aggancio al sensibile, l’adesione al fenomenologico, l’appello alla realtà non sono mai trascurabili in un poeta come Caproni [...] per il quale il *primum* è sempre l’esperienza”²⁷⁸

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 626.

²⁷⁸ Luigi Surdich, *L’incanto e il disincanto. A proposito di un libro di Giorgio Caproni*, in *I limoni*, a cura di Francesco De Nicola e Giuliano Manacorda, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1994,

Questo senso della realtà, del presente, addirittura dell'attualità gli detta poesie indignate, quasi brevi invettive, che vale la pena riportare per intero:

Alla patria

Laida e meschina Italietta.
Aspetta quello che ti aspetta.
Laida e furbastra Italietta.

Ahimé'

Fra le disgrazie tante
che mi son capitate,
ahi quella d'esser nato nella «terra di Dante».

Segnalo inoltre, sempre in riferimento a questo aspetto, le più lunghe e articolate *Lorsignori*, *A certuni* e soprattutto *Show*, che ben potrebbero essere scritte e riferite ai giorni nostri, dominati dalla sola etica del denaro e della riduzione di ogni rapporto a calcoli economici²⁷⁹:

“Show è anche lo sfogo di un anziano signore seccato dalla volgarità della vita; solo che l'anziano signore che così vigorosamente si sfoga è anche un poeta (un grande poeta) che mette a servizio del suo sfogo tutto l'armamentario più sofisticato della sua scaltrissima (e personalissima) retorica, in modo da ottenere una poesia che sia grande poesia perché di vibrante comunicativa, tutta guadagnata però non per la via diretta dell'esternazione del risentimento (ci si sarebbe arrestati ai confini impoetici dello sfogo), ma per quella dei particolari artifici che Caproni negli anni è venuto perfezionando. [...] Lo Show è quello dei politici presenzialisti, invadenti, dilaganti sugli schermi televisivi [...] ma è anche di Caproni che esibisce tutto il suo ben munito repertorio di invenzioni espressive: anafore, allitterazioni, iterazioni, parentesi e incisi, significato polemico affidato alle rime (si pensi alla trafila Ministri, sinistri, Sindacalisti, terroristi, tristi, arrivisti), virgolette”²⁸⁰.

Ma sono significativi, sempre restando nel tema della poesia “reale” di Caproni, soprattutto altri due testi, il primo dei quali è la celeberrima *Statale 45*, appunto una strada reale, “la concretissima strada statale numero 45” che attraversa la val

pp. 51-68, qui citate pp. 63-65.

²⁷⁹ “Delle tre poesie degli anni Sessanta, due, *Lorsignori* e *Nell'aula*, sono preludio all'irritazione allo sdegno di Show”, Surdich, 1991, *Op. cit.*, p. 30.

²⁸⁰ Surdich, *Ibidem*, pp. 38-39.

Trebbia, dove

“le indicazioni sono indicazioni plausibili, vere [...] autenticate dall’ANAS, dalla segnaletica stradale [e in essa] Caproni sembra retrocedere da quell’«oltre», perfino l’«oltre dell’oltremorte» in cui si ero collocato nel secondo dei *Quattro appunti di Res amissa*) e rientrare nella vita. La strada, allora, questa *Statale 45*, diventa, con la fisicità, innanzitutto, e poi con la sua valenza allegorica, l’indicatore di una diacronia altrove superata, perché annullata dall’anacronismo²⁸¹, perché appiattita dalla distanza di un punto di vista in cui non si dà distinzione di tempo”²⁸².

La seconda poesia, in cui la concretezza scivola nel metafisico senza però perdervisi, è *Versicoli quasi ecologici*, un testo che è letteralmente salito agli onori delle cronache qualche anno fa perché proposto ai maturandi dell’esame di stato del 2017: aveva destato scalpore (e accese polemiche) la scelta di un poeta praticamente ignorato dai programmi ministeriali – gli insegnanti dei licei arrivano a spiegare la storia della letteratura fino a Montale e non si arrischiano oltre – e infatti, nella traccia proposta, si fornivano agli studenti le informazioni di base per comprendere il testo e l’autore.

La poesia è del 1972, ma, pur pubblicata su riviste e quotidiani²⁸³, è diventata accessibile in volume solo postuma; in essa l’autore si confronta certamente con grande sensibilità con un tema, quello ecologico, che perderà nel tempo la sua forza contestatrice, divenendo usurato, strumentalizzato e indebolito dai luoghi comuni, ma che all’inizio era stato affrontato, oltre che da lui, solo da pochi autori – se si escludono Italo Calvino in *Marcovaldo*, Adriano Guerrini in *Jon il groenlandese*²⁸⁴ (che non a caso ebbe la prefazione di Caproni) e il cantante Adriano Celentano nella celeberrima *Il ragazzo della via Gluck* (1966) –.

Se ripercorriamo, adottando quest’ottica non solo ecologica quanto ammirata e accorata nei confronti del mondo non umano, tutti i tre “tempi” di Caproni,

“dai primi versi maremmani a quelli dell’appennino ligure solcato da solitari torrenti, a

²⁸¹ La poesia *Statale 45* è datata 12/9/1987 – 7/3/1989.

²⁸² Surdich, 1994, *Op. cit.*, pp. 67-68.

²⁸³ Giorgio Caproni, *Versicoli quasi ecologici*, in “Il Richiamo”, II, dicembre 1973 e su “L’Unità” del 17 agosto 1988.

²⁸⁴ Adriano Guerrini, *Jon il groenlandese*, prefazione di Giorgio Caproni, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1974.

quelli genovesi vivacizzati dai colori dei gerani, è sin troppo evidente il suo amore per il mondo naturale e per la sua autenticità, cui consegue l'allarme nel ravvisare il rischio che la follia dell'uomo si accanisca, magari 'per profitto vile', contro un pesce, una libellula, una piccola scimmia"²⁸⁵.

Certo, nel testo c'è anche questo, ma chi conosce Caproni non solo per essersi imbattuto per la prima volta in una delle sue poesie converrà che si tratta solo di uno spunto, un'occasione per esprimere altro; e la prova che ci troviamo di fronte a considerazioni sulla realtà, ma anche ad un espediente sono sia nel titolo – con quel “quasi” che attutisce l'aggettivo “ecologici” che caratterizza i versi – , sia nella contraddizione tra l'esaltazione dell'amore, che ha bisogno della natura per svilupparsi²⁸⁶ e che è un sentimento profondamente umano, e l'augurio nefasto che questa specie scompaia perché la natura possa recuperare la sua bellezza e il suo vigore. Questa poesia, dunque, non si pone come un testo apprezzabile ma semplicemente ecologico, quanto come manifestazione del tema sul quale si stava concentrando e stava lavorando quando la morte lo sorprese e che, come si è detto, è quello di una poesia dedicata alla perdita del Bene, cioè della “cosa” perduta (la *Res amissa*) e che rimane invocata, agognata, anche se mai definita: si sa solo che non è la Bestia, che non è il Male, e che comunque e purtroppo non c'è più.

²⁸⁵ De Nicola, *Op. cit.*, p. 133.

²⁸⁶ L'amore / finisce dove finisce l'erba / e l'acqua muore”, *Versicoli quasi ecologici*, vv. 10-13.

4. Il lessico “fuori del comune”: regionalismi, linguaggio elevato e letterario nella produzione poetica di Giorgio Caproni

Dopo l’analisi del lessico di uso quotidiano nei tre diversi e successivi tempi della poesia caproniana, passo ora ad esaminare la frequenza di quello non comune; le tabelle che seguono sono organizzate tematicamente a seconda che le parole usate siano tecnicismi (attinenti cioè al linguaggio settoriale, che può essere quello della burocrazia, professionale, ecc.) o regionalismi (tabella 28), oppure di matrice letteraria (tabella 29), con evidenti richiami a scrittori della nostra tradizione o, semplicemente, rientrando in quello che può essere riconosciuto come “linguaggio poetico”, si collochino nel gruppo del lessico ricercato, di registro alto, o siano degli arcaismi non più in uso (tabella 30).

Ogni tabella mette in evidenza graficamente, a “colpo d’occhio”, incolonnandoli senza interruzioni e dunque in ordine alfabetico, i vocaboli di questo tipo a partire dalla loro comparsa in una raccolta e la loro eventuale riproposizione in altre successive; in questo modo salta immediatamente alla vista quali sono le opere in cui il lessico più abbonda o scarseggia di termini desueti, o spiccatamente poetici, o dialettali.

Analizzando dunque il lessico letterario del “primo tempo”, incontriamo in *Come un’allegoria* l’aggettivo “romito”, cioè ‘appartato, solitario’, già attestato in Dante, Ariosto, Foscolo e Leopardi e nel Novecento in tre occasioni da Saba nel *Canzoniere*²⁸⁷; i vocaboli “randa” – pertinente al linguaggio specifico marinaro²⁸⁸,

²⁸⁷ I richiami a citazioni dei lemmi presenti in Caproni reperiti anche in componimenti di altri poeti del Novecento sono gli esiti della consultazione del *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* di Giuseppe Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995. Analogamente più generali richiami a vocaboli presenti in testi di altri scrittori sono conseguenti alla ricerca condotta sulle seguenti opere di consultazione: *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1986 e successiva edizione on line; *Dizionario di italiano*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004; Sabatini-Coletti. *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2007 e successiva edizione on line messa a disposizione dal “Corriere della sera”; Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana, reperibile on line* ([www.https://www.etimo.it/](http://www.etimo.it/)); *La Piccola Treccani. Dizionario enciclopedico*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana fondata da

ma anche reminiscenza dantesca²⁸⁹ – e ovviamente “allegoria” (anche presente in due liriche montaliane), inserito sia nel titolo della raccolta, sia nella poesia *Borgoratti*, termine tecnico che si riferisce alla nota figura retorica che conferisce alla scrittura un senso allusivo e da interpretare, diverso da quello che è il contenuto logico delle parole; sempre in questa poesia è vistoso il riferimento a *San Martino*, in quell’“aspro odor del vino”²⁹⁰ di carducciana memoria. Il verbo “recare”, invece – connotato poeticamente nel significato di ‘portare’, come attestano i versi di Dante, Parini e soprattutto Leopardi, nel celeberrimo *Sabato del villaggio*²⁹¹ e poi nel Novecento di uso ripetuto in Saba, Gozzano, Ungaretti e Montale – compare, anche se con frequenza disomogenea, in tutte e tre le raccolte.

Tra i tecnicismi spicca “lazzo” (presente una volta in Saba e Montale e assai di più in Palazzeschi non a caso autore anche di *Lasciatemi divertire*), termine tipico della commedia dell’arte, dove indica una breve scena comica che movimentata un dialogo altrimenti potenzialmente monotono e che dunque, per estensione, si riferisce ad ogni atto buffonesco, soprattutto se sguaiato).

Leopardiano è anche il “tempo andato” della poesia *Pausa* in *Ballo a Fontanigorda*, dove il richiamo al poeta recanatese è assai marcato nei vv. 12-14²⁹², in quell’aggettivo “dolce” e nell’uso del modo infinito che alludono al “naufregar m’è dolce in questo mare” dell’*Infinito*. Tra i vocaboli letterari di questa raccolta spiccano “rena”, più volte usato da Montale come pure il derivato “renai” in *Primavera hitleriana*, per nominare la sabbia, che è sì un termine abbastanza comune, ma indubbiamente immortalato dal Petrarca²⁹³ (in *Finzioni* c’è anche “renoso”), “ale” al posto di “ali”, “alidore” (secchezza dell’aria), che è anche un

Giovanni Treccani, 1995 e successiva edizione on line. In questa sede mi sono limitata a riportare i richiami generici ai singoli autori evitando però di citare, tranne che nei casi più clamorosi, i versi completi delle concordanze, non essendo questo il tema principale di questa già ampia ricerca.

²⁸⁸ Fa parte dell’attrezzatura navale: è una vela di taglio che può “stringere” il vento in modo più efficace di qualsiasi altra.

²⁸⁹ “Quivi fermammo i passi a randa a randa”, *Inferno*, XIV, 12.

²⁹⁰ Giosue Carducci, *San Martino*, in *Rime nuove*, v. 7.

²⁹¹ “[La donzelletta] ... reca in mano / un mazzolin di rose e di viole”, *Il sabato del villaggio*, in *Canti*, v. 3.

²⁹² “E quanto mai / dolce è per un istante / indugiare allora sul tempo / andato”, *Pausa*, vv. 12-14.

²⁹³ “Ove vestigio human la rena stampi”, *Canzoniere*, 35: *Solo et pensoso*, v. 4 e ‘n rena fondo, et scrivo in vento”, *Canzoniere*, 212: *Beato in sogno*, v.4.

toscanismo e soprattutto il riferimento a “semenza”, che non può non ricordarci l’epifonema dantesco con cui Ulisse sprona i compagni a intraprendere l’ultima, fatale avventura²⁹⁴.

Tra i vocaboli del registro colto notiamo invece “procellaria”, usato in due occasioni da Gozzano e in una da Sbarbaro, dal sapore smaccatamente latino (allude in generale ai cosiddetti uccelli delle tempeste), “pastura” (invece che il più quotidiano ‘pascolo’, già una volta in Saba e Montale), “caduco” (effimero, di breve durata, raramente già presente nei versi di Gozzano, Sbarbaro e Montale), “bramosia”, “disfrenato” (appare due volte nei montaliani *Ossi di seppia*) al posto del più comune ‘sfrenato’ e “alterco”, che Caproni rispolvererà più avanti, nel “terzo tempo”, nel verbo “altercare” di *Lasciando Loco* (in *Il muro della terra*).

In *Finzioni* incontriamo “arselle” – regionalismo (ligure e toscano) per vongole – e il tecnicismo “minio” (cioè il belletto, un cosmetico in polvere di colore tendente al rosso, come la vernice antiruggine che ha lo stesso nome, pasta o crema usato dalle donne per truccarsi: sia la pratica, sia le parole per nominarla sono ormai desueti).

Sono invece vocaboli attestati nella nostra letteratura il verbo “obliarsi” (già in Dante e Foscolo e molto frequente in Saba), gli aggettivi “remoto” (diffuso da Dante e Boccaccio fino a Leopardi e anch’esso in grande uso nei poeti del nostro Novecento, Gozzano e Saba su tutti) e “ameno” (Gozzano e Saba lo adoperano, ma solo una volta), il leopardiano “muore il giorno”²⁹⁵, il verbo “aggiornare” (un solo precedente in Montale e Quasimodo) con l’accezione poetica di ‘rischiare’ e non con quello comune di ‘mettersi al corrente o al passo con i tempi nuovi’, “querela” (‘lamento’, già in Petrarca e Boccaccio e fino a Leopardi e Manzoni e poi frequente in Saba), “signoreggiare” (‘dominare’, in senso proprio e figurato, attestato nel medioevo e fino all’Ottocento con la Serao e nel Novecento una volta in Gozzano) e infine “mite”, un termine certo di uso comune, ma come non pensare all’ossimoro

²⁹⁴ “Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza”, *Inferno*, Canto XXVI, vv. 118-120.

²⁹⁵ “Incontro là dove si perde il giorno”, *Il sabato del villaggio*, v. 10.

montaliano “miti carnefici”²⁹⁶?

Incontriamo poi per la prima volta uno dei termini che attraversano tutti i “tempi” di Caproni, “afrore”: è una parola colta e inusuale (si trova una volta in Ungaretti l’aggettivo derivato “afroso”), per esprimere la qualità forte, di marchio batterico, di un corpo sudato – infatti in Toscana la si usa per indicare l’odore dell’uva in fermentazione –, ma denota anche sensualità e spinta vitalistica. Altri esempi di italiano di registro elevato che si incontrano in questa raccolta sono “cera” ed “effigie”, entrambi utilizzati in *Sonetto d’Epifania* per riferirsi all’aspetto e all’espressione del volto, e “volubile” (vocabolo desueto e letterario nel raro significato di ‘girevole’ o ‘che scorre in modo incessante’, come testimoniano Petrarca, Parini, Carducci e nel Novecento, sia pure con rare occorrenze, Sbarbaro, Campana, Ungaretti, Montale e Quasimodo).

In *Cronistoria* Caproni sceglie termini di matrice letteraria quali “etra” (termine specificatamente poetico per indicare l’aria, già in Foscolo e Leopardi e solo una volta negli *Ossi montaliani*), “librare” (vocabolo antico, attestato in Petrarca e nel Novecento ampiamente in Gozzano, col significato di ‘soppesare’, ‘valutare’, ma anche ‘tenere in equilibrio’), “adusto” (‘riarso, inaridito’, in Tasso, Carducci e una volta ancora negli *Ossi montaliani*), “tenebria” (con il quale già Jacopone da Todi²⁹⁷ intendeva il buio profondo, per il quale dire ‘tenebre’ non è sufficiente), “conquidere” (‘conquistare, vincere’, già in Carducci e una volta in Saba), “afflato” (‘alito, soffio’, anche per indicare l’ispirazione poetica una volta nell’ultimo Montale), “nitore” (‘lucentezza, nitidezza’), “madore” (non ancora sudore, è la leggera umidità che ricopre il corpo che traspira), “bruma” (‘nebbia, foschia’ in Carducci, Cardarelli e sette volte in diverse raccolte di Montale; più anticamente, ad esempio in Petrarca e nel Bembo, si riferiva più precisamente al periodo invernale).

“Ansante” è termine antico attestato nella nostra letteratura anche in prosa (ad esempio nei *Promessi Sposi*) col significato di ‘ansioso’, ripreso direttamente dal lat. *anxius*, altrimenti ha un’accezione più comune che descrive il respirare con

²⁹⁶ *La primavera hitleriana*, v. 16.

²⁹⁷ V. lauda *O papa Bonifazio*, v. 32: “Venne una tenebria per tutta la contrata”.

difficoltà. Sono compresi infine in questo gruppo anche l'aggettivo "avverso", che ci riporta alla memoria celeberrimi versi del Foscolo²⁹⁸, il termine "precordi", che possiamo tradurre come 'sentimenti', usato già nell'italiano antico e nella medicina tradizionale per indicare il complesso degli organi che circondano il cuore e ritenuti sede degli affetti e della sensibilità e i primi due versi di [*Così lontano l'azzurro*], dove "l'azzurro / di tenebra" riecheggia le "voci di tenebra azzurra" del Pascoli²⁹⁹.

Sempre in *Cronistoria* incontriamo numerose parole colte tra le quali segnalo "compagine" (una sola volta in Gozzano, nel senso di 'connessione di varie parti', 'unione intima di elementi diversi'), "abbacinato" (anch'esso adoperato da Montale nella *Primavera hitleriana*, nel significato di momentaneamente privato della vista, ad esempio per aver fissato il sole o una fonte di chiarore molto intensa, e dunque, in senso figurato, anche 'confuso, stordito'), "esulcerato" (termine di evidente origine latina, da *exulcerare*, figurativamente 'inasprire, esasperare'), l'aggettivo "mutuo", nel senso di 'reciproco, vicendevole' e "diana" (per intendere il segnale di sveglia dato ai soldati all'alba).

Interessante, infine, l'uso di "irrotto": si tratta del participio passato di irrompere (adoperato quasi sempre una sola volta da Gozzano, Palazzeschi, Cardarelli, Ungaretti, Montale e Pavese), ma, se la sua esistenza formale è indubitabile, non lo è altrettanto il suo uso: si tratta di una scelta stilistica più che linguistica, dato che nell'italiano corrente i tempi composti di questo verbo non vengono adoperati e la costruzione "Ha fatto irruzione" sostituisce un "è irrotto" di attestazione così rara che probabilmente è rintracciabile solo in *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio³⁰⁰.

Tra i regionalismi si segnalano "empito" (toscanismo ma anche termine letterario: 'impeto, slancio violento e precipitoso') e "selcio", con il suo plurale "selci" (tre volte in Ungaretti), che si riferisce ai blocchi di selci impiegati per la pavimentazione delle strade e che ritorna in quattro occasioni nell'intera produzione poetica di Caproni.

²⁹⁸ "Sento gli avversi numi", *In morte del fratello Giovanni*, v.9.

²⁹⁹ In *La mia sera*, v. 36.

³⁰⁰ Il riferimento è alla frase "Johnny era irrotto in casa di primissima mattina" (Capitolo I).

Tab. 28	Regionalismi (reg.) / Tecnicismi (tec.)									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
lazzo (tecn.)	1									
randa (reg.)	1									
arselle (reg.)			1		1					
minio (tecn.)			1							
empito (reg.)				1	2		1			
selcio (reg.)				2	3					
arrazzare (reg.)					1					
bagascia (reg.)					1					
bandone (reg.)					2					
cantera (reg.)					1					
cantino (reg.)					1					
cheto (reg.)					2					
fumea (reg.)					1					
modulare, modulazioni (tecn.)					1		1			1
palanche					1					
pomo (reg.)					1					
rodio (reg.)					1					
sartiame (tecn.)					1					
scagno (reg.)					1					
sentina (tecn.)					1					
sgallare (reg.)					1					
spera (reg.)					1					
torbo (reg.)					1		1			
becolino (reg.)						1				
trasmutazione (tecn.)						1				
introitare (tecn.)							1			
ghiareto (reg.)								1		
lasco (ling. marin.)								2		2
scisti (tecn.)								2		1
toponimo (tecn.)								1		
escomio (tecn.)									1	
sfarfallone (fam.)									1	
diffrazione										1
interdizione (tecn.)										1

Tab. 29	Lessico di matrice letteraria									
	CuA	BaF	F	C	PdE	SdP	CdVC	MdT	FC	CdK
allegoria	1									
randa	1									
recare	2	2	2			1	2			1
romito	1									
alidore		1								
ale (= ali)		1								
Flora		1								
rena		2		1	2	1		1		
semenza		1								
Venere		1			1					1
obliarsi			1							

remoto, remotamente			2	1	1			1		1
ameno			1							
mite			1	5	8	2	1			
muore il giorno			1							
aggiornare			1							
renoso			1							
querela			1							
signoreggiare			1							
adusto				1						
afflato				1						
ansante				1						
avverso				1						
conquidere				1						
etra				2						
librare				1						
madore				1	1					
nitore				2						
Orlando				2						
Ruggero				1						
tenebria				1						
Alcina					5				1	
Averno					1					
cacumine					1					
Cimmeri					1					
conflagrare					1					
conquidere					1					
ebrietudine					1					
Enea					6					
enfiato					1					
erbata					1					
Erebo					2		1			
Euridice					1					
ermo					1					
errante					1					
esuvie					1					
fidare					1					
germinare					1					
grondare					1				1	
illune					1					
ingiallare					1					
lemure					1					
lucore					2			1		
membra					1					
mutria					1					
nimbo					1					
ottenebrato					1					
profluvie					1					
Proserpina					2					
rodio					1					
scandere					2					
stormente					1					
tinnulo					1					
titubare					1					

tremebondo					1					
urna					2					
aire						1				
tinnire						1				
trepido						1				
aulico							2			
idalgo							3			
illacrimato							1			
istanza							1			
talamo							1			
Fenice								1	1	
onnubilare								1		
predace								1		
ratratto								1	1	
vanescente								1		
apostrofe										1
clangore										1
convalli										1
discrimine										1
disperanza										2
inselvarsi										1
lingueggiare										1
Morgana										2
nequizia										1
Papageno										3
resecato										1
rosto										1
rutilio										1
simulacro										1
strambotto										1
svisare										1
Tamino										1
transfughi										2

Tab. 30	Lessico desueto / colto									
	<i>CuA</i>	<i>BaF</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>PdE</i>	<i>SdP</i>	<i>CdVC</i>	<i>MdT</i>	<i>FC</i>	<i>CdK</i>
alterco		1								
bramosia		1								
caduco		1								
disfrenato		1								
pastura		1		1						
procellaria		1								
afrore			1	2	2		1			
belletto			1							
cera			1							
effigie			1	1						
volubile			1							
abbacinato				1						
bruma				1						
carpire				1						

combusto				1						
compagine				1						
conclamare				1						
corollario				1						
delebile				1						
diana				1						
dipartire				1						
enfiato				1						
erto				1						
esulcerato				1						
irrotto				1						
maglio				1						
mutuo				1						
plenario				1						
precordi				1						
soffuso				1						
agrume					1					
allegare (i denti)					1					
amorfo					1					1
andito					1					
ascendere					1					
costernazione					2	1	1			
defalcare					1					
deviamento					1					
eloquio					1					
enfasi					1					
erbata					1					
erro					1					
guazza					2					
illimpidito					1					
impellente					1					
ingiallare					1					
inodora					1					
insorgere					1					
intanarsi					1					
lambire					1	1				
leggiadro					1					
modulare, modulazione					1					1
nottola					1				3	1
occlusione					1					
pervadere					1					
preludere					1					
propagare					1					
remora					1					
scantonare					1		1	1		
scaturire					1					
slargare					1					
slentare					1					
stipa					1					
strenuo					1					
tralucere					1					
turba					1					
travalicare					1					

unicorde					1				
veemente					1		1		
stornare						1			1
sviare						1			1
cilizio							1		
dinoccolato							1		
diverbio							1		
esimersi							1		
facondo							1		
gabbana, gabbano							1	1	
uffizio							1		
altercare								1	
elitropia								1	
famigli								1	
forbire								1	
interlocutore								1	
interstizio								1	
noria								1	
serpa								1	
sodaglia								1	
tronfio								1	
afono									2
cianfrogna									1
coire									1
congettura									1
elusivo									1
fautore									1
fratte									1
glissare									1
lapalissade									1
mentore									1
palingenesi									1
polverio									1
predace									1
ravvisare									1
scompagine									1
stativo									1
calmeria									
canea									1
elidere									1
eludente									1
liturgia									1
protiro									4
risorgenza									1
sferisterio									1
speculare									1

Passando ai testi del “secondo tempo”, vale la pena soffermarsi soprattutto sul lessico letterario o arcaico, dialettale oppure di registro elevato che è particolarmente cospicuo nella prima delle tre raccolte che lo costituiscono e che – dato interessante,

perché spia di una scelta stilistica che non si ripeterà – spesso è usato solo in essa; analizziamo dunque i casi più significativi.

In *Il passaggio d'Enea*, tra i termini desueti o ricercati notiamo “ascendere” (raramente usato dai poeti del primo Novecento, da Govoni a Montale, adoperato anche in musica³⁰¹ per indicare il dirigersi di una voce o di una melodia da suoni gravi a suoni più acuti), “enfiato” (participio passato del verbo enfiare, cioè ‘gonfiare’), “stipa” (legname minuto per accendere il fuoco, costituito da ramoscelli secchi, sterpi adoperato da Dante nel canto XXIV dell’*Inferno*); “agrume” (vocabolo arcaico, una volta in Gozzano, che significa ‘sapore agro, aspro’), “andito” (una volta in Sbarbaro, ‘corridoio’ o ‘passaggio secondario’), “costernazione” (due volte nell’ultimo Montale, ‘sgomento, profonda afflizione’).

E ancora “defalcare” (‘detrarre una quantità da un’altra maggiore’), “deviamento” (meno comune di ‘deviazione’, in senso figurativo significa anche ‘uscire dalla strada giusta’; invece “sviare”, ad esso simile, si incontra solo due volte nelle poesie di Caproni, precisamente una volta in *Il seme del piangere* e un’altra in *Il conte di Kevenhüller*); “enfasi”, parola che troviamo due sole volte nella produzione poetica di Caproni: in *Su cartolina*, per descrivere negativamente Roma, e in *Res amissa*.

Troviamo ancora “guazza” (una volta in Sbarbaro e Pasolini, ‘rugiada abbondante’), “nottola” (due volte in Gozzano, nome antico della civetta, direttamente dal latino *noctua*), “occlusione” (‘chiusura, sbarramento’), “pervadere” (una volta in Gozzano, Palazzeschi e Pasolini, ‘infiltrarsi e diffondersi in un ambiente, compenetrandolo’), “precludere” (‘sbarrare, impedire in modo definitivo’), “propagare” (due volte in Ungaretti, ‘moltiplicare, diffondere’), “remora” (‘indugio, freno morale’), “tralucere” (una volta in Campana, ‘risplendere’), “turba” (‘moltitudine di gente’), “scaturire” (‘sgorgare, prorompere’), “slargare” e “slentare” (forme espressive e intensive rispettivamente di ‘allargare’ e ‘allentare’, con l’accezione di ‘rendere più largo’ e ‘rendere meno teso o rigoroso’),

³⁰¹ Si ricordi che Caproni aveva frequentato l’Istituto musicale “Giuseppe Verdi” di Genova diplomandosi in solfeggio, composizione e violino.

“travalicare” (una volta Montale nelle *Occasioni*, ‘oltrepassare valicando’) e “unicorde” (più raro del corrispondente ‘monocorde’).

In alcuni casi Caproni sfodera vistosamente il latino: è il caso di “cacumine” (*cacumen*, ‘cima’: in Montale troviamo tre volte “cacume”) e “membra”, plurale femminile che deriva direttamente dal plurale neutro latino e che, nella tradizione letteraria, compare a volte come ‘membri’ o ‘membre’ per significare le parti del corpo umano nel loro insieme.

Per quanto riguarda gli influssi della letteratura mitologica su questi testi, notiamo che, oltre all’Enea che compare nel titolo, sono evocati altri personaggi di classica memoria: Alcina (la maga ammaliatrice dell’*Orlando Furioso*), Euridice (la sfortunata sposa di Orfeo, presente anche in *La vita non è sogno* di Quasimodo), Proserpina (la greca Persefone, dea degli Inferi), Venere, oltre ai misteriosi Cimmeri³⁰², ai lemuri (due volte in Montale, gli spiriti dei defunti per gli antichi Romani), all’Averno e all’Erebo (entrambi indicanti l’aldilà, il regno dei morti).

Ma, in generale, il lessico di matrice letteraria è diffusamente attestato in tutto *Il Passaggio d’Enea*: oltre ad alcuni vocaboli già adoperati nel “primo tempo” (“madore”, “mite” – che qui si ripete per ben otto volte –, “rena”) e all’invocazione foscoliana “dolce amico”³⁰³, leggiamo “conflagrare” (‘divampare improvvisamente’, anche in senso metaforico, riferito a guerre o insurrezioni), “conquidere” (una volta in Saba, ‘sconfiggere’, ‘conquistare’), i leopardiani “errante” e soprattutto “ermo”³⁰⁴ (tre volte in Saba), “esuvie” (plurale di ‘esuvia’, latinismo usato in letteratura per indicare le spoglie sottratte al nemico e a cui ricorre Caproni riferendosi ai gusci delle conchiglie)³⁰⁵, “fidare” (già in Dante e Foscolo con l’accezione, letteraria o comunque di uso poco comune, di ‘affidare’, ‘consegnare con fiducia’).

L’elenco prosegue con “germinare” (‘germogliare’, ‘svilupparsi’, certo usato in

³⁰² In Omero erano i mitici abitanti di nebbiose e non individuabili regioni del Nord e, nell’uso letterario, hanno finito con l’indicare qualcosa di oscuro e indefinito.

³⁰³ “Né da te, dolce amico, udrò più il verso”: *I Sepolcri*, v. 8; Caproni vi aggiunge l’aggettivo “remoto”: “dolce amico remoto, unico cuore”, *Le biciclette*, v. 55.

³⁰⁴ L’uno è riferito al titolo di uno dei più famosi *Canti* di Giacomo Leopardi, *Cantico notturno di un pastore errante dell’Asia*, l’altro all’incipit di *L’infinito*: “Sempre caro mi fu quest’ermo colle”.

³⁰⁵ “Tra esuvie / di conchiglie”, *Versi*, in *Stanze della funicolare*, vv. 71-72.

botanica, ma anche da Dante, Boiardo e poi una sola volta da Gozzano e Quasimodo), il poeticissimo “illune” (quattro volte in Gozzano, cioè ‘senza luna’), “lucore” (quattro volte in Montale, ‘lucentezza’, termine arcaico, ma anche dantesco, usato due volte in questa raccolta e tre in *Il seme del piangere*), “mutria” (allude all’espressione accigliata del volto, attribuita dal Manzoni a Don Abbondio).

Aggiungiamo a questo lungo elenco i termini antichi e poetici “nimbo” (due volte nelle *Occasioni* di Montale, per ‘nembo’, cioè ‘nube cura’) e “nebula” invece di ‘nebbia’, quindi “ottenebrato” (‘offuscato’, già in Parini, Foscolo, Leopardi), “profluvie” (una volta in Campana, variante letteraria di “profluvio”, ossia ‘grande quantità di cose, che danno l’idea dello scorrere’), “scandere” (versione antica, ma anche presente in letteratura per intendere ‘salire’ oppure ‘scandire’), “tinnulo” (‘tintinnante’ in Pascoli e poi una volta in Sbarbaro e due in Montale)³⁰⁶, “titubare” (poetico per ‘vacillare, esitare’, anche se il participio presente “titubante” è presente nel vocabolario comune), “rodio”, ‘tormento interiore incessante’ (e sinonimo di ‘rodimento’ nell’uso toscano), attribuito dal Manzoni a Renzo che non si macera più di risentimento nei confronti di Don Rodrigo, portato via dalla peste.

Si noti ancora “stormente” (il verbo “stormire”, cioè ‘muoversi producendo un rumore fruscante di foglie mosse dal vento’, e di uso piuttosto comune, ma certo ricorda il leopardiano “come il vento / odo stormir tra queste piante”³⁰⁷ e comunque il participio presente è attestato solo in letteratura), “grondare” (anche qui siamo in presenza di un verbo abbastanza usato nel linguaggio comune, col significato di ‘versare o scendere di un liquido in quantità abbondanti’, ma a chi ha presente *I Sepolcri* non può non richiamare il verso che allude a Machiavelli³⁰⁸), ed “ebrietudine”, vocabolo ormai raro anche in letteratura, usato una volta da Montale negli *Ossi*, per intendere uno stato di ebbrezza euforica.

Poniamo infine l’attenzione su “erro”, cioè ‘errore’, termine poetico antico che Caproni, nell’unica volta che lo usa, associa a “dolcezza”; “erbata”, sostantivo adoperato da Dante nel *Convivio*, vocabolo letterario, ma estremamente raro e traducibile con ‘distesa di erba tenera e piccola’; “ingiallare”, (forma antica e

³⁰⁶ “Quelle nel vespro tinnule campane”, *Campane a sera*, in *Myricae*, v. 2.

³⁰⁷ *L’infinito*, vv. 8-9.

³⁰⁸ “Di che lagrime grondi e di che sangue”, *I Sepolcri*, v. 158.

letteraria rispetto al moderno ‘ingiallire’), “fumea” (regionalismo attestato anche in d’Annunzio e Montale che lo adopera due volte in *Ossi di seppia*, ‘nebbia’, ‘vapore caliginoso’) e infine “urna”, che ci riporta immediatamente ai foscoliani *Sepolcri*.

Più scarsi risultano invece i regionalismi e i tecnicismi: “arrazzare” (‘arrossire, arrossarsi’), “bandone”, “cantera” e “cheto” (toscanismi rispettivamente per ‘saracinesca’, ‘cassetto del canterano’, che era un mobile a cassettoni, e ‘tranquillo, silenzioso’, quest’ultimo usato tre volte da Palazzeschi e da Cardarelli e una da Sbarbaro), “cantino” (la prima corda del violino, che supera in altezza le altre corde), “modulare” (tecnicismo musicale, da tradursi con ‘regolare l’intensità e il timbro della voce o del suono dello strumento’), “pomo” (col significato di ‘mela’ è ancora diffuso in poche regioni quali la Toscana, mentre nell’uso letterario è quasi sempre sinonimo di ‘frutto’, soprattutto se tondeggiante) e una parola dei dialetti liguri: “palanche” (‘denaro’).

“Sartiame” e “sentina” fanno invece parte del lessico settoriale marinaro: la prima indica l’insieme dei cavi fissi che nelle navi a vela sostengono l’alberatura – nell’uso antico o letterario indica genericamente il cordame delle navi –, mentre la seconda si riferisce alla parte più interna e più bassa di un natante, dove confluiscono le acque penetrate dall’esterno o prodotte dalla condensazione dell’umidità. Altri regionalismi “sgallare” (raro toscanismo: ‘produrre una galla’, cioè una vescica, specie a causa di una scottatura), “torbo” (forma toscana per ‘torbido’), infine “diaccio”, che è la versione toscana di ‘addiaccio’, peraltro adoperato quattro volte da Montale a partire dalle *Occasioni*.

Anche solo da una rapida valutazione visiva (tabelle 28, 29 e 30), si nota che la quantità di lessico non di uso domestico contenuta nelle altre due raccolte che compongono il “terzo tempo” si dirada vistosamente: in *Il seme del piangere*, titolo che è diretta citazione dal verso 46 del canto XXXI del *Purgatorio* dantesco, l’unico regionalismo è “becolino” e, per capire che si tratta di un’imbarcazione, è lo stesso Caproni a informare il lettore, conscio evidentemente della limitata diffusione

geografica, e probabilmente anche temporale, di questa parola³⁰⁹, mentre è interessante il solo tecnicismo a cui ricorre: si tratta di “trasmutazione”, presente nella poesia *Il becolino* al v. 43, un vocabolo della fisica che indica – volendo semplificare molto – la trasformazione profonda di un elemento in un altro. Evidentemente il poeta non si accontentava di esprimere un cambiamento, un passaggio pur radicale, accogliendo una terminologia più semplice, e allora per comprenderlo possono essere utili le osservazioni di Biancamaria Frabotta³¹⁰:

“Nei versi livornesi Livorno è la dimora del fantasma di Annina e risplende di luce riflessa. Il becolino è la sua impura trasmutazione in un buio porto di spettri, fra i quali vagola il replicante di quel bimbo che col suo pianto aveva dato vita alla docile regressione verso le origini [e] [...], inizialmente festoso, nasconde a valle l'affluenza di un sentimento ben diverso”

Il lessico letterario (“recare”, “rena”, “mite”) è già attestato in opere precedenti, tranne “aire”, variante antica di ‘aere’, termine per nominare poeticamente l’aria, “tinnire” (‘tintinnare’, in Carducci e Campana) e “trepido” (per indicare chi è pieno di timore ansioso e sollecitudine nei confronti di un affetto, attestato in Foscolo e piuttosto frequente nel primo Novecento in Gozzano, Sbarbaro, Campana, Ungaretti, Montale e Quasimodo); l’unico riferimento letterario evidente si trova in *Il becolino*, ai vv. 28-29, “Piangevo la patria mia / disertata” che richiama il Foscolo, a sua volta ispirato dal Canto V dell’*Inferno*³¹¹.

Quanto al lessico colto o desueto, incontriamo solo “stornare”, cioè ‘volgere indietro’, riferito particolarmente al distogliere lo sguardo o l’attenzione da qualcosa o deviare il discorso, e “sviare”(una volta in Cardarelli e Quasimodo), simile ad esso nel significato, con in più una possibile connotazione negativa di deviare dalla direzione giusta.

³⁰⁹ “I becolini – scrive Caproni in una *Nota* alla prima edizione del *Seme del piangere* – nella Livorno della mia infanzia, erano lunghe imbarcazioni da carico [...] manovrate [...] da un barcaiolo che, puntata l’asta sul fondo, a questa s’appoggiava camminando da prua a poppa”.

³¹⁰ Biancamaria Frabotta, *Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*. Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 13.

³¹¹ “Non accuso la ragione di stato che vende come branchi di pecore le nazioni: così fu sempre, e così sarà: piango la patria mia *che mi fu tolta, e il modo ancor m’offende*”, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 17 marzo.

Prima di passare in rassegna la raccolta successiva, vorrei aggiungere che nelle due appena analizzate compare per ben otto volte (tre nel *Passaggio d'Enea* e cinque nel *Seme del piangere*) l'aggettivo "ventilato" ('arioso, aperto') che già piacque a Dante per la *Divina Commedia* dove lo rintracciamo nel *Purgatorio*³¹².

Nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* sono molto scarsi sia i regionalismi, sia gli esempi di lessico letterario: tra i primi ritroviamo "torbo" e tra i secondi il già segnalato "recare"; quanto ai tecnicismi, segnaliamo "introitare", tipico caso di linguaggio burocratico o forense, per indicare 'incassare, riscuotere' o 'assumere una causa da parte di un giudice'.

Quanto al lessico colto, oltre a quello già attestato in opere precedenti leggiamo tra gli altri "cilizio", già usato in un'occasione da Govoni, variante della stoffa grossolana di pelo di capra nota come 'cilicio', che può essere usata anche in senso figurato per indicare tormento o mortificazione; "dinocolato", che si riserva a persone dai movimenti lenti e poco coordinati, parola davvero insolita e poco armoniosa, più adatta alla prosa che alla poesia (e infatti non risulta usata dai maggiori poeti del Novecento), e infine "gabbana", variante di 'gabbano', veste maschile non più in uso (nel Medio Evo indicava un largo cappotto a maniche lunghe foderato e con cappuccio, per difendersi dalle intemperie invernali, mentre in età moderna si riferisce a una veste da lavoro di contadini e operai); ma soprattutto ci aspetteremmo di trovare "esimersi" ('esentare da un obbligo', usato una volta da Pasolini in *Poesia in forma di rosa*) e "uffizio" (variante di 'ufficio', soprattutto in ambito liturgico) in un testo burocratico, non certo poetico.

Nel "terzo tempo" il lessico "fuori del comune" compare con una certa frequenza, anche se minore rispetto alle ultime opere del "primo tempo" e a *Il passaggio d'Enea*. *Il muro della terra* contribuisce con quattro nuovi termini del linguaggio settoriale (nessuno dei quali peraltro adoperato dai maggiori poeti del Novecento) alla tabella 28: "lasco" (un aggettivo del linguaggio dei marinai, che si

³¹² "...da verdi penne / percosse traean dietro e ventilate", in riferimento alle ali dei due angeli dalle spade fiammeggianti; *Purgatorio*, Canto VIII, v. 30.

riferisce a cavi o manovre non ben strette, non ben tese e dunque, per estensione, è passato a significare ‘allentato’, ‘che non tiene bene’), “scisti” (un tipo di pietra che, per la sua conformazione, è facilmente divisibile in piani paralleli), “toponimo” (in linguistica e geografia indica i nomi propri di luogo) e “ghiareto”, variante regionale di ‘ghiaieto’, ossia superficie ricoperta di ghiaia.

Al lessico letterario sono ascrivibili l’aggettivo “aulico” (‘nobile, illustre’, uno degli attributi con cui Dante definisce il volgare da lui coltivato e auspicato, in quanto degno di risuonare in un’aula e per estensione indica uno stile dal tono elevato e solenne), “illacrimato”, cioè non compianto da alcuno, che ci riporta all’“illacrimata sepoltura” del sonetto *A Zacinto* del Foscolo; “idalgo”, adattamento italiano, peraltro non comune, dello spagnolo *hidalgo*, sinonimo di ‘nobile’; “istanza”, attestato già nel Boccaccio, che significa ‘insistenza nel fare una richiesta a qualcuno’ e “talamo” (usato una volta da Saba), parola di origine greca passata nel latino e poi nel linguaggio letterario a indicare il letto nuziale.

Ma soprattutto si possono riconoscere, a cominciare dal titolo desunto dal verso 2 del canto X dell’ *Inferno*, alcune espressioni riprese direttamente dalla *Commedia* dantesca, quali “il suo orgoglio / e la sua dismisura”, con cui si conclude sentenziosamente *Via Pio Foà I*, che riecheggia analoghi versi dell’ *Inferno*³¹³ e sempre alla prima cantica del poema dantesco si riferiscono i versi 9-10 della poesia *Palo*, “non sapevo se ombra / o uomo certo”³¹⁴. Tutto il terzo tempo, in realtà, è percorso da echi e riferimenti al poeta fiorentino e questo è tanto più significativo che avvenga nel secondo Novecento, periodo per gran parte segnato in poesia dallo sperimentalismo che peraltro non disdegna i richiami danteschi come ben si desume dagli studi e dalle opere creative di Edoardo Sanguineti³¹⁵. Con *Il muro della terra* Caproni intraprende il suo personale viaggio ultraterreno, non sostenuto, però, da alcuna fede, da alcun fine, e nemmeno da una guida: per questo la sua rievocazione

³¹³ “La gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata”, *Inferno*, Canto XVI, vv. 73-74.

³¹⁴ “Qual che tu sii, od ombra od omo certo”, *Inferno*, Canto I, v. 66, dedicato all’apparizione di Virgilio.

³¹⁵ Tra i primi *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961 e tra le seconde *Commedia dell’Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1989, ma già nella raccolta di poesie *Triperuno* (1964) una era intitolata *Purgatorio de l’Inferno*.

dei versi o dei vocaboli della *Commedia*, in assenza di una qualche verità o disegno divino e in presenza dell'inconoscibilità del reale e del dominio del nulla, si potrebbe intendere come un'invocazione laica, una ricerca di sostegno o almeno di solidità nella tradizione letteraria italiana in una delle sue declinazioni più alte.

Quanto al lessico elevato o ormai raramente attestato nell'italiano contemporaneo, si possono notare, tra gli altri, questi interessanti casi: "elitropia" (variante antica di 'eliotropio', un minerale o una pianta a cui, in passato, si attribuiva la facoltà di rendere invisibile chi l'aveva addosso); "famigli" (i domestici che convivevano con la famiglia presso cui prestavano servizio); "forbire" (usato una volta nel tardo Montale e già diffuso nel Medio Evo, per indicare l'operazione di pulire a fondo un oggetto, specialmente di metallo e reso famoso dal gesto del Conte Ugolino al v. 2 del canto XXXIII dell'*Inferno*); "noria" (un forestierismo derivato dallo spagnolo, che a sua volta ha adattato questa parola dall'arabo e che indica una macchina dotata di secchi, diffusa nelle campagne fino alla prima metà del Novecento, che serviva soprattutto per sollevare acqua da versare poi nei campi); "serpa" (che identificava il sedile della carrozza su cui posa il cocchiere, ma che può accogliere anche un paio di passeggeri); "sodaglia" ('terreno non dissodato') e infine "tronfio" (usato una volta da Rebora, 'pieno di sé', che manifesta la sua superbia in particolare nel modo di incedere).

Passiamo ora ad esaminare il lessico "fuori del comune" di *Il franco cacciatore*: nella tabella 28 possiamo aggiungere "sfarfallone" (in quanto parola che si usa in un contesto familiare per intendere un errore grossolano, specie nella competenza linguistica; Montale negli *Ossi* adopera una volta "sfarfallare") ed "escomio" (termine burocratico che definisce la disdetta di una locazione).

Per la tab. 29 le uniche novità sono costituite da "rattratto", participio passato del verbo rattrappire, che nella variante più comune è coniugato diversamente (rattrappito, così usato due volte da Palazzeschi e Montale), "onnubilare" (una volta in Montale, forma assimilata e non comune di "obnubilare", termine del linguaggio letterario e medico derivato dal latino tardo e traducibile con 'offuscare, annebbiare'), "predace" (una volta in Gozzano, detto di chi vive di ruberie,

saccheggi e violenze) e “vanesciente” (meno comune rispetto ad ‘evanescente’, ma con lo stesso significato di ‘cosa che svanisce, che si smaterializza a poco a poco’), ma vorrei soprattutto sottolineare l’eco leopardiana nel verso finale di *Romantica o: I fautori* (“martellano la bara di culla in culla”, che ricorda l’amara considerazione con cui si conclude la poesia *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*³¹⁶) e “albero... abbarbicato / al suo macigno”, libera citazione da Ungaretti³¹⁷.

Ben più numerosi i vocaboli inseriti nella tabella 30 (e, come per i precedenti, attestati solo in questa raccolta): vale la pena segnalare “cianfrogna”, versione arcaica per ‘ciarla’; “coire”, che esprime il coito con un termine poco comune; “elusivo” (aggettivo derivato dal verbo eludere, termine certamente di ambito colto non esclusivamente letterario, ma è significativo il suo uso in *I mari del Sud* di Pavese)³¹⁸; “fratte” (usato una volta da Montale nella *Bufera*) identifica un paesaggio a macchie intricate di pruni e sterpi e il terreno generalmente scosceso e impervio, che ne è ricoperto); “glissare” (sempre nella *Bufera* si trova “glissato”), verbo derivato dal francese per esprimere l’azione di sorvolare su un argomento percepito come scabroso o sconveniente); “lapalissade” (Caproni sceglie di usare la versione francese di lapalissiano, cioè ‘ovvio, evidente, lampante’); “mentore” (‘consigliere, guida’: è un’antonomasia che deriva dal Mentore dell’*Odisea*, cui Ulisse affidò l’educazione del piccolo Telemaco); “scompagine” (‘stato di disordine, mancanza di compattezza’) e “stativo” (‘stazionario, permanente’).

Ma sono le poesie dell’ultima raccolta pubblicata da Caproni vivente, *Il conte di Kevenhüller*, che contribuiscono ad allungare notevolmente la lista dei vocaboli di matrice letteraria e di registro colto, per di più inediti nelle opere precedenti: mentre “rostro” (due volte in Montale e una in Ungaretti, ‘becco di uccello, soprattutto rapace’) può essere inserito in entrambi i gruppi, “apostrofe” è una figura retorica

³¹⁶ “...in quale / stato che sia, dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il dì natale”, *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, vv. 141 – 143.

³¹⁷ I versi 9-10 di Caproni volutamente richiamano quelli conclusivi della poesia *Le stagioni* di Giuseppe Ungaretti. Ma anche Sbarbaro nelle giovanili *Resine* e Montale negli *Ossi* lo adoperano una volta.

³¹⁸ “... squassi del sangue dinanzi a rivali / più elusivi: i pensieri ed i sogni”, *I mari del Sud*, vv. 49-50.

con la quale, all'interno di un discorso, chi parla si interrompe per rivolgere la parola a un altro interlocutore e per questo è stata inserita nella stessa tabella del lessico in uso in letteratura, insieme con altri vocaboli ricercati quali “clangore” (‘suono squillante di tromba’, già nel Pulci e poi in Gozzano, Campana e Saba); “discrimine” (‘distinzione’ ma anche ‘momento critico’), “disperanza” (già in Cino da Pistoia e poi una volta in Ungaretti, poetico e desueto), “inselvarsi” (già in Ariosto e non riflessivo in Campana, ‘nascondersi, celarsi’, ma anche ‘perdersi’), “lingueggiare” (‘agitarsi come una lingua in movimento’, spesso associato al guizzare delle fiamme, come in Carducci e poi nelle *Occasioni* di Montale).

E ancora: “nequizia” (sinonimo di ‘malvagità, iniquità’ già in Dante e una volta in Ungaretti e anche nella prosa di Pirandello); “resecato” (aggettivo raro rispetto al più comune ‘risecato’, participio passato del verbo ‘risecare’, adoperato spesso in medicina per indicare con precisione l’azione di tagliare, ma anche nella nostra letteratura in Boccaccio e Tasso, ma non tra i più moderni); “rutilio” (variante meno comune di ‘rutilo’, dal latino ‘tendente al rosso’: in genere è decisamente più adoperato l’aggettivo ‘rutilante’ per intendere ‘di colore rosso vivo’); “simulacro” (già attestato in Parini, Foscolo, Leopardi e poi due volte in Gozzano, Ungaretti e Quasimodo come sinonimo di statua, soprattutto di divinità); “strambotto” (breve componimento poetico dal tono popolare e di argomento in genere amoroso); “svisare” (negli esempi più antichi, come in Boccaccio, significa ‘sfigurare con percosse’, ma in Pirandello assume una connotazione più figurata, di viso alterato per esposizione alla luce o per effetto delle emozioni) e infine “transfughi”, cioè “disertori”.

Soprattutto, però, riconosciamo nuovamente i richiami danteschi di cui è intessuta la poesia non a caso intitolata *Controcanto a Dante*, con le quasi citazioni dall’*Inferno* “Non nel mezzo, ma al limite / del cammino”, “selva... oscura”, “via... smarrita”, in una lirica dai versi continuamente spezzati e resi ulteriormente instabili da puntini di sospensione, a esprimere il disorientamento subito dal poeta – e dall’uomo contemporaneo –. Infine, il termine “convalli” (che in poesia è sinonimo

di ‘valle’) che ci riporta ai *Sepolcri*, dove Foscolo loda Firenze³¹⁹.

Meno numerosi di quelli letterari, ma non meno interessanti, risultano i termini che arricchiscono la tabella 30 e che sono usati per la prima e unica volta in quest’opera; tra questi esplichiamo almeno “calmeria” (voce antica per indicare la condizione di mare liscio, senza vento), “canea” (una volta negli *Ossi montaliani*, muta di cani che insegue una preda), “eludente” (participio presente di ‘eludere’, cioè ‘evitare con inganno o astuzia’); “risorgenza” (raro esempio di nome deverbale, da ‘risorgere’), “sferisterio” (termine che rimanda al mondo classico, in cui indicava un edificio chiuso e coperto destinato ai giochi con la palla, esistente a Genova nella zona del Lido di Albaro negli anni della permanenza di Caproni nel capoluogo ligure); “speculare” (termine colto derivato dal latino *speculum*, ‘specchio’, per indicare oggetti o situazioni analoghe tra loro).

Unici esempi di tecnicismi sono “diffrazione”, termine della fisica che riguarda la deviazione di propagazione di un’onda luminosa o sonora, e “interdizione”, che in ambito giuridico indica l’esclusione dalla capacità di agire o di godere di determinati diritti in seguito ad accertamento di uno stato di infermità mentale e che vale quindi anche come, in senso più ampio, ‘proibizione ad opera di un’autorità’.

Le opere postume e inedite contribuiscono in maniera minima a questa rassegna lessicale, come è evidente scorrendo la tabella 31³²⁰: in *Erba francese*, come esempi di lessico colto (ma anche di tecnicismo, qui nel senso di parola specifica del linguaggio filosofico) possiamo annoverare “assioma” (una volta in Gozzano, ‘verità o principio che non ammette discussioni’), “lauro”, cioè ‘alloro’, come esempio di linguaggio settoriale (botanica) ma anche ampiamente attestato in letteratura, da Petrarca a Tasso fino a d’Annunzio, Gozzano, Campana, Montale e Quasimodo, mentre i “leudi”, nel dialetto ligure, definiscono le imbarcazioni usate, soprattutto dai porti del golfo del Tigullio verso l’arcipelago toscano, per il trasporto delle merci fino agli ultimi decenni del Novecento, vocabolo spesso presente nelle poesie di

³¹⁹ “... e le convalli / popolate di case e d’oliveti”, *I Sepolcri*, vv. 170-171.

³²⁰ Legenda delle abbreviazioni: *VdC* = Versicoli del Controcaproni; *Ef* = Erba francese; *Ra* = Res amissa.

Giovanni Descalzo³²¹, per il quale il giovane Caproni nutriva sincera ammirazione³²².

In *Versicoli del Controcaproni* troviamo un unico elemento lessicale ragguardevole riferibile a questa ricerca: “clamare”, di morfologia prettamente latina, che significa ‘chiamare o implorare ad alta voce’ ed è dunque un vocabolo antico e sopravvissuto a lungo nella nostra tradizione poetica; e infine segnalo “versicolo”, che entra nel titolo della raccolta, e ricomparirà in una delle poesie di *Res amissa*, per indicare un verso breve, ma anche di scarso valore.

Contributi più numerosi e sostanziosi si incontrano invece in *Res Amissa*: qui, tra il lessico appartenente alla nostra tradizione letteraria troviamo “bigio”, un toscanismo per ‘grigio’ già usato da Dante e Pascoli; “cantuccio”, piccolo angolo interno di una casa, ma anche di una città, come ci insegna Saba nella bellissima poesia *Trieste*³²³; “eversore” ed “eversò”, formati da “ed” e “verso”, dall’evidente origine latina (*eversor-oris*, ‘distruttore’, il primo, participio passato del verbo *evertere*, ‘distruggere, abbattere’, il secondo); in particolare, Caproni usa “ragione eversa” nella poesia *I cardini*³²⁴), adoperato da Carducci e Pascoli; “face”, termine poetico per dire ‘fiaccola’, in senso letterale e figurato, usata da Dante, Foscolo, Leopardi e poi raramente da Gozzano, Palazzeschi e Montale.

Leggiamo inoltre “inconcusso”, ‘che non può essere scosso’, e dunque ‘saldo, irremovibile’ (in d’Annunzio); “lionato”, cioè ‘dal pelo fulvo’ tipico del manto del leone, ma esteso anche ai capelli in d’Annunzio e nelle *Occasioni* di Montale; “musaico”, che Dante adopera per intendere “delle muse” e ripreso cinque volte da Gozzano; “scorno” come ‘senso di umiliazione e vergogna’, attestato in Dante,

³²¹ Giovanni Descalzo, *La vana fatica. Poesie (1928-1942)*, a cura di Francesco De Nicola, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.

³²² Ciò si desume da una lettera – contenuta in Giorgio Caproni, *Antologia*, a cura di Francesco De Nicola e Maria Teresa Caprile, *Op. cit.*, p. 41 – scritta l’8 luglio XV (cioè 1937) a Giovanni Descalzo (Sestri Levante 1902-1951), nella quale il poeta livornese si dichiarava “grato, veramente grato se vorrà darmi l’occasione di parlare della sua opera sul Padano”, cioè il “Corriere Padano”, quotidiano di Ferrara alla cui qualificata terza pagina negli anni Trenta Caproni collaborava. Pochi giorni prima, il 5 giugno, vi aveva pubblicato le poesie *Quell’odore marino* e *Ballo a Fontanigorda*.

³²³ “un cantuccio in cui solo / siedo”, *Trieste*, vv. 5-6.

³²⁴ *I cardini*, v. 10.

Leopardi, Palazzeschi, Saba e nella nota *Ho sceso, dandoti il braccio*³²⁵ di Montale; infine “sicumera” ‘presunzione’, assente tra i maggiori poeti del Novecento e attestato in prosa nel *De Sanctis*.

Ma soprattutto si arricchisce il vocabolario di tipo colto e antico, ormai desueto, con una serie di parole, quasi del tutto estranee al lessico dei maggiori poeti italiani del Novecento e mai impiegate prima da Caproni nei suoi versi (tranne “afono”, già nel *Conte di Kevenhüller* e nel *Franco cacciatore*) e delle quali occorre segnalare almeno “claustrale”, più volte in Govoni e in un’occasione in Campana, cioè relativo al chiostro, alla vita monastica; “decomposto”, nella poesia *In memoria* di Ungaretti, che va ad aggiungersi all’elenco dei vocaboli attinenti la morte e il lutto; “esecrare”, ‘detestare profondamente, provare orrore morale’; “fautore”, evidente latinismo (*fautor-oris*, ‘che appoggia e sostiene una causa o una persona’).

Proseguendo nell’elenco, troviamo “frinito” (participio passato del verbo onomatopeico ‘frinire’, che imita il verso prodotto dalle cicale; dal punto di vista grammaticale la forma esiste, ma non viene praticamente mai adoperata); “inverecondo”, una volta in Sbarbaro, da una voce latina della stessa forma, ‘senza pudore’; “orpello”, una volta in Govoni, cioè qualcosa che è pura apparenza ed esteriorità, magari appariscente ma di cattivo gusto; “prestezza”, ‘rapidità, prontezza’; “refe”, una volta nelle *Occasioni* di Montale, che è anche un tecnicismo adoperato nel campo della filatura per indicare un tipo di filato che si ottiene dall’accoppiamento di due o più capi, soprattutto canapa, iuta o lino, fra loro ritorti; “stentoreamente”, cioè ‘con voce potente’, dall’eroe greco Stentore nominato nell’*Iliade* e la cui voce era potente come quella di cinquanta uomini; “vulvare”, aggettivo riferito all’organo sessuale femminile e associato, nella lapidaria poesia caproniana *All’ombra di Freud*, a “rima”³²⁶; “Stoà” fa riferimento al lungo portico che nella Grecia antica era il luogo adatto per passeggiare all’ombra e al coperto e in senso assoluto identifica la scuola di Zenone.

³²⁵ “le trappole, gli scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede”, in *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*, Eugenio Montale, *Satura*, v. 6.

³²⁶ Pare opportuno riportare, nella sua significativa brevità, l’intero testo della poesia *All’ombra di Freud*: “Verità inconcussa. / La rima vulvare: la porta / cui, chi n’è uscito una volta, / poi in perpetuo busa”.

Infine ci sorprendiamo leggendo “galagone” e “lamantino”, nomi noti solo agli esperti di zoologia e che identificano il primo una specie di scimmia africana dagli occhi particolarmente grandi, il secondo un mammifero della famiglia dei Trichechidi, schivo e inoffensivo; il vocabolo “parallasse”, invece, è un tecnicismo dell’astronomia, che indica lo spostamento angolare apparente di un oggetto quando viene osservato da diversi punti di vista.

Tab. 31	Lessico letterario		
	<i>VdC</i>	<i>Ef</i>	<i>Ra</i>
clamare	1		
versicolo	1		1
bigio			1
cantuccio			1
everso			1
eversore			1
face			1
inconcusso			1
lionato			2
musaico			2
scorno			1
sicumera			1
	Lessico colto / desueto		
assioma		1	
lauro		1	
afono			1
agognato			1
anacronismo			1
auspicare			4
claustrale			1
decomposto			1
esecrare			1
fautore			1
frinito			1
galagone			1
interposto			1
inverecondo			1
lamantino			1
occluso			1
orpello			1
prestezza			1
provvido			1
refe			1
stoa			1
stentoreamente			1
vulvare			1

A conclusione di questa ampia rassegna del lessico “fuori del comune” reperibile nella successive fasi delle poesie di Caproni si può osservare che le prevalenti affinità lessicali con altri scrittori in versi riguardano soprattutto il Montale degli *Ossi di seppia* e, in misura minore, delle *Occasioni*, constatazione che non deve certo sorprendere perché è noto che fu proprio la prima raccolta del poeta genovese che gli fece scoprire la poesia italiana contemporanea:

“Tutto partì quando comprai gli *Ossi di seppia*, che ero, si può dire, ancora un bambino, perché non comprai la prima edizione che era del ‘25, ma la seconda del 1927. [...] Leggevamo dei poeti, ma eravamo arrivati a Cardarelli e io vidi questo libro *Ossi di seppia*. Mi colpì il titolo, lo comprai, non comprendevamo, son chiarissimi no?, ma per noi no, non comprendevamo una parola. Però quest'ondata di musica, no di musicalità, ci investì in pieno. [...] Poi da Montale mi capitò di leggere Sbarbaro”³²⁷.

E infatti anche Sbarbaro e Ungaretti, del quale nel 1931 lesse l'*Allegria di naufragi*³²⁸ sono presenti nel suo lessico, nel quale un posto di riguardo è occupato anche da Saba, probabilmente non tanto per scelte volontarie, ma per quell'affinità di fondo sulla linea del “tono domestico” indicata in apertura del capitolo 2 e che porta a inevitabili scelte comuni di linguaggio anche in ambito settoriale. E altrettanto involontarie, ma eco di letture fatte proprie, ritengo siano le presenze lessicali non rare comuni a Gozzano, a Campana, a Quasimodo e via via fino a Pasolini, del quale Caproni fu amico e ammiratore³²⁹, ma in sostanza non mi pare si possa individuare una consapevole affinità linguistica con altri poeti da parte di Caproni, il cui lessico risulta dunque del tutto personale.

Quanto alla presenze non infrequenti di vocaboli di derivazione letteraria, prevalgono nettamente, perfino nei titoli delle sue raccolte di poesie, quelle di origine dantesca, fenomeno motivato dal forte radicamento della *Commedia* nella cultura dei coetanei di Caproni, il quale peraltro, pur conservando nei suoi versi la costante caratteristica della comunicativa diretta, non scende quasi mai al linguaggio ostentatamente realistico comune di tanta poesia italiana del secondo Novecento; sicché, spinto dalla ricerca dell'armonia e della musica, ricorre non di rado a un misurato recupero del lessico letterario, in sintonia così con l'affermazione di Luca

³²⁷ “Era così bello parlare” cit, p. 93.

³²⁸ *Ibidem*, p. 101.

³²⁹ Cfr. nota 151.

Serianni secondo la quale “sono le scelte lessicali e topologiche che rispondono a quella ricerca di aulicità a cui si mostrano sensibili diversi poeti dell’ultimo Novecento”³³⁰; tra questi l’illustre linguista cita Enrico Testa, a sua volta studioso di Giorgio Caproni, del quale ha curato l’edizione del *Quaderno di traduzioni*³³¹.

³³⁰ Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 263.

³³¹ Giorgio Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998. A sua volta, a suggellare la reciprocità dei rapporti, Caproni ha scritto la prefazione al primo libro di poesie di Testa *Le faticose attese*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1988.

5. Il lessico “immaginario”: le invenzioni linguistiche nelle poesie di Giorgio Caproni.

Nel capitolo 2, nel delineare le caratteristiche proprie – e soltanto – della poesia, ho accennato alla capacità dei poeti di manipolare e reinventare il linguaggio, non in modo arbitrario ma creativo: anche in Caproni non mancano le invenzioni linguistiche, a volte di “traduzione” e “leggibilità” non immediata, ma sempre originali e che spesso restano impresse nella memoria, anche per il loro fascino fonetico, per la loro suggestiva singolarità e “stranezza”.

Ho elencato nella tabella 32 questo lessico “immaginario” (così definito perché manca nel vocabolario italiano ed è, sostanzialmente, vocabolario caproniano) e, nel corso di questo capitolo, riporterò dunque le “invenzioni” più significative incontrate nei suoi versi. Scorrendo questa tabella, appare evidente da una semplice valutazione visiva che le invenzioni linguistiche scarseggiano nelle poesie del “primo tempo”, ma si fanno numerose nel *Passaggio d'Enea* e poi nel “terzo tempo”: Caproni continuerà a forgiarne finché scriverà versi e inoltre adopererà quasi sempre una volta sola i vocaboli o le espressioni “inventate”, che resteranno dunque un *unicum* nella sua produzione, un esperimento, o un' occasionale esperienza linguistica.

Nel “primo tempo” in *Come un'allegoria* l'autore escogita un verbo denominale, “s'arancia”, per conferire contemporaneamente un attributo e un'azione a una presenza impalpabile come “l'aria” (in *Ricordo*), e il verbo “radere” è usato col significato di ‘volare radente, rasentare una superficie’ (“il rondone rade / il canale”, in *Sei ricordo d'estate*); nella stessa raccolta, in *A Cecco*, scrive “mal'aria”, che potremmo intendere come ‘aria cattiva’, ‘insana’, in senso più spirituale che fisico: la parola riecheggia la malaria del noto – e in passato fatale – morbo, ma soprattutto fa pensare all'aggettivo “malo”, dal latino *malus*, che nell'uso antico e letterario costituisce l'opposto di “buono” in quasi tutti i suoi significati, quelli che nell'uso corrente e moderni competono a “cattivo”. “Malo” indica qualità negative

che sconfinano nella malignità, e possono essere attribuite a persone, animali e cose come risulta ampiamente attestato in questa accezione in Dante (“errar per malo obietto”, in *Purgatorio*, canto XVII, V. 95), Leopardi, Carducci e poi in quattro occasioni in Montale..

Altre espressioni con cui Caproni piega le parole a nuovi significati sono riconoscibili nella libertà e creatività con le quali usa alcuni participi passati: quello di ‘allucinare’, in forma transitiva (“la festa [...] / ha allucinato la sera”, in *Saltimbanchi*); quello di ‘esclamare’, per intendere sia ‘chiamate a voce alta, con enfasi’, sia ‘visibili’ nel senso di ‘evidenti ma d’improvviso, in modo passionale (“come esclamate [...] / le chiare donne”, in *San Giovambattista*) e infine quello di ‘specchiare’, per il quale recupera il significato poco comune – e comunque riferito generalmente a qualità morali – di ‘limpido, chiaro’, ma anche evocando un gioco di rimandi tra i vetri della finestra che riflettono il cielo e il cielo che si riflette in essi (“specchiato / cielo”, in *Dietro i vetri*).

Nelle due raccolte successive incontriamo solamente “sul chiareggiato / colle”, dove il participio passato è quello di un verbo desueto, ‘chiareggiare’, cioè ‘diventare luminoso’ (in *A Rina, Ballo a Fontanigorda*), e verbi denominali o deaggettivali usati in forma riflessiva per sottolinearne il valore di metafora e di valenza personale (“m’abbuio” e “s’infatua”, rispettivamente nelle sillogi *Ballo a Fontanigorda* e in *Finzioni*).

Ma è in *Cronistoria* che Caproni recupera l’estro inventivo e scrive “erbura” per rendere l’insieme della vegetazione incolta e senza bellezza delle periferie cittadine; da notare anche che il verbo ‘schiarare’ – cioè illuminare’, già adoperato nel linguaggio letterario (due volte in Montale e Quasimodo) e non in quello della comunicazione quotidiana – è da lui usato nella forma riflessiva (“la stanchezza del sole cui si schiara / la fatica del ponte”)³³² per costruire un verso che associ una caratteristica soprattutto umana, qui attribuita ad un oggetto (essere esausti è possibile solo a un essere vivente, non a una costruzione), resa evidente (“si schiara”

³³² Nella sezione *Sonetti dell’anniversario*, IX, v. 12.

appunto) dal sole.

Nel suo “secondo tempo” la maggior parte delle invenzioni sono rintracciabili nel *Passaggio d’Enea*: il participio passato di ‘squillare’ è qui fulmineamente associato all’acqua, mentre la lingua comune lo attribuisce a campanelli, trombe, voci³³³, ed è interessante notare la comparsa, nella stessa raccolta, dell’espressione “campane d’acqua”³³⁴, che il poeta dovette trovare convincente e soddisfacente, perché la ripeterà tre volte, sempre con la sottesa suggestione di accomunare lo scroscio argentino dell’acqua a uno squillo come di campane. Ecco poi “lumescente”³³⁵, neologismo coniato perché evidentemente Caproni non era appagato dalla parola “luminescente” che è invece accolta nel vocabolario italiano come derivato del termine tecnico “luminescenza” (in fisica indica un processo di trasmissione della luce), trovando evidentemente più poetico e meno ‘materiale’ appoggiarsi alla parola “lume”, più affine al latino *lux*, ‘luce’ e con quel suffisso altrettanto latino, in *-ens*, *-entis*, su cui l’italiano ha formato il participio presente: genesi simile si può ipotizzare per gli inesistenti – prima di Caproni – “nubescente”³³⁶ e “fantascente”³³⁷.

Interessanti anche i neologismi o gli usi inusitati a partire dalla radice latina *albus*, ‘bianco’: sulla base di questo ci regala gli inediti “albania di gabbiani”³³⁸ (dotando la parola italiana *alba* – la fase di passaggio dalla notte al giorno, precedente la comparsa del sole e caratterizzata da un chiarore diverso dalla luce dorata dell’aurora – di un suffisso, anche se senza seguire le norme della suffissazione, ma ottenendo un significato che allude a ‘fare alba grazie al volo dei gabbiani’, cioè ‘biancheggiare’: infatti sia l’alba sia i gabbiani sono bianchi) e “sgusciano nell’albume”³³⁹, con quel gustosissimo gioco tra *alba*-*albume*, entrambi

³³³ “Acqua appena squillata”, *Le biciclette*, v. 37.

³³⁴ “Campane d’acqua e di nebbia”, *I lamenti*, X, v. 2; “campane dure d’acqua”, *Epilogo*, 92-93; “chi suona questa campana / d’acqua”, *L’ascensore*, vv. 76-5-76.

³³⁵ “Un tremore / lumescente di vetri”, *Notte*, vv. 11-12.

³³⁶ “Lidi / nubescenti di latte”, in *Versi*, nel poemetto *Il passaggio d’Enea*, vv. 37-38.

³³⁷ “E se s’appoggia / tremula a quell’incanto anche del fluoro / fantascente la luce”, in *Versi*, nel poemetto *All alone*, vv. 44-46.

³³⁸ “Quell’albania / di gabbiani”, *Albania*, vv. 22-23.

³³⁹ “Uomini miti che di soprassalto / sobbalzati dal letto, con la borsa / sgusciano nell’albume”, in

bianchi, che permette l'uso metaforico del verbo 'sgusciare' (fuggire "di soprassalto / sbalzati dal letto", cioè silenziosi e furtivi).

Seguono i termini, inesistenti nell'italiano canonizzato dei dizionari, "avvampo"³⁴⁰, – dove è attestato invece 'vampata' – e "ammotorati"³⁴¹, che esprime con felice sintesi poetica il passaggio per via di uomini su motocicli e spogliando così l'immagine di ogni banalità, rendendola "epica" come merita il mito di Enea sotteso a tutta la raccolta. Anche dell'aggettivo "opacato"³⁴² non c'è traccia nei dizionari italiani, né nell'uso dei poeti italiani contemporanei: Caproni lo seleziona a partire dal verbo "opacare" – di uso raro e specialistico, riferito al rendere opache sostanze chimiche e vernici – e ottiene un participio passato che evidentemente coglie la sua percezione di uno "specchio" reso annebbiato dal tempo, che non è più in grado di leggere le immagini che vi si riflettono, e dunque rientra nella terminologia della perdita di vitalità e consistenza, che ho a lungo argomentato nel capitolo 3 e nelle tabelle 10.1 e 10.2.

Ecco infine la presenza di verbi correntemente italiani, ma il cui significato è piegato agli scopi del poeta, cioè quelli creativi della poesia: i verbi "avventare"³⁴³ e "intanarsi"³⁴⁴ superano i loro significati di base e la costruzione grammaticale stabilita dalla normativa; nel primo caso, il cuore 'scaglia con impeto' la sua fuga contro qualcuno/qualcosa lasciati inespresi, nel secondo lascia aperta l'ambiguità tra "l'uomo" che si rifugia nella notte come in una tana – come vorrebbe il significato del verbo, attestato nella lingua italiana –, ma anche che ingloba in sé la notte, come se ne fosse divenuto la tana. Anche "prativo"³⁴⁵, associato da Caproni alla spalla di Alcina, supera ogni significato denotativo di questo aggettivo, che il vocabolario assegna unicamente ad ambiti paesaggistici (un terreno, una valle prativi).

Versi, nel poemetto *All alone*, vv. 82-85.

³⁴⁰ "Nell'avvampo / funebre d'un fuga su una rena / che scotta", in *Versi*, nel poemetto *Il passaggio d'Enea*, vv. 57-59.

³⁴¹ "Lampi erranti / d'ammotorati viandanti", in *Didascalìa*, nel poemetto *Il passaggio d'Enea*, vv. 13-14.

³⁴² "Era un angelo giovane / e vedovo, senza letto: / pareva in uno specchio / opacato", in *Su cartolina – A Franco*, vv. 6-9.

³⁴³ "Il cuore avventa / le sue fughe impossibili", in *Le biciclette*, nel poemetto omonimo, vv. 75-76.

³⁴⁴ "Ora che l'uomo s'intana la notte", in *Le biciclette*, nel poemetto omonimo, v. 98.

³⁴⁵ "La prativa / spalla", in *Le biciclette*, nel poemetto omonimo, vv. 34-35.

Scarso risulta il repertorio di “invenzioni” nelle raccolte successive: *Il seme del piangere* riporta l’aggettivo “vezzeggiativo”³⁴⁶ – che nella norma della lingua italiana è la categoria grammaticale che permette di alterare i nomi – qui usato per indicare una qualità che il poeta attribuisce alla città materna, cioè di trattarla con moine, complimenti e vezzi e “alberato”³⁴⁷ riferito – grazie alla libertà e licenza che solo la poesia ammette, concede e valorizza – ai “pensieri” della madre che pedala sulla strada verso Lucca e ciò si legge in una raccolta dove peraltro a un vezzeggiativo ben preciso, quello applicato al nome della madre, Annina, è affidata tutta la carica affettiva e nostalgica che la caratterizza.

Nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* riconosciamo la creatività linguistica e semantica di “intestinale tenebra”³⁴⁸ e una parola, “antistoria”, che è un vocabolo non elencato nei dizionari ma è inteso esprimere certamente un concetto, che verrà, se non “spiegato”, continuamente richiamato nella produzione successiva, dove, come osserva Surdich,

“[...] non vi è alcuna certezza a risarcimento dell’inconoscibile. Sola presenza, sola voce è quella della natura. [...] che altrove, di fronte alla perfidia e alla crudentà della storia [...], costituisce l’unico riparo all’insopportabile ‘rumore della storia’. Natura in opposizione alla storia, natura come antistoria”³⁴⁹.

Ma per il resto in questa raccolta domina un tono colloquiale e quasi prosastico che non indulge in parole e versi che non siano immediatamente traducibili in immagini (i compagni di viaggio, il bosco, il prete senza vocazione, i protagonisti della sua infanzia livornese e della giovinezza genovese³⁵⁰...) e di facile e rapida intelligibilità.

Nel “terzo tempo”, il lessico “immaginario” si arricchisce con gli apporti di *II*

³⁴⁶ “Livorno le si apriva / tutta, vezzeggiativa”, *Né ombra né sospetto*, vv. 7-8.

³⁴⁷ “Com’erano alberati / e freschi i suoi pensieri!”, *Sulla strada di Lucca*, vv. 1 e 2.

³⁴⁸ *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 41-42.

³⁴⁹ Surdich, 1990, *Op. cit.*, p. 105. Vedi anche *Albaro*, in *Il franco cacciatore*: “Non / lo sopporto più il rumore / della storia... [...] Il mare in luogo della storia...”, vv. 12-14 e 22.

³⁵⁰ Vedi rispettivamente *Scalo dei fiorentini* e *I ricordi*.

muro della terra: “ammezzato”³⁵¹, che nei dizionari di italiano è riferito unicamente al ‘mezzanino’ (il piano intermedio tra piano terra e primo piano nelle abitazioni) e che Caproni preleva per dire, con un’espressione sintetica e dal suono duro, quasi allitterazione di “ammazzato”, che il bicchiere è stato riempito solo a metà (il bicchiere è mezzo vuoto o mezzo pieno?), “genovesardo”³⁵² e l’ennesima ossessione per l’acqua, alla quale non si stanca di associare aggettivi o verbi inconsueti: qui è il mulino che “macina acqua”³⁵³, ma l’evidenza tecnologica che indica che il mulino macina il grano (o altri cereali) muovendo le pale grazie al movimento dell’acqua: ovviamente un poeta può permettersi di dire – omettendo un complemento oggetto che sarebbe necessario a rigor di logica – che l’acqua viene come triturrata (altra azione impossibile) dalle ruote del mulino, con un’espressione sintetica ed efficace.

Ancora più notevoli risultano i contributi innovativi che provengono da *Il franco cacciatore*, in particolare il termine “asparizioni”, che tornerà in altre due occasioni nel *Conte di Kevenhüller*. Con questo neologismo, e con i paesaggi brumosi e indefiniti, anche se evocati a partire da quelli a lui ben noti della val Trebbia, in particolare da quando, dopo gli anni Sessanta, assiste al loro lento e inesorabile spopolamento, nefasto e indebolente come un’emorragia di vita, un dissanguamento, Caproni esprime – più ancora che tutto il lessico messo in campo per nominare l’inconsistenza, la vanità, il dissolvimento di ogni cosa – l’attesa di una qualche apparizione significativa, che però, eternamente cercata ed eternamente mancata, si qualifica più come una sparizione. È una ricerca perennemente frustrata, un itinerario verso il niente, alla rincorsa di una bestia indistinta inseguita dai villaggi semideserti fino alla fine del mondo, col fucile spianato, che prende la mira sempre e solo sul nulla. Nessuna epifania, dunque, nessuna manifestazione di senso, nessuna apparizione, ma al contrario la sparizione di quello che non è mai neppure comparso: asparizioni, appunto.

³⁵¹ “Sul tavolo (sull’incerato / a quadretti) ammezzato / ho ritrovato il bicchiere / mai riempito”, *Ritorno*, vv. 4-7.

³⁵² “Una giornata di vento. / Di vento genovesardo”, *Via Pio Foà*, II, vv. 1-2.

³⁵³ “Il mulino / che ancora con la sua ruota / macina acqua”, *Ottone*, vv. 12-14.

I colombi sono definiti “plumbeotrasparenti”³⁵⁴, di cui Favati scrive che

“si tratta di una commistione fra un colore e un non-colore che crea un effetto di pesantezza, dovuto al rimando al piombo [...] Altre tre apparizioni di piccioni si verificano in *Erba francese* [dove] viene utilizzato il neologismo «piombopiccione» per definire lo spazio che circonda l’io; riteniamo che l’inserimento dell’uccello nel neologismo coloristico abbia il compito di garantire un’istanza vivificante alla bicromia memoriale caproniana, un tentativo che si poggia sulla rima impressione: piombopiccione, rimarcata dall’assonanza dei due termini con motore”³⁵⁵.

Ecco poi una nuova, ardita associazione di “acqua” con altri termini come solo un poeta di grande inventiva come Caproni potrebbe osare: “acqua pentita”³⁵⁶, “dogana d’acqua”³⁵⁷, che rimanda alla sua infanzia livornese; e poi “la lana delle siepi”³⁵⁸ e “il canale prende d’erba”³⁵⁹, dove l’invito è di seguire ogni “asparizione” lasciandosi alle spalle i luoghi noti e popolati per addentrarsi in luoghi impalpabili, come l’infanzia e una campagna irreperibile nella realtà, in una geografia sempre più sfumata e irreale.

Infine, il *Conte di Kevenhüller* è una vera fucina di particolarissimi, inesistenti – se non nel vocabolario caproniano – participi presenti in funzione di attributo del nome: “nudeggiante” e “festivanti”³⁶⁰, nella stessa poesia, *La piccola cordigliera, o: i transfughi*; “minuettante”³⁶¹ (e, anch’essa in un verso di *La lamina*, “acciarina”³⁶², aggettivo inesistente, mentre i vocabolari riportano il nome “acciarino”, che qualifica i congegni atti all’accensione: la scelta di Caproni è probabilmente dovuta all’assonanza con ‘acciaio’, ma evidentemente coniare un nuovo termine del tipo ‘acciaino’ sarebbe stato inaccettabilmente cacofonico); “leoneggiante”,

³⁵⁴ “Colombi, nella galaverna, / passano. Plumbeotrasparenti”, *Poesia per l’Adele*, vv. 6-7.

³⁵⁵ Chiara Favati, *Le bestie ‘aligere’ e la poesia*, in «Per amor di poesia (o di versi)»: seminario su Giorgio Caproni, a cura di Anna Dolfi, Firenze, University Press, 2018, pp. 37-53. La citazione è nella nota n° 133, p. 51.

³⁵⁶ “Un sentore sfatto di acqua pentita”, *Escomio*, vv. 4-5.

³⁵⁷ “Forse, oltre la dogana / d’acqua...”, *Larghetto*, vv. 2-3.

³⁵⁸ “E il fiato ... esita come la lana / delle siepi”, *Larghetto*, vv. 25 e 27-28.

³⁵⁹ “Dove il canale / già prende d’erba, e il vento / è già campestre”, *Larghetto*, vv. 4-6.

³⁶⁰ Le donne nudeggianti / sventate e pigre [...] l’ombra / non tenta nemmeno i festivanti”, *La piccola cordigliera, o: i transfughi*, vv. 26-27 e v. 35;

³⁶¹ “L’eco di una minuettante uccelliera”, *La lamina*, v. 26.

³⁶² “Una lamina / affilatissima – quasi / acciarina –”, *La lamina*, vv. 10-12.

“gecheggianti”, “dragheggianti”, “amebeggianti”³⁶³, tutti attributi della “Bestia / (l’onomata) che niente arretra”³⁶⁴ e in posizione forte, isolata, che da soli costituiscono un verso; riprenderà l’elenco di neologismi in funzione aggettivale, e sempre attribuiti alla “bestia” (questa volta in minuscolo), nella poesia *La più vana*: “gommeggiante”, “donneggiante”³⁶⁵; ancora un participio presente inventato, “antimetafisicante”³⁶⁶, e poi una serie di aggettivi di puro stampo caproniano: “semiviperine”³⁶⁷, “biancomurato”³⁶⁸, “semilarvale”³⁶⁹, “rossosoriano”³⁷⁰; infine, un verso dalla costruzione sintattica contorta e dal significato non trasparente, “Un rondone / raso l’acqua ne lima / col suo grido la spera”³⁷¹, dove con ‘raso’ è da intendersi ‘radente’, cioè che vola sfiorando la superficie del mare, che è inondata di luce.

Nel “fuori tempo”, gli unici apporti al lessico “inventato” sono “ateologia”³⁷² e “patoteologia”³⁷³ nei *Versicoli del Controcaproni* e il già nominato “piombopiccione”³⁷⁴ di *Erba francese*, mentre abbondano nella postuma *Res amissa*: per la maggior parte si tratta di neoformazioni composte: “biancoflautata”³⁷⁵, “allemanica”³⁷⁶, “flautoscomparsa”³⁷⁷, tutte presenti nella stessa poesia che ha dato il titolo alla silloge; “flautoclarinescente”³⁷⁸ diasprotrasparenti”³⁷⁹, “acciaiescenti”³⁸⁰, “afilosofia”³⁸¹ e, infine “aeroscarlato”³⁸²

³⁶³ *Lei*, rispettivamente v. 1, 2, 9, 11.

³⁶⁴ *Lei*, vv. 14-15

³⁶⁵ *La più vana*, vv. 1-2.

³⁶⁶ Neologismo che campeggia nel titolo della poesia *Pensatina dell’antimetafisicante*.

³⁶⁷ “Filarne il vento in lamine / semiviperine”, vv. 12-13.

³⁶⁸ “La porta [...] biancomurata / e intransitiva”, *La porta*, vv. 8 e 11-12.

³⁶⁹ “Il gestore / – semilarvale – al banco / beve nel suo bicchiere”, *L’ubicazione*, vv. 16-18.

³⁷⁰ “La Trebbia... / La sua ghiaia / rossosoriana”, *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 5-7.

³⁷¹ “Un rondone / raso l’acqua ne lima / col suo grido la spera”, *Abendem pfinding*, vv. 3-5.

³⁷² “Stamani il mare è piatto / come la mia ateologia”, *Meteorologia*, vv. 3-4.

³⁷³ “La mia patoteologia: / Dio è una malattia”, Senza titolo, *II*, brevissima poesia di due soli versi.

³⁷⁴ “Lo spazio / color piombopiccione”, vv. 2-3.

³⁷⁵ “L’esile faccia / biancoflautata”, *Res amissa*, vv. 7-8.

³⁷⁶ “La grazia, così dolce e allemanica nel porgere”, *Res amissa*, vv. 9-11.

³⁷⁷ “L’esile faccia / flautoscomparsa”, *Res amissa*, vv. 22-23.

³⁷⁸ “Mia rima [...] quasi – in me – flautoclarinescente”, *Per l’onomastico di Rina, battezzata Rosa*, v. 8 e 11-12.

³⁷⁹ “Quelle impalpabili voci / diasprotrasparenti”, *Invenzioni*, vv. 1-2.

³⁸⁰ “Le due compatte masse / tese – quasi acciaiescenti?...”, *Il patto*, vv. 8-9.

che, ci chiarisce Sensini, è un aggettivo che “rinvia all’aeropittura futurista, consacrata all’esaltazione delle macchine e della modernità tecnologica, compendiate dall’aereo e dalla conquista del cielo”³⁸³.

Tab. 32	neologismi caproniani			
	1° tempo	2° tempo	3° tempo	Fuori tempo
acciaiescente				1
acciarina			1	
acqua squillata		1		
aeroscarlatto				1
aifilosofia				1
albanìa		1		
albume		1		
allemanico				1
amebeggianti			1	
ammezzato			1	
ammotorati		1		
antimetafisicante			1	
antistoria		1		
aranciarsi (s’arancia)	1			
asparizione			3	
ateologia				1
avvampo		1		
biancoflautato				1
biancomurato e intransitivo			1	
campane d’acqua		3		
chiareggiato	1			
diasprotrasparenti				1
dogana d’acqua			1	
donneggiante			1	
dragheggiante			1	
erbura	1			
fantascente		1		
festivante			1	
flautoclarinescente				1
flautoscomparsa				1
gecheggianti			1	
genovesardo			1	
gommeggiante			1	
leoneggiante			1	
lumescente		1		
marratano			1	
minuettante			1	
nubescente		1		

³⁸¹ “Certo non si può vantare, / fautore dell’aifilosofia”, scrive di sé Caproni in una poesia senza titolo, in Giorgio Caproni, *L’opera in versi* cit., p. 827.

³⁸² “Tutta quell’imperiosa alzata [...] d’aeroscarlati fiori”, *Guardando un orto in Liguria*, vv. 6 e 8.

³⁸³ Sensini, *Art. cit.*, p. 83.

nudeggiante			1	
opacato		1		
pateologia				1
piombopiccione				1
plumbeotrasparenti			1	
rossosoriano			1	
semiviperine			1	
schiararsi (si schiara)	1			
sgusciare (sgusciano)		1		
vezzeggiativa		1		

Se dunque nei capitoli 3 e 4 ho dimostrato, sulla base delle tabelle di occorrenze lessicali, l'adesione di Caproni ad un prevalente linguaggio di uso quotidiano finalizzato ad una comprensione facile da parte del lettore del significato della sua poesia, pur con alcune motivate e complessivamente limitate adozioni di parole dell'uso letterario o settoriale, da questo capitolo emerge che la confermata esigenza di comunicare con il fruitore dei suoi versi in modo agevole e quasi colloquiale viene raggiunta anche grazie ad un lavoro di vivace creatività linguistica: non certo dannunzianamente volta a stupire ma piuttosto a coinvolgere il lettore in un vivace e originale impegno intellettuale.

Viene pertanto così ribadita, ma ora con nuovi e probanti elementi lessicali, la rilevante originalità del linguaggio poetico di Caproni e ciò allora conferisce ai suoi versi una forza ancor maggiore di esemplarità; ogni sua parola presenta dunque quella originale ricchezza di significato che la rende più che mai adatta ad un insegnamento dell'italiano a stranieri che non si fondi sulla piatta e spesso amorfa lingua dell'uso e neppure su un ricercato e spesso poco comprensibile linguaggio letterario, ma che, non riducendo le sue capacità comunicative, chiedi al discente, debitamente guidato, un impegno intellettuale che lo porti a interagire con la poesia di Caproni e, attraverso il suo personalissimo linguaggio, a entrare in sintonia con essa; e ciò è quanto cercherò di dimostrare nell'ultimo capitolo della tesi.

6. Insegnare l'italiano con i testi di Giorgio Caproni: esempi di didattizzazione

Nel capitolo 2 ho sostenuto l'importanza di ricorrere anche alla letteratura nell'insegnamento dell'italiano a stranieri e ho sottolineato come, fino a un passato molto recente, con l'affermarsi e poi con il prevalere, anche in Italia, dell'approccio comunicativo, essa ha goduto di scarsa considerazione perché ritenuta complessa e poco attraente. Paragonata all'immediatezza e fruibilità spiccia di testi che rispecchiano interazioni reali (al bar, nei negozi, a scuola) o che sono tratti dai media (quotidiani, riviste, radio), per i sostenitori di quella tesi la letteratura risulterebbe ostica e il modello di lingua che essa propone troppo lontano dalle espressioni comunemente usate nella vita ordinaria e quindi poco spendibile.

Trovo molto convincente, nella sua semplicità, questa affermazione di Zammartino:

“Mi sia consentito di rimbeccare: per quanto tempo i testi proposti dai manuali – per lo più dialoghi situazionali – reggono il fascino dell'autenticità? I testi estratti dalla letteratura hanno viceversa una natura atemporale e pertanto sempre attuali, essi sono poi finemente ricchi e duttili, liberando l'interpretazione e assicurando centralità all'apprendente e crescita in termini di rendimento linguistico”³⁸⁴.

Ne è convinto anche Magnani, che lamenta come per anni la glottodidattica abbia trascurato la letteratura in classe e che altre tipologie testuali hanno preso il sopravvento, testi legati alle più disparate situazioni comunicative che miravano “a riprodurre la realtà della comunicazione quotidiana nella presunta realistica della simulazione didattica [...] [attraverso] dialoghi riferiti a specifiche situazioni”³⁸⁵, ma che anche per lui, come per l'autore citato poco sopra, perdono col tempo

³⁸⁴Luigi Zammartino, *Il testo letterario per stimolare l'espressione dell'apprendente: un esempio didattico di lingua francese nella scuola secondaria di primo grado*, in “Education et sociétés plurilingues”, n° 40, 2015, edizione on line, pp. 41-46. La citazione è a p. 42.

³⁸⁵Mirco Magnani, *Il testo letterario e l'insegnamento delle lingue straniere*, in “Studi di Glottodidattica”, Bari, Università Aldo Moro, 2009, 1, pp. 107-113; la citazione è a p. 108

“freschezza e realismo e si rivelano a lungo andare artefatte, e quindi noiose”³⁸⁶.

Vorrei ora riprendere brevemente l’argomento, perché è nella seconda metà degli anni Novanta del Novecento che inizia un lento recupero dei testi letterari, con le nuove esigenze sociali e formative dovute ai sempre più alti contingenti di immigrati, e complice il diffondersi in Italia del cosiddetto approccio ermeneutico, sperimentato non casualmente in una realtà, quella della provincia di Bolzano, dove il bilinguismo italiano-tedesco è non solo affrontato quotidianamente, ma è sancito dalla legge e previsto nell’ordinamento scolastico. Proposto da Hans Hunfeld³⁸⁷, si propone essenzialmente come un atteggiamento e non come un vero e proprio metodo e comunque, “dopo diversi anni di sperimentazioni e monitoraggio scientifico, si è giunti proprio in provincia di Bolzano nel 2001 all’elaborazione e all’implementazione dei primi programmi di insegnamento linguistico di stampo ermeneutico”³⁸⁸.

Si tratta di un sostanziale superamento dell’approccio comunicativo, nell’ottica di confrontarsi in maniera proficua con l’alterità, sia linguistica sia culturale, con l’elemento straniero, cioè con

“tutto ciò che non appartiene alla nostra cultura o a noi come persone, tutto ciò che ci è fondamentalmente estraneo [...], tutte quelle manifestazioni culturali e non che sfuggono alla nostra comprensione, e quindi anche tutte le prese di posizione, le opinioni, le abitudini di coloro che differiscono da noi”³⁸⁹.

Queste osservazioni possono integrare efficacemente quanto ho sostenuto nel capitolo 2, e cioè che la letteratura è un valore universale: le storie e il raccontare poeticamente sono riconoscibili in tutte le culture, accomunano tutti gli uomini, mentre i contenuti di quelle narrazioni e la lingua in cui sono espresse sono peculiari di una società, di una comunità in un preciso e limitato contesto temporale.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 109.

³⁸⁷ Ex professore dell’Università di Eichstätt (Germania).

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 113.

³⁸⁹ Mirco Magnani, citato in Veronica Bernardini, *Il testo letterario per l’apprendimento dell’italiano come lingua straniera o seconda*, in “Bollettino Itals”, anno 15, numero 67, febbraio 2017, pp. 1-25; la citazione è a p. 2. Il Bollettino Itals è un bimestrale on line reperibile all’indirizzo <https://www.itals.it/bollettino-itals>

L'approccio ermeneutico concede ampio spazio alla letteratura nell'insegnamento delle lingue perché proprio questa tipologia di testo

“diviene il luogo d'incontro con l'estraneo e lo spazio in cui interagire con l'estraneo stesso, formulare ipotesi, rivisitarle, costruire un apprendimento/conoscenza che si rinnova quotidianamente”³⁹⁰.

Le sperimentazioni attuate dalla provincia di Bolzano nel campo del potenziamento linguistico testimoniano che “il testo letterario ha ricevuto una nuova mansione e un nuovo valore”³⁹¹ e l'approccio ermeneutico supera i tradizionali metodi comunicativi per addentrarsi in una “nuova era della glottodidattica [...] dove al dialogo preconfezionato, artificioso e facilmente prevedibile si preferisce il dialogo vivo, spontaneo, imprevedibile, a volte imperfetto, ma per questo reale”³⁹², proprio in virtù del fatto che i testi letterari a cui ricorre come porzioni di lingua “saranno impulso, pretesto se vogliamo, finalizzato allo sviluppo della comunicazione, nonché strumento di esercizio linguistico ed interpretativo, e [le interpretazioni dei discenti] verranno integrate dagli interventi dell'insegnante al momento opportuno”³⁹³.

Compito dell'insegnante sarà allora paragonabile a quello di un moderatore, capace di gestire i dialoghi e i giudizi degli studenti in modo che nessuno abbia una posizione predominante, e di “garante” del messaggio che l'autore del testo affrontato ha voluto esprimere: quello che conta è che i discenti si servano della lingua che stanno imparando per esprimere i propri punti di vista, ingegnandosi per raggiungere i loro obiettivi comunicativi, e che sviluppino la capacità di ascoltare sia il messaggio di cui è latore lo scrittore, sia i giudizi emessi dai loro pari.

Ma quello che più conta è laddove l'autore afferma che

“sarebbe auspicabile integrare regolarmente i percorsi didattici con testi letterari sin dalle prime lezioni. Si propone, si noti bene, di integrare e non di adottare in maniera

³⁹⁰ Magnani citato in Bernardini, *Op. cit.*, p. 2.

³⁹¹ Magnani, *Op. cit.*, 111.

³⁹² *Ibidem*, p. 113,

³⁹³ *Ibidem*, p. 112.

radicale percorsi interamente basati sul testo letterario, cosa che peraltro sarebbe comunque possibile e realizzabile. Perché quindi non assegnare alla letteratura un nuovo ruolo, magari privilegiato, all'interno del percorso didattico? Il testo letterario è ricco, può essere semplice o complesso a seconda della scelta effettuata, e sempre e comunque veicola contenuti copiosi in termini di *humanitas*, cosa che invece i testi suoi antagonisti non fanno. [...] Soprattutto il testo letterario è autentico, reale e vivo al tempo stesso; prova di tale vitalità è il fatto che esso sia sempre interpretabile in funzione del soggetto lettore che, assimilandolo, ne coglie il significato grazie a un importantissimo processo: la rielaborazione personale, che è possibile effettuare anche in presenza di testi letterari semplici e non necessariamente complessi, come invece si potrebbe credere³⁹⁴.

Anche l'obiettivo di Demetra Barone³⁹⁵, poco meno di dieci anni fa, era quello di dimostrare

“come l'educazione letteraria può essere un utile strumento per l'insegnamento della lingua e una buona motivazione allo studio di quest'ultima, a patto che il testo letterario e le reazioni (cognitive ed emotive) ad esso diventino un input alla comunicazione.[...] naturalmente, ogni percorso dovrà essere strutturato tenendo presenti la tipologia di apprendenti, il loro livello linguistico e culturale, le loro abilità e conoscenze, ma soprattutto il loro grado di motivazione e interesse per il testo letterario e per il confronto interculturale³⁹⁶”.

L'insegnamento linguistico ha dunque oggi non solo l'opportunità ma anche e soprattutto il dovere di recuperare quella formidabile fonte di *humanitas* che è il testo letterario e di renderlo protagonista del percorso didattico: questo è possibile grazie alle opportune strategie messe in campo per conseguire gli specifici obiettivi che ci si pone di raggiungere in una classe e che, dopo questo preambolo che mi è parso necessario, vorrei adesso illustrare. L'orientamento teorico tiene dunque conto di un approccio ermeneutico, mentre il modello operativo è quello dell'unità didattica, vista come un percorso organico, in grado di condurre gli studenti verso

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 109.

³⁹⁵ L'autrice ha riportato gli esiti della sua esperienza didattica presso l'Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro – con studenti adulti di una classe multilivello (A2 / C2) – nella sua tesi di laurea magistrale in Italianistica, a.a. 2013/14, di cui l'articolo citato offre una sintesi.

³⁹⁶ Demetra Barone, *Se un pomeriggio di primavera uno studente ricoprì il piacere della lettura e imparasse una lingua... Riflessioni sull'utilizzo della letteratura nell'insegnamento dell'italiano LS*, in “Italiano Lingua Due”, Università di Milano, 2, 2015, pp. 213-235. La citazione è a p. 214. È una rivista semestrale elettronica fruibile gratuitamente e cura del Master “Promozione e insegnamento della lingua e cultura italiana a stranieri.

precisi obiettivi cognitivi, linguistici e culturali.

La **fase di motivazione**, quella che ha il compito di avvicinare al testo, di “preparargli il terreno”, è costituita da alcune attività da svolgersi prima della lettura: è in questa fase che si sfruttano le informazioni del paratesto (titoli, didascalie, illustrazioni, ecc.), si attivano i canali sensoriali più efficaci per ottenere l’abbassamento del filtro affettivo e per stimolare la curiosità (canzoni, spezzoni di film, immagini, ecc.) e per far affiorare le prenoscenze degli studenti, indurli ad esprimere ipotesi sui contenuti a cui stanno per accedere e attivare la *expectancy grammar*³⁹⁷. La comprensione del testo sarà più proficua se il soggetto sarà stato messo prima nella condizione di “capire” in base al contesto e alla percezione globale e avverrà in seguito alla verifica (cioè alla conferma) delle ipotesi che sono state avanzate.

Le tecniche didattiche più adatte a questi scopi comprendono *brainstorming* di gruppo, diagrammi a ragnò sulle parole chiave, ascolto di canzoni o visioni di sequenze di film associate al testo letterario con esercizi di tipo *cloze*, incastro, abbinamento immagine-parole, esplorazione del paratesto con formulazione di previsioni sui contenuti.

“È fondamentale iniziare questa fase con attività centrate sul protagonismo degli studenti e sull’uso di strumenti integrativi al testo scritto che si avvicinano alle loro preferenze audiovisive e multimediali. È altrettanto essenziale concluderla con attività sui contenuti letterari dell’Unità Didattica per guidare gli studenti a sensibilizzarsi fin da subito nei confronti delle lingue e delle culture ‘altre’, rappresentate dall’autore e dai personaggi”³⁹⁸.

La fase successiva è quella della **globalità** del testo, caratterizzata da attività che

³⁹⁷ La “grammatica dell’anticipazione” consiste in una serie di meccanismi inconsci – sempre attivi quando usiamo la lingua madre, molto più lenti nella lingua straniera o seconda –: in sostanza, mentre ascoltiamo il nostro cervello “corre veloce” verso la fine della frase, “prevede” quello che verrà detto prima che sia effettivamente pronunciato dall’interlocutore, in base a supposizioni statistiche, a modelli mentali familiari. E lo stesso meccanismo che ci consente di percepire un testo anche se presenta delle parti corrotte, come lettere invertite, sostituite o in parte illeggibili o omesse. Mancando la competenza linguistica, per il non madrelingua sarà fondamentale appoggiarsi agli elementi enciclopedici (le conoscenze pregresse o “conoscenza del mondo”) e paratestuali.

³⁹⁸ Spaliviero, *Op. cit.*, pp. 136-137.

si realizzano durante e immediatamente dopo la lettura: è il momento dell'esplorazione del testo, con la lettura dapprima estensiva di quest'ultimo (aiutati eventualmente grazie alla spiegazione di parole-chiavi, fondamentali per la comprensione) e attività mirate per la comprensione globale. È il momento di proporre alla classe di rispondere a domande chiuse (a scelta binaria o multipla), di completare griglie e tabelle, di suddividere il testo in paragrafi a cui attribuire un titolo: per gli esercizi più complessi si può proporre di lavorare in coppie, di confrontare poi le risposte ottenute lavorando con altre coppie (formando dunque un certo numero di gruppi) e infine provvedendo ad una correzione di tipo plenario.

Seguirà la fase di **analisi**, che prevede un'esplorazione più puntuale del testo, dopo averlo letto nuovamente, ma questa volta in modalità intensiva, attraverso esercizi centrati su suoi elementi specifici – che possono essere di tipo lessicale, grammaticale o relativi al contenuto – per verificare la comprensione puntuale, e non globale, del testo. Balboni mette in guardia dal voler “mettere troppa carne al fuoco” e suggerisce di compiere consapevolmente delle selezioni in base agli obiettivi dell'Unità didattica:

“La lettura pedagogica [...] deve essere graduale, deve enucleare volta per volta un elemento (anzi: scegliere il testo proprio perché quel dato elemento è assolutamente evidente”³⁹⁹.

Le tecniche didattiche più adatte allo scopo sono quelle che favoriscono il potenziamento delle abilità ricettive e integrate di tipo manipolativo: riconoscere elementi letterari o sintattici attraverso un intervento grafico sul testo (cerchiare, evidenziare, sottolineare), completare griglie e tabelle, esercizi di *cloze* e incastro, attività di decentramento cognitivo, in cui lo studente deve assumere il punto di vista di uno o più personaggi presenti nel testo o magari inventarne altri e impersonarli, oltre a proiettarsi in situazioni storico-culturali e temporali diverse aiutandosi con l'immaginazione e la sua “conoscenza del mondo”. È importante continuare, come è stato proposto nelle fasi precedenti, a promuovere l'esercizio di abilità relazionali: in

³⁹⁹ Paolo Emilio Balboni, 2006, *Op. cit.*, p. 22.

questo momento dell'Unità didattica è utile il metodo *jigsaw*⁴⁰⁰, che comporta “ristrutturazione cognitiva e ricerca di strategie comunicative efficaci”⁴⁰¹.

È anche il momento di contestualizzare il testo: il docente fornisce informazioni sull'autore dell'opera (la sua biografia, la sua concezione del mondo, lo stile espressivo eventualmente confrontato con frammenti di altre sue opere...) e le coordinate storico-culturali in cui si colloca.

A questa **fase** – che, come si vede, comprende più passaggi sul testo e sue continue riletture – segue quella di **sintesi**, che propone sia attività per esercitare e rafforzare i contenuti grammaticali evidenziati ed elaborati in precedenza, sia attività di tipo manipolativo (parafrasi e riassunti) e soprattutto interattivo (drammatizzazioni, interviste impossibili, *role play*) per rapportare il testo sia con il contesto in cui è stato prodotto, sia con la personalità che lo ha scritto, interpretandolo così alla luce della prospettiva altra (in termini sia temporali, sia psicologici): è un allenamento al decentramento cognitivo, alla capacità di mettersi nei panni di personaggi e autori, oltre che ad esprimere eventuali varianti personali (ogni lettore, ormai lo sappiamo, rinnova l'opera che legge con il suo contributo interpretativo e, in questo senso, ne diventa anch'egli un po' autore quando ne parla).

Dopo averne compreso il senso “secondo l'autore”, gli allievi sono invitati ad esprimere il senso “secondo loro”, e dunque ad attualizzare e personalizzare il testo:

“L'opera si inserisce nella quotidianità degli studenti e si interpreta nei suoi possibili significati attuali, nel costante rispetto dei messaggi originari. Per avvicinare la letteratura alla dimensione presente, si propone la lettura di testi della paraletteratura (come i fumetti), si impiegano strumenti integrativi (come le canzoni e gli spezzoni di film e si favorisce l'interazione in classe”⁴⁰².

⁴⁰⁰ È una metodologia a puzzle di tipo *cooperative learning*: in uso dagli anni Settanta, rende gli studenti dipendenti gli uni dagli altri, o, meglio, interdipendenti, perché ognuno di loro è in possesso di una parte di conoscenza, e tutti devono collaborare tra loro, condividendo le informazioni che hanno, per poter portare a termine il compito assegnato.

⁴⁰¹ Spaliviero, *Op. cit.*, p. 138.

⁴⁰² Spaliviero, *Ibidem*, p. 140.

L'Unità didattica si conclude con le attività di **verifica e valutazione** di quanto ha appreso lo studente alla fine del percorso. Il testo proposto riceve un giudizio critico da parte degli studenti attraverso domande aperte, per le quali non esistono risposte giuste o sbagliate a priori e "sbagliato" coincide semmai con la mancata argomentazione delle motivazioni espresse. L'ultima fase prevede la verifica individuale, collaborativa o l'autovalutazione individuale (la più frequente è la prima di queste, ma almeno periodicamente bisognerebbe proporre le altre due tipologie).

La verifica individuale mira a riconoscere se e in che misura è avvenuta l'acquisizione dei contenuti dell'Unità didattica, attraverso domande che prevedano un'unica risposta possibile (ad esempio la data di nascita dell'autore), cioè a risposta chiusa, o a scelta binaria oppure multipla, *cloze*, completamento, abbinamento tra parole e brevi testi o a immagini, segnatura del testo, individuazione dell'errore. Successivamente si valutano le risposte a domande aperte, ma anche il riempimento di griglie e tabelle, il riassunto, la parafrasi. La sezione di verifica collaborativa ricorre invece ad attività di rielaborazione da svolgere a coppie o a piccoli gruppi, attraverso la drammatizzazione, il *role play*, le interviste impossibili, il *talk show* e fondamentale risulta la partecipazione degli studenti alla valutazione di gruppo, tra pari e individuale: la prestazione individuale riceve un punteggio (che potrebbe pesare per il 70%) che va integrato (il rimanente 30%) con quella di gruppo, così che un risultato di gruppo eccellente può migliorare e far raggiungere la valutazione massima ai risultati di ciascuno.

Infine, l'autovalutazione individuale significa verificare la comprensione autonoma del percorso compiuto da parte dei singoli allievi che, attraverso attività di scelta binaria e/o multipla, si esprimono circa i contenuti appresi (ad esempio: sono in grado di collegare i dati biografici dell'autore ai contenuti dell'opera letta) attraverso domande a scelta binaria (sì/no) o multipla (molto / abbastanza / poco / per niente).

A titolo esemplificativo, nel paragrafo seguente illustrerò a grandi linee un'Unità didattica organizzata intorno a una nota poesia di Giorgio Caproni, *Lasciando Loco*, mentre in quelli successivi analizzerò, dal punto di vista delle potenzialità dal punto di vista didattico, altri suoi testi in versi.

6.1 *Lasciando Loco* (con Unità didattica esemplificata)

1 Sono partiti tutti.
Hanno spento la luce,
chiuso la porta, e tutti
(tutti) se ne sono andati
5 uno dopo l'altro.

 Soli,
sono rimasti gli alberi
e il ponte, l'acqua
che canta ancora, e i tavoli
10 della locanda ancora
ingombri – il deserto,
la lampadina a carbone
lasciata accesa nel sole
sopra il deserto.

15 E io,
io allora, qui,
io cosa rimango a fare,
qui dove perfino Dio
se n'è andato di chiesa,
20 dove perfino il guardiano
del camposanto (uno
dei compagni più gai
e savi) ha abbandonato il cancello, e ormai
– di tanti – non c'è più nessuno
25 col quale amorosamente
poter altercare?

Con questa poesia, scritta nel 1972, Caproni affronta il tema dello spopolamento delle campagne, particolarmente vistoso e drammatico in Liguria, che negli anni del boom economico (1955 – 1965 circa), si è svuotata della maggior parte degli abitanti dei suoi paesi e, contemporaneamente, ha subito una rapida e spesso dissennata cementificazione dei centri urbani e delle sue coste, come ben testimonia il termine

“rapallizzazione”, riferito alla riviera ligure di Levante⁴⁰³.

Le parole del poeta potranno innescare una riflessione storica e sociale su questo argomento di grande attualità, date le sue ricadute in termini urbanistici, economici e di sicurezza dei centri abitati (basti pensare alle sempre più frequenti e disastrose esondazioni di fiumi e torrenti) e un confronto tra gli studenti che possono testimoniare quali interventi e politiche del territorio vengono attuate nei Paesi dai quali provengono, discutendone coi compagni, o esercitare contemporaneamente l’abilità argomentativa e la padronanza delle strutture grammaticali con esercizi che richiedano l’uso del periodo ipotetico del II tipo: “Se io fossi un amministratore/ un politico/ un contadino, farei...”.

Restando in ambito grammaticale, già il titolo del componimento è interessante, con quel *lasciando* che mette immediatamente in primo piano il gerundio presente, il modo indefinito, cioè senza persone espresse (dato che il soggetto si identifica spesso con quello della frase reggente) che è alla base di strutture non immediatamente comprensibili e padroneggiabili dagli stranieri, ma accessibili a partire dal livello B2. Qui è una sorta di “gerundio assoluto”, non legato ad una frase principale, come un pensiero lasciato in sospeso e che possiamo tradurre come “ecco che cosa si perde se si lascia Loco” oppure “ecco che cosa osservo e penso mentre anch’io lascio Loco”. Il gerundio, però, è noto agli studenti stranieri fin dal livello A1, quando imparano il presente progressivo (“sto camminando”, “stanno parlando”): è una struttura grammaticale a cui gli apprendenti, dunque, sono esposti fin dagli esordi del loro percorso nella lingua italiana, solo che qui hanno l’occasione per riflettere su altre funzioni che essa riveste secondo il metodo di insegnamento “a spirale”, che prevede di partire da un concetto già familiare e di affrontarlo più volte, ritornandovi in modo sempre più complesso e completo.

⁴⁰³ L’urbanizzazione indiscriminata e miope degli anni Settanta ha il suo esempio più eclatante nella cittadina di Rapallo, in provincia di Genova che, per aumentare la disponibilità di alberghi e appartamenti per le vacanze estive e rispondere alla domanda di seconde case, fu oggetto di una vistosa speculazione edilizia, che ne travolse e stravolse l’assetto urbanistico e il paesaggio costiero. Pare che i primi ad usare questo termine – che ha dato origine anche al verbo denominale “rapallizzare” – siano stati i giornalisti Giorgio Bocca e Antonio Cederna, apertamente schierati contro i proliferare del cemento sul territorio italiano, e Indro Montanelli, nel corso di un programma trasmesso sulla Rai il 20 luglio 1973 e dedicato al futuro di Portofino, la più celebre località costiera ligure e limitrofa a Rapallo. Cfr. Paolo Fallai, «Rapallare» o «riminizzare»? La storia sfortunata di due neologismi, in “Corriere della sera”, 9/11/2018.

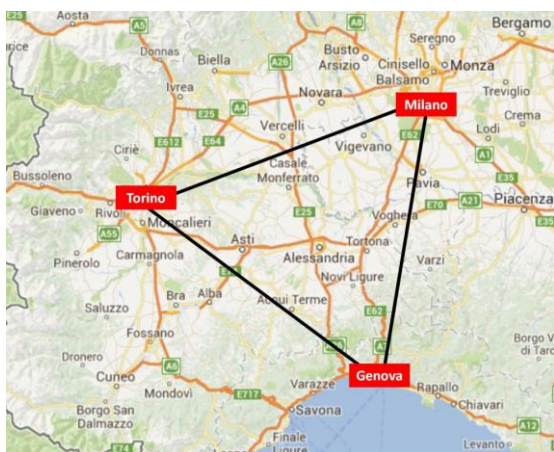
L'altro argomento grammaticale che può essere proposto a studenti di livello intermedio è quello della forma pronominale, a partire dal verbo "andarsene" (*Se ne sono andati*), sicuramente già recepito, almeno passivamente, ascoltando le conversazioni tra madrelingua italiani, e da estendere alla vasta gamma dei vari "farcela, sentirsela, cavarsela" ecc. che sono così comuni ed espressivi nel parlato e non impossibili da padroneggiare, dal punto di vista strutturale, per studenti che sappiano usare i pronomi combinati, ma non trasparenti nel loro significato. Si tratta infatti di verbi che utilizzano la forma "base" per la loro coniugazione (ad esempio "cavare" = 'togliere, strappare via'), ma, una volta aggiunti all'infinito i pronomi, essi ne fanno parte integrante e modificano il significato iniziale di tale verbo ("cavarsela" significa 'riuscire – ma non benissimo – in qualcosa' o 'uscire da una situazione difficile o pericolosa'). Sarà importante reperire e proporre in classe una buona varietà di testi (tratti da dialoghi, da articoli, da brani letterari) per vederli in opera nella lingua viva e proporre poi una serie di esercizi del tipo *cloze* per rafforzare sia la padronanza dei significati, sia quella della forma pronominale.

Oltre a questi argomenti, adatti a un pubblico con una buona competenza linguistica, il testo consente un ripasso del passato prossimo (*se ne sono andati... sono partiti... hanno spento... sono rimasti...*) che, soprattutto se pensato in opposizione all'imperfetto indicativo, è causa di incertezze fra gli stranieri fino quasi al livello avanzato; inoltre permette di lavorare sugli avverbi di modo, che in italiano si costruiscono aggiungendo il suffisso *-mente* alla forma base della parola, una modalità di facile comprensione e acquisizione.

Tutti, nessuno e tanti offrono invece l'occasione per introdurre gli indefiniti, sia aggettivi sia pronomi, che indicano senza precisarla la quantità o la qualità di ciò a cui si riferiscono. Caproni se ne serve in questo testo per denunciare la totale assenza di figure umane in un paesaggio dove permangono solo gli elementi della natura e alcune opere degli uomini: per questo, a parte *il guardiano del camposanto*, non nomina persone specifiche (come se avessero tutte perso volto, mestiere e identità abbandonando il paese loro e dei loro antenati), ma solo luoghi nei quali si riconosceva la comunità, finché essa è esistita: *la locanda, la chiesa, il cimitero*.

Dal punto di vista operativo ed esemplificativo, come si possono tradurre in un'Unità didattica queste "occasioni" offerte dal testo caproniano? Ecco le mie proposte per una classe L2 di apprendenti adolescenti o adulti, di livello A2.

La fase di motivazione – quella che precede la lettura del testo, ricordiamolo – potrà essere costituita dalla visione di una serie di documenti relativi al "boom economico": mappe geografiche che localizzino il "triangolo industriale", cioè l'area del nord Italia in cui si è diffusa l'industrializzazione, e foto d'epoca che mostrano le Fiat 600 costruite a partire del 1955, protagoniste delle prime "vacanze di massa" con conseguenti code chilometriche su strade e autostrade; gli elettrodomestici e il televisore, primi simboli di benessere nell'Italia degli anni Sessanta, i supermercati... ma anche le città in rapida espansione, la rete stradale e autostradale che si allarga, le campagne abbandonate.



L'Italia del "boom economico": il cosiddetto "triangolo industriale", meta degli emigranti interni dalle campagne e dal Sud al Nord



L'Italia del "boom economico" riassunta in immagini



Nuove presenze in città: i supermercati, le automobili, la Vespa



La partenza per le ferie estive: tutti in vacanza ad agosto...



...tutti in coda verso la riviera ligure o romagnola, o verso il paese d'origine in Meridione.



Dal 3 febbraio 1957 al 1° gennaio 1977 i bambini italiani sono stati incollati alla tv, dopocena, per guardare *Carosello*, una serie di filmati a scopo pubblicitario – molto più lunghi e lenti degli attuali – che avevano il permesso di guardare prima di andare a dormire.



Paese della val Trebbia abbandonato nei primi anni Sessanta



L'interno di una casa abbandonata, ancora ingombro di stoviglie



Val Trebbia, il *cancello* del *camposanto* di un paese abbandonato

Seguirà una serie di attività di esplorazione lessicale, per esporre gli studenti ai vocaboli che ritroveranno nel testo e per velocizzarne la comprensione. Si chiederà dunque di riconoscere la risposta corretta tra più opzioni, ad esempio:

1) "paese" significa

città villaggio collina

2) "abbandonare un paese significa

andare via, partire comprare abitare

L'attività successiva richiederà agli studenti di associare una serie di immagini alla parola corretta: le raffigurazioni di un ponte, di un fiume, di una locanda, di un bosco, ecc. andranno collegate con la relativa parola. Di una parte di tali parole, nell'esercizio successivo, si chiederà al discente di riconoscere il sinonimo:

fiume

locanda

bosco

camposanto

foresta

cimitero

corso d'acqua

osteria



Dopo aver familiarizzato con il concetto di “boom economico” ed esplorato il lessico utile per la comprensione del testo che stanno per leggere, l’ultima attività della fase di motivazione sarà di tipo “suggestivo”: la curiosità degli studenti andrà soddisfatta con immagini riguardanti i paesaggi e i piatti della val Trebbia, come se si proponesse loro un viaggio non solo nel tempo (foto d’epoca), ma nell’attualità: mappe del territorio, sentieri escursionistici, foto delle bellezze naturali ma anche di iniziative sul territorio (sagre, fattorie didattiche, prodotti locali, ecc.).

Nella **fase di globalità** gli studenti ascolteranno una prima volta il testo letto ad alta voce dall’insegnante, poi lo rileggeranno svolgendo attività mirate a comprenderlo in maniera estensiva, con esercizi a risposta binaria (come nell’esempio seguente) o multipla oppure del tipo vero/falso:

- 1) *Loco si trova*
 vicino al mare in campagna

- 2) *Loco, nella poesia, è*
 senza abitanti pieno di gente

- 3) *A Loco c’è*
 un lago un fiume

Nella **fase di analisi** si lavorerà su elementi specifici del testo che, nel caso di questa poesia, saranno soprattutto relativi alle strutture grammaticali.

1) Le forme del passato prossimo

Gli studenti, guidati dall’insegnante, devono riconoscere, sottolineandole, le forme del passato prossimo e “scoprire la regola”, dato che alcune volte compare l’ausiliare essere, altre avere, e certe volte c’è la concordanza del participio passato con il soggetto, altre no.

A coppie gli studenti dovranno riempire l’elemento mancante di questa frase,

scritta alla lavagna dal docente:

Il passato prossimo si forma con il dei verbi essere o avere + il participio passato.

Successivamente troveranno l'opzione corretta tra queste due affermazioni:

Se nel passato prossimo c'è il verbo essere, il participio passato

- finisce sempre con la -o*
- concorda in genere e numero con il soggetto*

2) Gli avverbi di modo

Gli studenti rileggono il testo e sono invitati a concentrarsi sul penultimo verso, evidenziando la parola “amorosamente” e scegliendo la risposta che ritengono corretta fra le opzioni fornite:

amorosamente significa

- in modo rumoroso, con rumore*
- in modo amoroso, con amore*
- in modo armonioso, con armonia*

Cercando la soluzione a questo esercizio, i discenti si accorgeranno che una parte delle risposte è comune a tutte le opzioni (*in modo...*, *con...*) e cambia solo la parola: identificando il vocabolo giusto, amore, scopriranno che la parte finale del termine, -mente, è quella che conferisce il modo, cioè offre un'informazione sulla modalità con cui si svolge l'azione.

Seguiranno due ulteriori attività, utili a scoprire e a definire la regola della formazione dell'avverbio di modo in italiano a partire da un aggettivo:

Osserva e completa la seguente tabella:

<i>aggettivo</i>	<i>avverbio di modo</i>
<i>amoro<u>s</u>o</i>	<i>amorosamente</i>
<i>pericoloso</i>	
<i>coraggioso</i>	
<i>generoso</i>	
<i>lento</i>	<i>lentamente</i>
<i>sportivo</i>	
<i>tranquillo</i>	
<i>felice</i>	<i>felicemente</i>
<i>forte</i>	<i>fortemente</i>
<i>dolce</i>	
<i>triste</i>	
<i>gentile</i>	<i>gentilmente</i>
<i>nobile</i>	<i>nobilmente</i>
<i>facile</i>	
<i>fedele</i>	

Qual è la regola?

- Con gli aggettivi che finiscono in -o, la -o diventa e poi si aggiunge -mente
- Con gli aggettivi che finiscono in -e si aggiunge subito -mente
- - con gli aggettivi che finiscono in -le si toglie e poi si aggiunge -mente.

3) Gli indefiniti: nessuno, tanti, tutti

Gli studenti trovano nel testo che hanno letto tre pronomi indefiniti molto comuni, *tutti*, *nessuno*, *tanti*: l'insegnante li aiuterà a notarli, ma senza identificarli come pronomi, né aggiungendo altri indefiniti (questo avverrà ad un livello successivo, B1/B2, quando lo studente tornerà, secondo la modalità a spirale, sull'argomento degli indefiniti, lavorando su un testo che ne conterrà altri e che potrà aggiungere a quelli già noti, secondo l'intuizione di Krashen $i + 1$)⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Cfr. nota 89.

Brevi attività proposte:

- *Nel testo della poesia: trova il contrario della parola tutti*
- *Nella poesia, sottolinea la parola tanti:osci una parola che ha lo stesso significato?*

Nella **fase di sintesi** – dopo cioè che il testo è stato riletto più volte e analizzato attraverso le attività assegnate –, si “supera il testo”, chiedendo agli studenti di esprimere le loro considerazioni (nella forma e complessità permessa dalla loro interlingua in questo stato), chiedendo loro di cimentarsi in una produzione scritta attendendosi alle seguenti tracce:

- *immagina di essere al posto del poeta e di scrivere la “tua” poesia su Loco;*
- *rispondi alla domanda: preferisci la città o la campagna e argomentandolo? Perché?*

Gli argomenti grammaticali affrontati vengono ripresi proponendo una serie di esercizi per rafforzare la padronanza del passato prossimo, come negli esempi seguenti:

Esercizio 1. Sottolinea la forma corretta del passato prossimo, seguendo il modello:

Paola e Giulia sono arrivati / sono arrivate a casa alle 10.

Carlo e Anna hanno mangiati / hanno mangiato tanti dolci.

Silvia e Arturo sono andate / sono andati in piscina.

Marco ha bevuta / ha bevuto la birra.

Esercizio 2. Scrivi il passato prossimo del verbo tra parentesi, seguendo il modello:

Antonio (essere + tornare) ... **è tornato**... a casa tardi.

Marcella (avere + comprare) ... **ha comprato** ... un libro.

Carlo e Pietro (essere + partire) per le vacanze

Marina (avere + dormire) per 10 ore.

Questa Unità didattica si aggancerà a quella successiva, che affronterà la questione della scelta dell'ausiliare corretto proponendo un nuovo testo (autentico, in poesia o in prosa, o creato *ad hoc*, con uno o più dialoghi costruiti secondo l'approccio comunicativo)⁴⁰⁵ e confluirà in una terza Unità didattica, nella quale verrà affrontato il tempo imperfetto del modo indicativo, lavorando su un brano scelto da *Lessico familiare* della scrittrice Natalia Ginzburg (necessariamente abbreviato), che riporto di seguito per maggior chiarezza di quanto proposto:

Vacanze in montagna

“A volte la sera, in montagna, mio padre si preparava per gite o ascensioni. Inginocchiato a terra, ungeva le scarpe sue e dei miei fratelli con del grasso di balena: pensava che lui solo sapeva ungere le scarpe con quel grasso. [...] Partiva per le ascensioni alle quattro del mattino, a volte solo, a volte con i miei fratelli; e il giorno dopo le ascensioni era, per la stanchezza, intrattabile; [aveva il] viso rosso e gonfio per il sole [preso] sui ghiacciai, le labbra screpolate e sanguinanti [...] stava a leggere il giornale, senza pronunciare verbo [...]. In montagna, quando non andava a fare ascensioni, o gite che duravano fino alla sera, mio padre andava però tutti i giorni a camminare; partiva al mattino presto [...] e qualche volta obbligava mia madre a

⁴⁰⁵ Ecco un esempio di dialogo come testo *input* da proporre alla classe.

Marco: Ciao, Anna! Sei in gran forma! E Anche abbronzata!

Anna: Ciao Marco! Eh sì, nel fine settimana sono andata in montagna a sciare!

Marco: Ma che bello, beata te! Io purtroppo sono rimasto a casa a studiare, perché domani ho un esame difficile.

Anna: Mi dispiace. Hai studiato bene?

Marco: Sì, sì, ho invitato a casa mia Sergio, così abbiamo preparato l'esame insieme, è rimasto a dormire da me da venerdì scorso a stamattina. Ma il tuo fine settimana mi interessa di più, dai, raccontami! Dove sei stata a sciare? È venuta anche la tua amica Sara?

...

*seguirlo...*⁴⁰⁶.

Attraverso tre Unità didattiche successive e concatenate e dunque a partire dal testo di *Lasciando Loco*, gli studenti verranno introdotti all'uso del passato prossimo e dell'imperfetto del modo indicativo, la cui padronanza è fondamentale, per una buona competenza nella lingua italiana, ma tutt'altro che "facile" da acquisire, tant'è vero che ancora a livello C1 i non madrelingua commettono errori.

Come si può evincere dalla mia esposizione, gli studenti accederanno a queste strutture grammaticali attraverso tipi differenti di testi input: due *realia* di tipo letterario (la poesia di Caproni e il brano in prosa di Natalia Ginzburg) e un testo costruito appositamente, cioè un dialogo di tipo comunicativo.

6.2 *Marzo (da Come un'allegoria)*

- 1 Dopo la pioggia la terra
 è un frutto appena sbucciato.
- Il fiato del fieno bagnato
 è più acre – ma ride il sole
- 5 bianco sui prati di marzo
 a una fanciulla che apre la finestra.

Per un lavoro propriamente grammaticale, questo testo permette di soffermarsi sul presente indicativo (sono solo quattro i verbi in esso contenuti e tutti al presente) come tempo usato sia per effettuare descrizioni con il verbo essere (*è un frutto... è più acre*), sia azioni che avvengono nel momento in cui si enunciano (*ride, apre*); è anche utile per introdurre il comparativo di maggioranza, anche se il secondo

⁴⁰⁶ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, p. 6.

termine di paragone qui non è espresso (evidentemente il *fieno bagnato* è più acre del fieno secco) e ripassare gli aggettivi qualificativi, implementando il loro lessico con quello specificamente adottato dall'autore e da me indicato nelle tavole relative a questa raccolta (*sbucciato, bagnato, acre, bianco*); infine è interessante rilevare la differenza tra l'articolo determinativo (*la pioggia, la terra, il prato, il sole, la finestra*) e quello indeterminativo (*un frutto, una fanciulla*) e per lavorare sulla concordanza dell'articolo e dell'aggettivo con il nome.

Dal punto di vista lessicale e stilistico, si potrà valorizzare la metafora di Caproni che associa la terra imbevuta di pioggia alla polpa fresca di un frutto, stimolando gli studenti a spiegare in che cosa consistono, secondo loro, le ragioni di questa analogia (la freschezza, l'umidità, l'odore emanato, ecc.) e la scelta del verbo "ridere" riferito al sole (quali altri verbi possono essere associati al sole? Perché l'autore ha utilizzato proprio questo?). Il termine *fanciulla* (che nelle poesie di Caproni troviamo più di una volta per conferire luminosità e vitalità alle scene evocate dai versi, vedi tabella 13) rafforza quest'impressione generale di freschezza e rinnovamento con la sua sola presenza e con il gesto – potentemente visivo – di aprire la finestra per far entrare il sole ricomparso e il terzo mese dell'anno è a sua volta un'apertura sulla bella stagione: pur nella sua alternanza di sereno e pioggia, la primavera è alle porte e la forza e la gaiezza del sole (quasi antropomorfizzato) sono tecnicamente resi con l'*enjambement* tra i versi 4 e 5. Agli studenti non sfuggiranno l'originalità e la vivacità di immagini che, in soli sei versi, sanno tessere uno scenario primaverile che pare di vedere e odorare; dunque le parole scelte da Caproni per le sue poesie hanno la capacità di avvicinare alla percezione del mondo (cfr. le tabelle da 4 a 9), mettendo in moto i sensi semplicemente leggendo.

I versi sono liberi, ma non mancano alcune attenzioni metriche, *sbucciato/bagnato* sono infatti in rima e *fiato/bagnato* costituiscono una rima interna; compare infine il trattino, uno dei segni grafici "poi frequentissimi nella poesia più tarda di Caproni, quasi a indicare che le parole, per essere più incisive, richiedono di essere sostenute anche da altri elementi"⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ De Nicola, Caprile, 2012, *Op. cit.*, p. 39.

6.3 *Sono donne che sanno (da Finzioni)*

1 Sono donne che sanno
così bene di mare

che all'arietta che fanno
a te accanto al passare

5 senti sulla tua pelle
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d'arselle
8 deliziose querele.

Il primo verso è una testimonianza preziosa dell'uso del verbo 'sapere' nel significato di 'avere il sapore / l'odore di', che l'italiano ha conservato derivandolo dal latino e la sua presenza offre l'occasione per illustrare le altre accezioni di tale verbo (cioè quando ha la funzione servile 'essere in grado di', da confrontare con il modale 'potere', o quando significa 'avere notizia di qualcosa/qualcuno', 'essere consapevole di', da comparare con il verbo 'conoscere') e di costruire attività per migliorare la comprensione di tale gamma di significati e rafforzarne l'uso con specifici esercizi.

Sempre dal punto di vista grammaticale, la poesia permette di lavorare sul verbo 'fare' nella sua versione "tuttofare", si tratta infatti di un verbo a cui i madrelingua ricorrono fin troppo spesso, soprattutto nel parlato, a spese di verbi dai significati più specifici e appropriati: qui, ad esempio, il poeta avrebbe potuto usare, al posto di *fanno*, 'provocano', oppure 'muovono', ma ha preferito un verbo del linguaggio quotidiano, per ragioni espressive (per sottolineare cioè l'immediatezza della scena), ma anche stilistiche, per costruire quel gioco di rime di cui è intessuta tutta la poesia (*sanno/fanno, mare/passare, pelle/arselle, vele/querele*) e assicurare ai versi, con tale facilità di suono, un'armonia quasi cantabile.

Il poeta è attento alle percezioni olfattive, gustative e tattili (vedi tabelle da 6 a

8) e costruisce tutto il testo su di esse: gli odori del mare portati dalle donne, i brividi sulla pelle, le labbra che recano tracce del cibo assaporato. Dopo la comprensione dei termini, sarà compito dell'insegnante proporre un lavoro di approfondimento lessicale sui cinque sensi, i relativi organi, i verbi, i sostantivi e gli aggettivi con cui è possibile esprimere le sensazioni (ad esempio «lingua – sede del gusto; mangiare, assaggiare, assaporare, masticare ecc.; buono/cattivo, dolce/salato/amaro/acido ecc.», come illustrato nella tabella seguente).

ORGANO	SENSO	VERBI	AGGETTIVI, NOMI
lingua	gusto	mangiare, assaggiare, assaporare, masticare ...	buono, cattivo, dolce, salato, amaro, acido... sapore
occhio	vista	vedere, guardare, osservare, spiare ...	bello, brutto, scuro, chiaro, colorato...
naso	olfatto	odorare, annusare, sentire, percepire ...	profumato, puzzolente... odore, "sa di muffa"...
orecchio	udito	sentire, udire, ascoltare, percepire ...	forte, piano... musica, suono, rumore...
pelle	tatto	toccare, sfiorare, accarezzare, sentire, percepire ...	freddo, caldo, bagnato, liscio...

Il nome *arietta* consente di affrontare l'argomento degli alterati, piuttosto semplici da comprendere, nella gamma dei loro suffissi, quanto difficilmente gestibili nei livelli A1-A2 poiché, se è facile capire che 'gattino' è il diminutivo di 'gatto', occorre però insegnare allo studente che 'canino' non è un piccolo cane, ma un dente e che l'equivalente di 'gattino', riferito al cane, è 'cagnolino' o 'cagnetto'. I maggiori dizionari italiani riportano, alla fine della voce trattata, l'elenco delle alterazioni corrette, dato che le parole non usano tutta la gamma dei suffissi a disposizione, ma è l'uso che li ha selezionati e non esiste una norma grammaticale in proposito: ecco un'ottima occasione per ribadire agli studenti l'importanza di saper usare il dizionario monolingue e di proporre altri testi e attività per avanzare un poco sulla strada – irta di malintesi – della conoscenza degli alterati.

Anche la tecnica stilistica dell'inversione qui presente (vedi i vv. 4 e 6) permette di osservare che in poesia è possibile mutare il normale (cioè secondo le norme sintattiche codificate) ordine delle parole e continuare a ottenere un enunciato comprensibile e anzi più espressivo: questo perché lo scopo di tale figura retorica consiste nel dare maggior rilievo a parole o espressioni all'interno di un verso e di

ottenere particolari effetti di suggestione poetica e di armonia della cadenza del verso, proprio perché vengono modificati il ritmo e le disposizioni consuete che il lettore si aspetterebbe.

6.4 Sirena (in Appendice da *Il passaggio d'Enea*)

1 La mia città dagli amori in salita,
Genova mia di mare tutta scale
e, su dal porto, risucchi di vita
viva fino a raggiungere il crinale
5 di lamiera dei tetti, ora con quale
spinta nel petto, qui dove è finita
in piombo ogni parola, iodio e sale
rivibra sulla punta delle dita
che sui tasti mi dolgono? Oh il carbone
10 a Di Negro celeste! Oh la sirena
marittima, la notte quando appena
l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena
del futuro s'è aperta col bandone
14 scosso di soprassalto da un portone.

Questo testo è particolarmente interessante per evidenziare quanto possano essere espressivi il lessico e le tecniche poetiche allo scopo di comunicare, senza troppe parole, diversi significati e suggestioni; per quanto riguarda il primo ambito, notiamo come, ai vv. 6-7, il poeta qualifica come *finita in piombo* la sua parola poetica, come se si rammaricasse che la vitalità dell'ispirazione sia stata immobilizzata nella stampa attraverso caratteri di piombo (come era in uso fino all'avvento della stampa digitale).

La parola *piombo* (v. tabella 12.3) è spesso usata, in similitudini e nel comune linguaggio parlato, come sinonimo di pesantezza (sentirsi le gambe di piombo,

cadere in un sonno di piombo, gli anni di piombo, ecc.), addirittura a Venezia sono denominate *Piombi* le celle di una parte delle prigioni vecchie di Palazzo Ducale, perché poste sotto i tetti di piombo dell'edificio (ma evidentemente il nome ben si confà alla gravità e all'atmosfera lugubre del luogo).

L'immagine dei vv. 8-9 è altrettanto efficace e polisemica: i *tasti* che, così a lungo battuti, hanno provocato il dolore alle *dita* del poeta, saranno certamente quelli della macchina per scrivere, ma facilmente richiamano anche l'immagine di un pianoforte a cui ci si esercita per ore ed ecco come Caproni ricorda – involontariamente o consapevolmente – la musica come parte della sua vita e la richiama in questa poesia.

I numerosi enjambement producono interruzioni nella lettura e conferiscono un senso di *soprassalto* (parola che infatti si incontra nell'ultimo verso e che, ricordiamo, ricorreva sei volte nel *Passaggio d'Enea*, v. tabella 12.3), di irregolarità perché il poeta vuole immettere una sorta di singhiozzo, di respiro mozzato che lo prende – e dunque vuole trasmetterlo al lettore – quando pensa con *pena* (preoccupazione, dolore, incertezza) al *futuro* (vv. 12-13).

La poesia è tutta percorsa da una corrente emozionale, accentuata dalle frasi interrogative ed esclamative che la costituiscono, per comunicare con passione la sensazione che il ricordo di Genova reca all'autore, con un abbandono un po' sentimentale, un lasciarsi andare alle impressioni più soggettive e alla memoria.

Le parole sono collocate nei versi secondo la tecnica dell'inversione, per accompagnare le immagini del ricordo con periodi organizzati diversamente dal costruito normale, dunque sganciati dalla comunicazione quotidiana e più vicini a un linguaggio evocativo, come se anche con la posizione delle parole aiutasse – quasi una formula magica – a concretizzare ricordi e impressioni dalla sua mente alla carta.

Ecco che anche i due aggettivi possessivi del testo (*mia* ai vv. 1 e 2) adempiono a questo compito: *la mia città* – posizione usuale del possessivo, che precede il nome ed è a sua volta preceduto dall'articolo – diventa nel verso successivo *Genova mia*, come in un'invocazione, in una preghiera: il poeta pensa a Genova e la ricrea come in un sogno e, come si sa, nel mondo onirico saltano le regole del mondo reale

e dunque si può “parlare” usando enjambement ed inversioni sicuri che questa sia la comunicazione più giusta in tale ambito.

6.5 *Per lei (in Il seme del piangere)*

1 Per lei voglio rime chiare,
usuali: in –are.
Rime magari vietate,
ma aperte: ventilate.

5 Rime coi suoni fini
(di mare) dei suoi orecchini.
O che abbiano, coralline,
le tinte delle sue collanine.
Rime che a distanza
10 (Annina era così schietta)
conservino l’eleganza
povera, ma altrettanto netta.
Rime che non siano labili,
anche se orecchiabili.

15 Rime non crepuscolari,
ma verdi, elementari.

Questo testo permette di lavorare sul sistema verbale partendo da quella chiara citazione, “*in –are*”, che si rifà alla prima – e l’unica ancora produttiva – delle tre coniugazioni, per illustrare come, in italiano, il verbo sia costituito da radice e desinenza e come quest’ultima contenga le informazioni necessarie per esprimere il modo, il tempo, il genere, il numero, la persona. Il concetto di radice e desinenza riguarda naturalmente anche il nome e l’aggettivo qualificativo: la concordanza tra questi due elementi della frase è evidente anche in questi versi, così piani e orecchiabili: “*rime chiare... aperte... vietate... ventilate*”, ecc.

La spiegazione si potrà estendere agli aggettivi possessivi (“*dei suoi orecchini... delle sue collanine*”), introducendo, oltre alla regola generale – che vuole l’articolo sempre presente quando si usa il possessivo –, l’eccezione (che riguarda i nomi di famiglia singolari e senza altri attributi).

La presenza di “collanine” permette di introdurre il tema dei nomi alterati e della loro difficoltà non tanto concettuale (sono semplici da capire) ma d’uso, come è stato già indicato tra le proposte di analisi di *Sono donne che sanno*.

In una classe di livello avanzato si può lavorare sui meccanismi di formazione delle parole: *coralline* è un aggettivo denominale che, dal sostantivo “corallo”, l’aggiunta del suffisso –ino trasforma in un aggettivo che esprime la materia di cui è composto un oggetto (= di corallo).

Interessante, nel testo, la parola *magari*, polisemica a seconda del contesto – prettamente orale e comunicativo – in cui viene adoperata: come congiunzione significa infatti “forse”, ma come esclamazione ha diverse accezioni: può manifestare forte desiderio (“Magari passassi l’esame!”) oppure può esprimere adesione a una proposta (“Vuoi una mano a portare la valigia?” – “Eh sì, magari!”), anche in presenza di un obiettivo considerato difficilmente raggiungibile (“Ti piacerebbe fare una vacanza in Polinesia?” – “Eh, magari!”): in queste casi l’intonazione delle frasi è un elemento fondamentale e discriminante per far percepire all’ascoltatore la sfumatura di pensiero.

Il testo della poesia può fornire anche lo spunto per introdurre il modo congiuntivo: *abbiano, conservino, siano* sono congiuntivi presenti retti dal verbo principale *voglio* e dunque si può partire da qui, dai verbi “volitivi” (volere, preferire, chiedere, pretendere, esigere che) per continuare con gli altri che esprimono opinioni, dubbi, sentimenti soggettivi, ecc.: ricorrendo a brevi testi che li contengano, si arriva dunque a coprire la gamma di proposizioni subordinate che richiedono il congiuntivo. Naturalmente, come necessaria premessa di tutto ciò andranno brevemente spiegati, con schemi ed esempi a difficoltà crescente, i concetti di proposizione (o frase) reggente o principale, di subordinata o secondaria, di frase semplice e complessa, di periodo.

6.6 *Versicoli quasi ecologici (da Res amissa)*

1 Non uccidete il mare,
la libellula, il vento.
Non soffocate il lamento
(il canto!) del lamantino.
5 Il galagone, il pino:
anche di questo è fatto
l'uomo. E chi per profitto vile
fulmina un pesce, un fiume,
non fatelo cavaliere
10 del lavoro. L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
15 sospira nel sempre più vasto
paese guasto: "Come
potrebbe tornare a esser bella,
scomparso l'uomo, la terra".

Questa poesia può essere proposta in una classe che già conosca, per averlo incontrato in una precedente Unità didattica, *Lasciando Loco*, oppure si può proporre la lettura di entrambi i testi consecutivamente: infatti, l'immagine degli *alberi* e dell'*acqua*, che sopravvivono alla partenza degli abitanti – e che sopravvivrebbero alla scomparsa dell'uomo – permette di allacciarsi proficuamente (per gli spunti di confronto che consente) al testo sopra riportato.

Dal punto di vista formale, questa poesia è costituita da una sola strofa di 18 brevi versi: è più prosastica che poetica, appena ingentilita da alcune rime bacciate (vv. 2-3, 4-5, 13-15) e da una rima interna (*vasto/guasto*, ai vv. 15-16), ma con una sua cadenza orecchiabile, un suo andamento armonioso dovuto proprio alla concisione e alla sentenziosità dei versi, che spesso sono veri e propri ammonimenti. Il testo è allora anche l'occasione per affrontare lo studio dell'imperativo, nella sua coniugazione e nelle sue funzioni: nonostante la definizione autoritaria, oltre che per

impartire ordini e comandi, esso è impiegato per esortare l'interlocutore, per dargli consigli in tono deciso, per fornirgli istruzioni, per proporgli inviti e infine, appunto, per richiamarlo a un comportamento più accettabile o corretto secondo il sentire comune (o come qui, secondo una sensibilità ecologica nascente), come è appunto il caso di *non uccidete, non soffocate, non fatelo*, incontrati nel testo. L'imperativo andrà dunque illustrato nella sua forma affermativa e negativa, semplice o pronominale e nelle quattro persone in uso, cioè tu, lei, noi, voi, escludendo dunque il plurale di cortesia "loro" che è percepito nell'italiano contemporaneo come eccessivamente formale e sopravvive in determinati e limitatissimi contesti.

Sempre dal punto di vista grammaticale, la poesia fornisce il pretesto per occuparsi del condizionale (*potrebbe tornare*), esplicitando le diverse funzioni di questo modo, con l'aiuto di altri testi in cui esse siano evidenti: dal suo utilizzo per parlare di sogni, desideri, intenzioni, per avanzare richieste in modo cortese, per dare consigli e opinioni in modo garbato e poco assertivo, alla sua capacità di esprimere dubbi o eventualità ma anche rimproveri e disappunto in modo non aggressivo alla formulazione di ipotesi personali.

La lingua italiana ha infatti due diverse modalità per esprimere le ipotesi: se è il soggetto a esternarle, può ricorrere al futuro indicativo (semplice se l'ipotesi è sul presente: "Saranno le 11.30", anteriore se è relativa al passato: "Saranno state le 11") o al condizionale di "potere" o "dovere" seguiti dall'infinito del verbo (come in questo esempio caproniano), mentre se il soggetto riferisce un'ipotesi altrui o una notizia non confermata si ricorre al condizionale (semplice o composto: "Secondo i testimoni, i ladri sarebbero alti e atletici e sarebbero fuggiti su un'auto rossa"). È questo il cosiddetto "condizionale di dissociazione", usato soprattutto dai giornalisti per presentare una notizia come probabile ma non certa e comunque non frutto di una loro opinione personale: in questo modo essi prendono le distanze (cioè si dissociano) dalla fonte da cui deriva l'informazione e, in caso di errori, non ne rispondono personalmente.

Il testo è utile anche per affrontare altri due modi indefiniti del sistema verbale italiano: il gerundio (*sparendo*) e il participio passato (*scomparso*). Del gerundio si è già accennato a proposito di *Lasciando Loco*, ma può essere con maggior efficacia

approfondito in questo testo, dato che qui il suo significato è più chiaro: può avere sia valore temporale (Quando sarà scomparso l'uomo), sia ipotetico (Se scomparisse l'uomo). Per le altre funzioni (causale, modale, concessiva) occorrerà aggiungere esempi da altri testi, facilmente reperibili sia in poesia, sia in prosa. Per stemperare la “preoccupazione” dovuta ai diversi usi di questo modo, che potrebbero sembrare molto teorici o cerebrali, basta ricordare agli studenti che hanno già dimestichezza con questa forma, fin da quando, nelle prime lezioni di italiano a livello principiante, hanno incontrato i verbi fraseologici o aspettuativi imparando il presente progressivo (“Sto facendo colazione”; “Sto andando a scuola”) e si tratta solo di completare la conoscenza di questa nozione verbale.

Anche per spiegare il participio passato agli studenti sarà utile ricorrere alla stessa evidenza del “lo sapete già fare”: infatti esso è noto fin dal livello A2, quando hanno imparato a destreggiarsi con il passato prossimo – e successivamente con gli altri tempi composti –, giungendo ad osservare che esso si comporta come un aggettivo del 1° gruppo (cioè a quattro uscite). Esso possiede dunque sia le caratteristiche dell'aggettivo e del nome (segue appunto la flessione nominale e aggettivale distinguendo genere e numero), sia quelle del verbo (in quando distingue la diatesi e il tempo, dando origine a proposizioni subordinate). Nell'italiano attuale, a differenza del latino, l'uso nominale (in funzione sia di aggettivo, sia di sostantivo) prevale su quella verbale; quest'ultima è molto più spesso rintracciabile in testi in prosa che in quelli poetici.

Concludo questo breve viaggio tra i testi in versi di Caproni con quello che, per esperienza personale, so essere il preferito dai miei studenti iscritti all'Università di Genova e con il quale, giunta al termine della mia tesi, posso affermare di aver risposto alla questione con la quale l'ho iniziata: è possibile e soprattutto proficuo proporre, in una classe di italiano a stranieri, i testi letterari e in particolare quelli in versi? Possono apprezzare, gli allievi non madrelingua, un testo impegnativo come quello poetico? La soluzione è nell'ultimo paragrafo di pag. 209.

6.7 *Su cartolina (in Il passaggio d'Enea)*

A Tullio

1 Qui forse potrei vivere,
potrei forse anche scrivere:
potrei perfino dire:
qui è gentile morire.

5 Genova mia città fina:
ardesia e ghiaia marina.
Mare e ragazza chiare
con fresche collane di vetro
(ragazze voltate indietro,
10 col fiasco, sul portone
prima di rincasare)
ah perdere anche il nome
di Roma, enfasi e orina.

Qui forse potrei scrivere:
15 potrei forse anche vivere.

E invece lascerò Genova,
l'estate dei rimorchiatori.
Lascerò nella tenebra
illuminata, in rosso
20 o in blu ragazze a coppie
con il petto commosso.
Ragazze appena visibili
ma acutamente sensibili
nell'aria nera che brilla
25 lucida come una pupilla.

Lascerò la mattina
(la mattina, non l'alba)
coi passeri che hanno calda
anche se grezza la voce.
30 Lascerò la persiana

A Rosario

verde sopra l'ortensia:
il geranio, la chenzia
e la distesa campana
dal vasto popolare eloquio
35 che suona in perpetuo gioco.

Lascerò così Genova:
entrerò nella tenebra.

Questa è una delle numerose liriche che Caproni ha dedicato alla sua città d'elezione, Genova, dove ha vissuto gli anni della formazione e che ha dovuto lasciare alla volta di Roma, per meglio attendere ai suoi doveri di padre e marito, ma anche per beneficiare di maggiori opportunità di *scrivere* (come poeta e come collaboratore di importanti riviste e giornali).

Nonostante la lunghezza e la complessità di alcune immagini, questo è un testo utile per migliorare non solo la competenza della lingua italiana, ma anche per “vedere” con occhi nuovi una città che spesso gli studenti stranieri scelgono per frequentarvi l'Università non sempre con consapevolezza. Dalla mia esperienza ormai ultra decennale con studenti in mobilità internazionale (come gli Erasmus) o che scelgono di compiere qui il loro intero percorso universitario, posso testimoniare che è un testo ben accolto e apprezzato, anche se, alla prima lettura, percepito come “difficile”.

Partiamo dal titolo: certamente i giovani non italofoeni che arrivano a Genova per i loro studi, per evidenti motivi anagrafici e di cambiamento di costumi difficilmente hanno spedito o spediranno lettere o cartoline, abituati come sono ora ad esprimersi attraverso e-mail, *Whatsapp*, *Facebook*: così sarà interessante illustrare loro come si scrive una lettera formale o informale (che un giorno gli sarà probabilmente necessaria, nella loro futura professione), ma anche un invito, un biglietto di congratulazioni o felicitazioni, oppure potrebbe suscitargli il desiderio un po' retrò di spedire una cartolina.

Ecco allora che la lezione inizierà proprio dal far comprendere la scelta del titolo da parte dell'autore, che ha scritto una poesia-cartolina dedicata agli amici Tullio e

Rosario (proprio come le comuni cartoline che si mandano durante i viaggi hanno sempre un destinatario), con la descrizione di un paesaggio (esattamente come le cartoline offrono un assaggio della meta visitata attraverso un panorama o un monumento) e la stesura di un breve testo (le cartoline dispongono effettivamente di poco spazio per il messaggio, perché metà di esso è riservato ai dati del destinatario). Caproni però non spedisce un biglietto illustrato da una vacanza, ma una sorta di missiva dalla città del cuore che è costretto, di malavoglia, a lasciare: è una cartolina per gli amici, ma anche per Genova stessa.

I versi con i quali la poesia si apre sono quasi epigrammatici: Genova è inizialmente solo evocata con un generico avverbio (*qui*), efficace espediente per creare attesa e aspettativa intorno al nome di un luogo così potente⁴⁰⁸ da racchiudere il “nascere” e il “morire”, la qualità tutta umana del linguaggio (il *dire*, v. 3) e lo *scrivere* (si noti che Caproni dice espressamente *scrivere*, che è diverso dal più prosaico e generico *lavorare*, ma che ben qualifica la passione di chi trova il senso della propria esistenza nella parola). Solo al v. 5 la città viene espressamente nominata, come se il poeta avesse voluto svelarla a poco a poco, anticipando ai lettori qual è appunto la migliore modalità per conoscerla, cioè piano piano, con pazienza e lentezza.

Dal punto di vista grammaticale, numerose sono le ricadute che contiene e da proporre (per ripassi o approfondimenti) in una classe di italiano L2: gli avverbi di luogo (*qui*) e di modalità (*forse*) innanzitutto; quindi il verbo al condizionale (*potrei*), che esprime un’incertezza ribadita appunto dall’avverbio *forse* (vv. 1,2) e che, dalla grammatica, si fa osservazione esistenziale, dato che nella vita non c’è nulla che possa dirsi sicuro o che non possa essere messo in dubbio⁴⁰⁹.

L’unico dato certo, la morte, è espresso con *è* (v. 4): un’ottima occasione per illustrare o ribadire la funzione dei modi verbali in italiano dove, appunto, l’indicativo è preposto alle affermazioni o indicazioni non condizionate da

⁴⁰⁸ Si osservi con quali espressioni di attaccamento totale Caproni rende omaggio a Genova in un’altra poesia intitolata *Litania*: “Mia città intera... che non mi lascia... palpitante. / Mio cuore, mio brillante... invano da me implorata... Genova di tutta la vita”.

⁴⁰⁹ In questi versi si può cogliere una traccia di malinconia e si può pertanto proporre un confronto con la gioia profana, prepotentemente rinascimentale, dei celeberrimi versi di Lorenzo De’ Medici: “Chi vuol esser lieto sia: / di doman non c’è certezza” (*Canzona di Bacco*, in *Canti Carnascialeschi*).

incertezze: esprime, insomma, il piano oggettivo della realtà, mentre il congiuntivo definisce quello soggettivo, individuale, e il condizionale la dimensione di probabilità, insicurezza e desiderio.

Ma il modo verbale che viene adoperato con maggior frequenza in questo testo è l'infinito presente, col quale si concludono i primi quattro e gli ultimi due versi della prima parte: esso conferisce un senso di oggettiva assolutezza, come per esprimere esperienze universali. È da notare che questo modo verbale, al presente, può assumere anche la valenza di un sostantivo e così “il vivere” e “il morire” corrispondono a “la vita” e a “la morte”.

È poi interessante focalizzare l'attenzione sull'aggettivo *gentile* (v. 4; cfr. tabella 13), uno dei primi che gli stranieri imparano perché è utile in molti contesti, ma rischia di “fossilizzarsi” quando vi si ricorre in modo esclusivo invece di cercare sinonimi che arricchirebbero il bagaglio lessicale (ad esempio si potrebbe sostituire con “garbato”, “premuroso”, “disponibile”, più precisi e adeguati a situazioni diverse); spesso si osserva, di conseguenza, l'abitudine a costruire il negativo semplicemente con “non è stato gentile”, invece che specificare se una persona è stata maleducata, aggressiva, irritante, provocatoria.

Mi soffermo brevemente su questo aggettivo, così “abusato” oggi nel linguaggio quotidiano, ma che ha una storia interessante da raccontare agli studenti, è infatti uno dei protagonisti della storia letteraria dell'italiano. La sua etimologia informa che deriva dal latino *gentilis*, ‘che appartiene alla *gens*’, cioè alla stirpe (= origini e discendenza di una famiglia), poi passò a significare ‘di buona stirpe’ e i significati attuali svolgono questa accezione: “gentile” infatti significa ‘persona con sentimenti elevati e delicati’ o ‘che ha dei modi garbati nel trattare con gli altri’, ed è quest'ultimo significato a essere appreso dagli studenti di italiano come L2.

Per quanto riguarda la storia letteraria di questo aggettivo, Guido Guinizelli inaugura la grande stagione poetica dello Stilnovismo con la poesia *Al cor gentile rempaira sempre amore* e Dante vi contribuirà con *Tanto gentile e tanto onesta pare*⁴¹⁰, con la quale loda la gentilezza della donna amata, intendendone la nobiltà

⁴¹⁰ Guido Guinizelli, *Rime*; Dante Alighieri, *Vita Nova* (scritta presumibilmente tra il 1283 e il 1295)

d'animo a lei così connaturata da fare un tutt'uno con la sua persona, fisica e spirituale. Per dimostrare la vitalità in poesia di questo aggettivo, con tutta la sua portata dei suoi significati, ricordiamo su tutti che Giuseppe Ungaretti definisce "gentile" il poeta Ettore Serra⁴¹¹, con il quale condivise l'esperienza della prima guerra mondiale e l'amore per la poesia.

Forse, anche riferendosi all'etimologia e alla "nobiltà" letteraria di certe parole, sarà possibile persuadere gli studenti che un vocabolario vario e ricco – come quello di Caproni, da me ampiamente illustrato e analizzato nel capitolo 3, alle cui tabelle rinvio –, rispondente alle situazioni e all'interlocutore, e non solo l'uso disinvolto delle strutture morfosintattiche, distingue un parlante di livello avanzato da quelli principianti.

In questo caso specifico – e inconfondibilmente poetico –, la "gentilezza" è attribuita paradossalmente alla morte⁴¹² e c'è tutta una rete di rimandi ad altre indicazioni qualificative: Genova è *fin*a (cfr. tabella 13), quindi "gentile", e le ragazze sono *chiare*, che non significa semplicemente dotate di luminosità vitale, ma a loro volta di gentilezza, di sentimenti nobili ed elevati – al contrario di Roma che è *enfasi* (v. 13), cioè ampollosa, magniloquente, eccessiva (v. tabella 30).

Genova è individuata attraverso poche ma espressive immagini: l'*ardesia* dei tetti, la *ghiaia* delle sue spiagge naturali, il *mare* del porto in piena attività, *la persiana / verde* alle finestre ; pochi tratti che favoriscono un ampliamento della preposizione "di" nelle sue varie specificazioni (in questo caso di materia): tetti di ardesia, spiagge di ghiaia, ma che possono anche essere di sabbia, di ciottoli, di scogli, *collane di vetro*.

Le *collane* delle ragazze che sono *fresche* e *di vetro* ripropongono il tema della luminosità (v. tabelle 8 e 13), della trasparenza, in un gioco di rimandi con i già sottolineati *fin*a e *gentile*: grazie ad una serie di riletture (prima per la ricerca di un significato globale, poi per compiere l'analisi dei dettagli delle parole e delle

⁴¹¹ Giuseppe Ungaretti, *Commiato*, in *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916, ora in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

⁴¹² Si può qui proporre un richiamo agli immortali versi petrarcheschi in onore di Laura appena spirata: "Morte bella pareo nel suo bel viso" (*Il trionfo della morte*, in *Canzoniere*, v. 172), con un confronto che può spaziare alla storia e alla nascita della lingua italiana, certamente un *unicum* nel panorama di quelle europee.

metafore che esse schiudono, infine per assaporare suoni, musicalità e ritmo del linguaggio, secondo quella scansione canonica dell'Unità didattica in fasi che ho precedentemente illustrato) l'italiano guadagna – agli occhi di chi lo legge in un contesto autentico qual è quello di una produzione artistica in lingua – in significatività e contribuisce a mantenere viva la motivazione, da parte dello studente, di cimentarsi nel “maneggiare” un testo complesso.

La successiva precisazione cromatica *in rosso / o in blu ragazze a coppie* (vv. 19-20) aggiunge, con la vivezza dei colori richiamati⁴¹³, il senso della pienezza vitale delle giovani genovesi. Genova è colore, Roma è tenebre: colorate sono le ragazze, colorati i terrazzi e i davanzali che espongono a chi li guarda *l'ortensia: / il geranio, la chenzia* (vv. 31-32); Genova è ritmata dal suono rassicurante delle campane, che scandiscono da secoli, quotidianamente (*perpetuo*) il tempo degli uomini.

Bastano questi versi per dare il via ad un'attività da svolgere singolarmente che può diventare in seguito oggetto di discussione collettiva: si può proporre di descrivere con pochi aggettivi, colori, suoni/rumori o oggetti la città di Genova, in libertà e con una sola richiesta insindacabile, ossia di motivare la descrizione esposta. Per rafforzare l'uso del presente, imperfetto, passato prossimo indicativo a confronto delle loro funzioni, si chiederà di immaginare la città al tempo della giovinezza del poeta, quali cambiamenti potrebbe avere subito, se positivi o negativi per sé e i suoi abitanti, e di produrre un breve testo scritto.

Ragazze voltate indietro: questo verso offre l'occasione per soffermarsi sulle funzioni del participio passato, l'unica forma verbale che si comporti in pratica come un aggettivo a quattro uscite (funzione attributiva) e largamente impiegato nella subordinazione implicita, dove va a sostituire, semplificando e snellendo l'enunciato, un'intera subordinata esplicita relativa, causale o temporale: dunque “le ragazze [che erano] voltate indietro” (anch'esse laboriose, come il porto – più avanti si legge “l'estate dei rimorchiatori”–, nel portare a termine le loro commissioni o le incombenze casalinghe). Ci si può anche limitare ad enunciare che il participio passato serve a formare i tempi composti della coniugazione attiva e, più avanti, ad

⁴¹³ Per il tema dei colori in Caproni cfr. il capitolo 3.1 e la tabella 4.2.

aggiungere che quello dell'ausiliare "essere" è impiegato nella forma passiva.

Ah, perdere anche il nome / di Roma: se ai lettori con una preparazione minore si può semplicemente spiegare, come se si stesse facendo una sorta di parafrasi, che il poeta ha sottinteso il verbo "volere" ("Ah, [vorrei] poter perdere anche il nome..."), con quelli con una conoscenza linguistica maggiore si può affrontare il tema delle interiezioni e delle proposizioni ottative o desiderative che, anche se generalmente espresse con il congiuntivo, possono sottintenderlo ed essere rese col solo verbo all'infinito ("Ah, [potessi] perdere anche il nome...").

E invece lascerò Genova: con una congiunzione iniziale – cioè in posizione "forte" – Caproni marchia un cambiamento di atmosfera e di prospettiva, rafforzando un avverbio che non lascia più scampo alle illusioni; all'opposto, al contrario di quello che il poeta potrebbe/vorrebbe fare, c'è la certezza (programmata, voluta o, meglio, autoimposta) della partenza dalla città, affidata all'indicativo futuro, il tempo cui si ricorre per indicare non tanto azioni che dovranno accadere (per queste l'italiano ricorre sempre più spesso al presente) quanto progetti (graditi o subìti) o promesse.

Lascerò la mattina / (la mattina, non l'alba): Caproni parte nel momento in cui Genova si rianima, quindi non quando il cielo accenna al primo chiarore (alba < lat. *albus*, bianco), ma quando la città, con l'aurora, inizia a mostrare i suoi colori (opportunamente il latino le attribuisce la stessa radice di *aureum* = colore dell'oro, per l'intenso giallo che colora l'oriente sul fare del giorno) e il poeta ne conserverà il ricordo negli occhi a consolazione nel suo soggiorno romano ben meno luminoso.

Tutti questi riferimenti etimologici insegneranno agli studenti che le parole hanno una storia, dalla quale dipende il significato attuale delle parole in uso, e che i poeti sono le guide migliori che hanno a disposizione per trovare "le parole per dirlo", cioè per esprimere il proprio pensiero nella maniera più soddisfacente e compiuta.

Con l'ossimoro *tenebra / illuminata* è possibile introdurre il tema delle figure retoriche, che caratterizzano la scrittura in versi, a cui ricorre spesso anche Caproni – sebbene, come ho sottolineato più volte nel corso della tesi, egli rifiuti in genere la letterarietà e gli artifici stilistici –.

Fa parte di questo suo repertorio anche la sineddوحة *petto commosso*, sempre riferita alle ragazze genovesi. Torna il riferimento all'autenticità e alla capacità di provare sentimenti propria di Genova e delle sue *ragazze* (per estensione, dei suoi abitanti): le emozioni o il pianto fanno “commuovere”, sussultare il petto; sono, appunto, ragazze del popolo, senza frivolezza né appariscenza, dunque *appena visibili*, che si notano appena, che non risaltano se non perché sono *acutamente sensibili* agli occhi di chi, come un poeta, sa guardare al di là delle apparenze.

Un'attività da proporre agli studenti nella fase di sintesi, per rielaborare in modo creativo e personale alcune suggestioni della poesia, è l'ascolto della canzone *Le donne di Modena* di Francesco Baccini⁴¹⁴, che peraltro fa riferimento anche alle donne di Genova, e chiedere di scrivere un testo sullo stesso modello, parlando delle ragazze/ragazzi di Genova (secondo la loro esperienza in corso) e di altre città ad essi note.

Anche la scelta dei *passeri che hanno calda / anche se grezza la voce* rientra nell'ottica della semplicità-verità della vita genovese: si tratta infatti di un uccello molto comune, dal piumaggio con colori sobri e non appariscenti e dalla voce che non si distingue per particolare soavità (non è un usignolo, insomma), ma è disposto a vivere nelle città e ad animarle con il frullo delle sue ali e il suo cinguettio. Forse Caproni avrà ripensato talvolta, nel suo “esilio” romano, ai Parchi di Nervi – polmone verde genovese dall'inizio del XIX secolo e meta gradita agli studenti – freschi di pini marittimi, roseti, scoiattoli e, appunto, passeri.

A conclusione di queste note, desidero infine aggiungere un paio di commenti “dal vivo” da parte di alcuni miei studenti, ai quali avevo chiesto di commentare liberamente la poesia. Sono testimonianze espresse in un italiano qua e là ancora acerbo e che ho qui un po' “corretto” per rendere fluente il testo e per apprezzare maggiormente la qualità e freschezza del contenuto senza che vengano compromesse dagli “errori di produzione”⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Cantautore genovese nato nel 1960, ha studiato pianoforte ed è attivo in campo musicale dal 1988. Il pezzo *Le donne di Modena* è contenuto nel secondo album dell'artista, *Il pianoforte non è il mio forte*, del 1990.

⁴¹⁵ Cfr. De Nicola, Caprile, *Op. cit.*, p. 145.

Questo brano su Genova mi è piaciuto abbastanza ma dobbiamo avere in conto che è stato scritto nel 1948 e il contesto storico non è lo stesso di oggi. Posso immaginare la scena che scrive Caproni, ma è difficile estrapolarla e metterla oggi. Queste ragazze sono diventate anziane e le nuove generazioni tante volte non sono così umili. Certo è che Genova è tanto diversa da Roma e in generale dall'Italia. La gente può cambiare nel tempo ma la città sempre avrà lo stesso spirito e, in genere, penso che questo ha provato di fare Caproni in *Su Cartolina*.

Allora per me *Su Cartolina* di Giorgio è una poesia molto interessante. In questa poesia si compara la vita dell'autore nelle due città (Genova e Roma) Infatti è molto interessante perché l'autore usa tante immagini per descrivere Genova e Roma, così possiamo immaginare esattamente cosa vuole dire di quelle due città. L'autore ama molto Genova ma invece Roma lui l'odia. Inoltre per lui, Genova è una città con tanti colori, ragazze bellissime etc. Invece, Roma per lui è solo una città per lavoro senza vitalità, tutta nera. Genova è anche una città che io conosco bene. Quindi, quando l'autore descrive qualcosa di Genova, posso capire facilmente perché ci abito da sei mesi. Comunque certamente avevo difficoltà di capirlo perché a volte non capisco che cosa l'autore vuole dire o esprimere soprattutto quando usa parole per fare figure retoriche. Così sarà una sfida per me capirla.

Ma a mio parere la prova più convincente ed emozionante, dal punto di vista non solo didattico ma anche umano, è questo ricordo di una studentessa polacca del Progetto Erasmus che, al termine del suo soggiorno genovese durato nove mesi, tra decine di messaggi in inglese e nella sua lingua madre, ha postato sulla sua pagina Facebook gli ultimi due versi di *Su cartolina*:

Lascerò così Genova:
entrerò nella tenebra.

A Caproni, maestro nella sua vita lavorativa oltre che poeta, credo avrebbe fatto piacere sapere che il suo messaggio affidato ai versi conclusivi di *Su cartolina* ha attraversato l'Europa, portato da una ragazza poco più che ventenne e che, come lui, quasi alla sua età ma tanto tempo prima, si è staccata a malincuore da una città in cui

era capitata per caso.

Una giovane donna dell'Est di una generazione apparentemente così lontana e differente che dai versi di Caproni ha imparato a capire e a dire, in una lingua per lei nuova, dopo aver compreso e fatto suo un testo non solo in versi, ma farcito di parole "difficili", che cosa sono l'attaccamento, la nostalgia, la gratitudine, e la necessità di lasciar andare le esperienze quando sono concluse, ma tenendosele sempre strette nel cuore.

7. Conclusioni

Prima di avviare la stesura della tesi, avevo preparato un piano di lavoro che prevedeva schematicamente le fasi del percorso di ricerca che mi ero ripromessa di percorrere e che poi, quando ho cominciato a svolgerlo, in più occasioni si è di volta in volta modificato, per lo più con una dilatazione degli argomenti che ha avuto la sua massima espressione nel terzo capitolo.

Riconosciuta nei primi due capitoli – anche con il supporto degli esiti degli studi di illustri docenti quali, nei rispettivi campi, Luca Serianni e Paolo Balboni – l'importanza del linguaggio poetico e l'utilità del ricorso ad esso nell'insegnamento dell'italiano agli stranieri, sulla scorta dell'individuazione (da parte di Pier Vincenzo Mengaldo) di un prevalente “tono quotidiano” nel lessico dei versi di Giorgio Caproni, ho avviato uno spoglio sistematico e completo del suo vocabolario poetico all'interno delle singole raccolte pubblicate nell'arco dei suoi oltre cinquant'anni di attività poetica.

Questo lungo lavoro di catalogazione mi ha condotta ad una individuazione capillare delle parole usate dal poeta toscano nei suoi versi, giungendo alla conclusione della prevalenza di un lessico della quotidianità rispondente alla sua primaria esigenza di facile e diretta comunicativa con il lettore, evitando dunque, nella quasi totalità, le criptiche suggestioni ermetiche⁴¹⁶ come pure gli accenti del più crudo realismo; di fatto egli si è espresso con un linguaggio del tutto originale, non privo peraltro talora e occasionalmente di parziali recuperi dalla tradizione classica come pure dai gerghi settoriali e dai dialettismi, e non di rado giungendo alla creazione di neologismi o all'adozione di vocaboli desueti e caricati dei significati suggeriti dai temi trattati nei suoi versi.

Il tal modo ho potuto acquisire, al di là dei pur utili studi precedenti sul linguaggio poetico di Giorgio Caproni, una documentata e totale conoscenza di esso

⁴¹⁶Risulta pertanto poco comprensibile la collocazione di Caproni nella sezione dei poeti ermetici che si trova nell'antologia *Poesia italiana del Novecento, II* (Torino, Einaudi, 1969) di Edoardo Sanguineti, pp. 1033-1042.

e soprattutto della sua originalità, sebbene non di rado certi vocaboli presenti nei suoi versi ricorrono anche in quelli di poeti a lui contemporanei, come il primo Montale di *Ossi di seppia* su tutti e poi Saba, con il quale condivide il fondamentale “tono domestico”, e di volta in volta Gozzano, Campana, Sbarbaro e, assai meno, Ungaretti, tutti autori a lui ben noti negli anni del suo primo avvicinarsi da autodidatta alla lirica contemporanea.

Questa consapevole acquisizione di certezze sul linguaggio poetico di Caproni – documentata dalle numerose tabelle disseminate nelle pagine dei capitoli terzo, quarto e quinto –, ha così confermato e rafforzato la mia iniziale convinzione della funzionalità ed efficacia dei testi in versi del poeta toscano per l’insegnamento della lingua italiana: non solo per la ricchezza e limpidezza delle molteplici parole da lui adoperate, ma anche perché queste, al di là delle indicazioni grammaticali e sintattiche, sono strumento ideale per favorire la conoscenza della realtà italiana, nei suoi eventi storici e nei suoi elementi geografici, rappresentando così un viatico prezioso per l’acquisizione, da parte dei non madrelingua, degli elementi salienti della cultura italiana contemporanea; in tal modo lo studio della poesia di Caproni permette di raggiungere l’obiettivo fondamentale di conoscere, attraverso la sua lingua, la storia culturale del Paese che l’ha prodotta.

E quanto a tal fine la poesia di Caproni sia decisamente utile appare con evidenza dagli esempi di didattizzazione che costituiscono il sesto capitolo nel quale, scelti alcuni suoi testi in versi, ne ho potuto dimostrare l’efficacia riguardo agli obiettivi prefissi. Pertanto, ad esempio, la poesia *Su cartolina* offre modelli per approfondimenti grammaticali, con il ricorso ripetuto di verbi nei diversi modi – l’infinito presente di *vivere, scrivere, dire, morire, rincasare, perdere*, il participio passato di *voltate, illuminata, commosso, distesa* e il condizionale di *potrei* – e tempi dell’indicativo – i presenti *è, brilla, hanno suona* e i futuri *lascerà ed entrerà* –; contiene poi un ricco vocabolario di parole della vita quotidiana e popolare – *collane, fiasco, portone, estate, rimorchiatori, ragazze, passeri, persiana, campana* e *gioco* –, con l’inserimento di una voce ricercata – *eloquio* – e di tre nomi del lessico settoriale della botanica – *ortensia, geranio, chenzia*. Il testo presenta inoltre alcuni esempi di tecniche retoriche, che contribuiscono anch’esse a formare lo

“stile” di Caproni: dalle ripetute ma non rigide rime – nella seconda strofa *fina/marina/orina; chiare/rincasare; vetro/indietro; portone/nome* –, alla similitudine – *lucida come una pupilla* – e all’insistenza cromatica – *ardesia, tenebra, – rosso, blu, nera, verde* – e sonora – *voce, campana, suona* –. E infine questa poesia propone il ritratto di una città di mare molto attiva nell’immagine del porto in continuo movimento con i suoi rimorchiatori e vissuta da ragazze dai sentimenti semplici ma sinceri (*con il petto commosso*) ed espressione di una società popolare, resa evidente dai sostantivi sopra riportati, non certo adagiata nel benessere (*il fiasco* di vino) e dalla dimensione ancora di paese come indica la funzione sociale del suono delle campane.

Da questo esempio appare dunque evidente, e in questo consiste la conclusione del lavoro da me svolto per redigere la tesi, che la poesia di Caproni assolve pienamente la funzione di offrire agli studenti stranieri un serbatoio pressoché inesauribile di elementi linguistici necessari sia per l’acquisizione della lingua italiana, sia per entrare a fondo nella realtà italiana del Novecento.

8. Bibliografia consultata

A) Opere di Caproni in volume

Giorgio Caproni, *Erba francese*, Senningerberg (Lussemburgo), Origine, 1979.

Giorgio Caproni, *Genova di tutta la vita* (a cura di Giorgio Devoto e Adriano Guerrini), Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983.

Giorgio Caproni, *Il labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984.

Giorgio Caproni, *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989.

Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998.

Giorgio Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.

“*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004.

Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936 – 1986*, a cura di Daniele Santero, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007.

Giorgio Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008.

Giorgio Caproni, *Antologia*, a cura di Francesco De Nicola e Maria Teresa Caprile, Roma, Società Dante Alighieri, 2012.

B) Scritti di Caproni su periodici

Il sasso sui bambini, in “Il Politecnico”, n. 7, 10 novembre 1945, p. 4.

Storia di una periferia, in “Il Politecnico”, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 2.

Viaggio fra gli esiliati di Roma, in “Il Politecnico”, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 1.

Versicoli quasi ecologici, in “Il Richiamo”, II, dicembre 1973, p. 7 e su “L’Unità” del 17 agosto 1988.

C) Saggi su Caproni

a) in volume

Marcella Bacigalupi, Piero Fossati, *Giorgio Caproni maestro*, introduzione di Luigi Surdich,

Genova, Il Melangolo, 2010.

Michela Baldini, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, con una nota di Attilio Mauro Caproni, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2012.

Daniela Carrea (a cura di), *Lecture caproniane. Per i vent'anni dalla morte di Giorgio Caproni*, con i saggi: Adele Dei, *La caccia*; Stefano Verdino, *L'ascensore*, Luigi Surdich, *Pregliera*; Giorgio Bertone, *L'idrometra*; Vittorio Coletti, *Abendempfindung*; Paolo Zublena, *Res amissa*; Elisa Bricco, *La bianca neve* e Stefano Giovannuzzi, *Prudenza della guida*, Provincia di Genova, 2010.

Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992.

Adele Dei, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

Adele Dei, *Paura: storia di una parola e di una rima*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, University Press, 2018.

Chiara Favati, *Le bestie 'aligere' e la poesia*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, University Press, 2018.

Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, 1993.

Biancamaria Frabotta, *Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*. Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996.

Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997.

Valentina Luzzi, *Due testi dal Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2018.

Andrea Malaguti, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni*, Genova, il Nuovo Melangolo, 2008.

Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Federico Marengo e Giovanni Meriana (a cura di), *Giorgio Caproni. Segreta Liguria*, Genova, Sagep, 2008.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni. Introduzione*, in *Giorgio Caproni, L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991.

Enrico Rovegno, *Leggendo "Res amissa" di Caproni: il Gelo e l'ultima caccia*, in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997.

Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990

Luigi Surdich, *L'incanto e il disincanto. A proposito di un libro su Giorgio Caproni*, in *I*

Limoni. *La poesia in Italia nel 1993*, a cura di Francesco De Nicola e Giuliano Manacorda, Marina di Minturno (Lt), Caramanica, 1994, pp. 51-68.

AA.VV., *A trent'anni dal "congedo" di Giorgio Caproni. "Scendo, buon proseguimento"*, a cura di Francesco De Nicola e Federico Marengo, Sestri Levante, Gammarò, 2021 comprendente i saggi di Francesco De Nicola, *Giorgio Caproni 1990-2020: un bilancio e qualche riflessione* (pp. 7-17), Angela Siciliano, *La formazione "labronica" di un poeta* (pp. 19-37), Maria Teresa Caprile, *Il linguaggio poetico del primo Caproni: un'analisi tematica e lessicale* (pp. 39-70), Francesco Sensini, *Anarchici e fuori tema: orti, giardini e fiori* (pp. 71-90), Valentina Colonna, *Giorgio Caproni, musica della pagina e musica della voce*, (pp. 91-103) e Federico Marengo, *Il rebus del ritratto* (pp. 105-115).

b) su periodici

Domenico Astengo, *Una straziata allegria*, in "Corriere del Ticino, 11 febbraio, 1989.

Italo Calvino, *Nel cielo dei pipistrelli*, in "la Repubblica", 19 dicembre 1980

Maria Teresa Caprile, *Caproni in tre tempi: parole e musica per insegnare l'italiano a stranieri*, in «Otto / Novecento», XLII, 3/2018, pp. 125-157

Giuseppe Conte, *Quando il pio Caproni incontrò Enea a Genova*, in "Il Giornale", 23/04/2020

Francesco De Nicola, *Caproni, poeta (anche) dell'esilio*, in "Resine", XXXII(2013), 134-135, pp. 93-99.

Giancarlo Felice, «*Lingua senza parole*». *Lo stato puro delle cose e dei pensieri*, in "Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", Università di Catania, 14, luglio-dicembre 2019, pp. 36-37.

Franco Marcoaldi, *Caproni, il culto del rasoio*, "la Repubblica", 25 maggio 1998.

Pino Menzio, *Per cercare altro suolo. Mito, sogno, morte e viaggio ne Il passaggio d'Enea di Giorgio Caproni*, "Bollettino del C.I.R.V.I. – Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia", Moncalieri (TO), 29-30, 1994, anno XV, pp. 171-198.

Pier Paolo Pasolini, *La poesia di Giorgio Caproni*, in "Il punto", 27 ottobre 1956.

Pier Paolo Pasolini, *Giorgio Caproni*, in "Paragone", 36, dicembre 1952, pp. 78-80.

Luigi Surdich, *Paragrafi per "Res amissa"*, in "Resine", *Omaggio a Giorgio Caproni*, Savona, Marco Sabatelli, 1991, pp. 21-52.

Paolo Zublena, *Res amissa*, in *Lecture caproniane. Per i vent'anni dalla morte di Giorgio Caproni*, a cura di Daniela Carrea, Provincia di Genova, Assessorato alla Cultura, 2010, pp. 78-107.

D) Opere in volume di altri scrittori citati

Dante Alighieri, *La divina commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

Giovanni Descalzo, *La vana fatica. Poesie (1928-1942)*, a cura di Francesco De Nicola, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963.

Adriano Guerrini, *Jon il groenlandese*, prefazione di Giorgio Caproni, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1974.

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [1821], 969, in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1937.

Eugenio Montale, *E' ancora possibile la poesia?, Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1968.

Giovanni Pascoli, *Myricae*, Livorno, Giusti, 1905 (VII edizione).

Giovanni Pascoli, *Poesie*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1974.

Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1988.

Enrico Testa *Le faticose attese*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1988.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2009.

E) Saggi di linguistica e sulla didattica, in particolare sull'insegnamento dell'italiano a stranieri

a) in volume:

Erminia Ardissino, Sabrina Stroppa, *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009.

Guido Armellini, *Come e perché insegnare la letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1987.

Paolo Emilio Balboni, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, Utet Libreria, 2002

Paolo Emilio Balboni, *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET, 2004.

Paolo Emilio Balboni, *Insegnare la letteratura italiana a stranieri*, Perugia, Guerra, 2006.

Paolo Emilio Balboni, *Didattica dell'italiano come lingua seconda e straniera*, Torino, Bonacci-Loescher, 2014.

Paolo Emilio Balboni, *A Theoretical Framework for Language Education and Teaching*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

Fabio Caon, Camilla Spaliviero, *Educazione letteraria, linguistica, interculturale: intersezioni*, Torino, Bonacci-Loescher, 2015.

Maria Teresa Caprile, *Attraversiamo l'Italia! I nostri poeti per imparare l'italiano e amare l'Italia*, Gussago (BS), Vannini, 2015.

Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

Marcel Danesi, *Il cervello in aula – Neurolinguistica e didattica delle lingue*, Perugia, Guerra, 1998.

Francesco De Renzo, *Lessico di base e indici di leggibilità per l'analisi e la produzione di testi per la didattica dell'italiano L2*, in Pierangela Diadori, Caterina Gennai, Stefania Semplici, *Progettazione editoriale per l'italiano L2*, Perugia, Guerra, 2011.

Graziella Favaro, *Insegnare l'italiano agli alunni stranieri*, Milano-Firenze, La Nuova Italia, 2002.

Giovanni Freddi, *La letteratura. Natura e insegnamento*, Milano, Ghisetti & Corvi, 2003

Stephen Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, New York, Pergamon Press, 1981; *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, Harlow, Longman, 1985; Gabriele Pallotti, *La seconda lingua*, Milano, Bompiani, 1998.

Romano Luperini, *L'educazione letteraria*, in Cristina Lavinio (a cura di), *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2005.

Paola Marinetto, *Lavorare sui testi. Percorsi di educazione linguistica e letteraria per la scuola secondaria di secondo grado*, Trento, Erickson, 2008.

Giordano Meacci, *La lingua della poesia*, in (a cura di) Luca Serianni, *La lingua nella storia d'Italia*, Roma-Milano, Società Dante Alighieri-Libri Scheiwiller, 2002, p. 215-292.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Contro le storie della letteratura*, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1987.

Gabriele Pallotti, *La seconda lingua*, Milano, Bompiani, 1998.

Beatrice Panebianco, Cecilia Pisoni, Loretta Reggiani, Antonella Varani, *Le regole e l'immaginazione – Essenziale*, Bologna, Zanichelli, 2010.

Maurizio Pichiassi, Giovanna Zaganelli, *Contesti italiani. Viaggio nell'italiano contemporaneo attraverso i testi*, Perugia, Guerra, 2007.

Leonardo Rossi, *Scritto e parlato*, in (a cura di) Luca Serianni, *La lingua nella storia d'Italia* cit., pp. 473-501.

Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.

Maurizio Spagnesi, *L'uso didattico del testo*, in Pierangela Diadori (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Firenze, Le Monnier, 2011.

Lucinda Spera, *La letteratura per la didattica dell'italiano agli stranieri. Cinque percorsi operativi nel Novecento*, Pisa, Pacini, 2014.

AA.VV., *La scuola italiana dall'Unità ai giorni nostri*, a cura di Giacomo Cives, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

b) su periodici, in atti e on line

Demetra Barone, *Se un pomeriggio di primavera uno studente ricoprisse il piacere della lettura e imparasse una lingua... Riflessioni sull'utilizzo della letteratura nell'insegnamento dell'italiano LS*, in "Italiano Lingua Due", Università di Milano, 2, 2015, pp. 213-235.

Veronica Bernardini, *Il testo letterario per l'apprendimento dell'italiano come lingua straniera o seconda*, "Bollettino Itals", anno XV, n° 67, febbraio 2017, consultabile on line all'indirizzo <https://www.itals.it/sites/default/files/pdf-bollettino/febbraio2017/bernardini.pdf>.

Paola Celentin, Rossella Beraldo, *Letteratura e didattica dell'italiano LS*, senza data, p. 6, consultabile on line all'indirizzo https://www.itals.it/sites/default/files/Filim_letteratura_didattica_italiano_ls.pdf

Christophe Clavé, *Il quoziente di intelligenza, che era sempre in crescita, sta diminuendo*, in "Italia Oggi", 11 novembre 2020, p. 11.

Fabio Delucchi, *Il testo poetico nell'insegnamento dell'italiano L2/LS*, in "Italiano LinguaDue", 1, 2012, pp. 352-394.

Cristina Lavinio, *Educazione linguistica e educazione letteraria*, in https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/scuola/Lavinio.html

Mirco Magnani, *Il testo letterario e l'insegnamento delle lingue straniere*, in "Studi di Glottodidattica", Bari, Università Aldo Moro, 2009, 1, pp. 107-113.

Costanza Menzinger, *Italiano per principianti in Lingua è potere*, in "I quaderni speciali di Limes", Roma, Gruppo editoriale L'Espresso in collaborazione con la Società Dante Alighieri, II, 3, 2010, pp. 89-94.

Camilla Spaliviero, *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, Venezia, edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2020.

Elisa Tonani, *Grafemi*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di Luigi Surdich e Stefano Verdino, in "Nuova corrente", 147, anno LVIII, Novara, Interlinea, 2021, pp.

59-76.

Paolo Torresan, *Intervista a Elisabetta Santoro*, in "Officina.it", Firenze, Alma, aprile 2012, pp. 5-7.

Luigi Zammartino, *Il testo letterario per stimolare l'espressione dell'apprendente: un esempio didattico di lingua francese nella scuola secondaria di primo grado*, in "Education et sociétés plurilingues", n° 40, 2015, edizione on line, pp. 41-46.

F) Studi generali sulla poesia e sui poeti italiani

a) in volume

Alberto Bertoni, *La poesia. Come si legge, come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Donatella Bisutti, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Mario Boselli e Giovanni Sechi (a cura di), *Antologia di "Circoli"*, Genova, Di Stefano, 1962.

Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, qui nell'edizione 2010.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1969.

Gianfranco Contini, *Montale e "La Bufera"*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972.

Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Giovanni Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1974.

Chiara Daniele (a cura di), *Circoli (1931-1935)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

Francesco De Nicola, *Neorealismo*, Milano, Bibliografica, 2016 (II edizione).

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

Elvio Guagnini, *Il punto su: Saba*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

Mario Lavagetto, *Introduzione a Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981.

Roberto Maier, *Introduzione. Il difficile della poesia*, in Jean-Luc Nancy, *La custodia del senso. Necessità e resistenza in poesia*, a cura di Roberto Maier, Bologna, EDB, 2017, pp. 1-13.

Jean-Luc Nancy, *La custodia del senso. Necessità e resistenza in poesia*, a cura di Roberto Maier, Bologna, EDB, 2017.

Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

Edoardo Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.

b) su periodici, in atti o on line

Anna Angelucci, *Chi sono i nemici della letteratura (e non solo)?*, in "La letteratura e noi", rivista culturale on line:

<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/772-chi-sono-i-nemici-della-letteratura-e-non-solo.html>.

Alfonso Berardinelli, *Giorgio Manacorda nei meandri della poesia impossibile e necessaria*, in "L'Avvenire", 9 dicembre 2016.

Stefano Verdino, "Espero" (1932-33), in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura, V. Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Genova, Il Melangolo, 1980, pp. 429-476.

G) Dizionari e opere di consultazione

Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società Dante Alighieri, 1907, ora reperibile on line ([www.https://www.etimo.it/](http://www.etimo.it/)).

Vocabolario della lingua italiana, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1986 e successiva edizione on line.

Vocabolario della poesia italiana del Novecento di Giuseppe Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

La Piccola Treccani. Dizionario enciclopedico, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1995 e successiva edizione on line.

Dizionario di italiano, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.

Sabatini-Coletti. *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2007 e successiva edizione on line messa a disposizione dal "Corriere della sera".

Federica Pastorino-Marilena Venturini, *Dizionario degli scrittori liguri (1861-2007)*, Genova, De Ferrari, 2007.

Nuovo vocabolario di base della lingua italiana, 2016 (versione on line) a cura di Isabella Chiari e Tullio De Mauro con la collaborazione di Francesca Ferrucci.

INDICE

Presentazione, p. 1

1. Necessità della parola, necessità della poesia, p. 3

2. Insegnare l'italiano attraverso la poesia: una sfida o un'opportunità?, p. 10

2.1 Necessità della letteratura, p. 10

2.2 Necessità della poesia, p. 27

3. Analisi lessicale in tre tempi e un fuoritempo della produzione poetica di Giorgio Caproni: il “tono domestico”, p. 38

3.1 Il “primo tempo”: da *Come un'allegoria* a *Cronistoria* (1936 – 1943), p. 45

3.2 Il “secondo tempo”: da *Il passaggio d'Enea* a *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1956 – 1965), p. 71

3.3 Il “terzo tempo”: da *Il muro della terra* a *Il conte di Kevenhüller* (1975 – 1986), p. 102

3.4 Fuori tempo: *Res Amissa* (1991), p. 124

4. Il lessico “fuori del comune”: regionalismi, linguaggio elevato e coincidenze letterarie nell'*opera omnia* in versi di Giorgio Caproni, p. 133

5. Il lessico “immaginario”: le invenzioni linguistiche nelle poesie di Giorgio Caproni, p. 159

6. Insegnare l'italiano con i testi di Giorgio Caproni: esempi di didattizzazione, p. 169

6.1 *Lasciando Loco* (in *Il muro della terra*) con Unità didattica esemplificata, p. 177.

6.2 *Marzo* (in *Come un'allegoria*), p. 189

6.3 *Sono donne che sanno* (in *Finzioni*), p. 191

6.4 *Sirena* (in *Il passaggio d'Enea*), p. 193

6.5 *Per lei* (in *Il seme del piangere*), p. 195

6.6 *Versicoli quasi ecologici* (in *Res Amissa*), p. 197

6.7 *Su cartolina* (in *Il passaggio d'Enea*), p. 200

7. Conclusioni, p. 210

8. Bibliografia, p. 213

9. Indice, p. 221