

LA RAGIONE CRITICA / 10

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

A cura di Laura Neri e Stefania Sini

Il testo e l'opera

Studi in ricordo di Franco Brioschi

ISBN 978-88-6705-407-7

© 2015

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o
didattico, senza la regolare autorizzazione.*

INDICE

| | |
|---|---|
| Franco Brioschi, tra letteratura e filosofia <i>Laura Neri e Stefania Sini</i> | 9 |
|---|---|

TEORIA, FILOLOGIA, FILOSOFIA

| | |
|---|-----|
| La critica dopo la teoria <i>Alfonso Berardinelli</i> | 17 |
| La filologia dopo la teoria <i>Costanzo Di Girolamo</i> | 21 |
| La forma dell'edizione nella costituzione dell'oggetto letterario <i>Alberto Cadioli</i> | 49 |
| L'oro del testo. Lettera a Franco Brioschi su filologia e critica <i>Alfonso D'Agostino</i> | 71 |
| Espressioni indicali e contesti narrativi <i>Andrea Bonomi</i> | 95 |
| Il parricidio non ha avuto luogo. Il «non» per gli stili di pensiero <i>Giovanni Bottioli</i> | 115 |
| Franco Brioschi e la filosofia della critica <i>Elio Franzini</i> | 137 |

| | |
|--|-----|
| <i>Exaptation</i> e ri-uso: una connessione mancante nella teoria della letteratura | 151 |
| <i>Mario Barenghi</i> | |
| A proposito di latenza | 175 |
| <i>Remo Ceserani</i> | |
| Parole, non fatti! | 189 |
| <i>Giovanni Puglisi</i> | |
| Abitare l' <i>errance</i> | 203 |
| <i>Alberto Castoldi</i> | |
| Due passi tra critica e teoria | 225 |
| <i>Nicola Merola</i> | |
| La teoria della letteratura al tempo dello <i>storytelling</i> | 249 |
| <i>Paolo Giovannetti</i> | |

AUTORI, GENERI, CONTESTI

| | |
|---|-----|
| Le origini della letteratura lombarda | 271 |
| <i>Franco Brevini</i> | |
| La partita della vita. Riflessioni tra filosofia e letteratura sul gioco del calcio e della palla | 309 |
| <i>Nuccio Ordine</i> | |
| Leopardi, l'aeronautica e i telegrafi. Una pagina (non molto famosa) dello <i>Zibaldone</i> (4198-9) | 319 |
| <i>Luigi Blasucci</i> | |

| | |
|---|-----|
| 8 gennaio 1820: le forme della narrazione nello <i>Zibaldone</i> di Giacomo Leopardi | 327 |
| <i>Laura Neri</i> | |
| Morfologia del romanzo d'amore | 341 |
| <i>Vittorio Spinazzola</i> | |
| Scrivere per fare: la civiltà della divulgazione in Italia | 357 |
| <i>Luca Clerici</i> | |
| Svevo cognitivista | 379 |
| <i>Stefano Calabrese</i> | |
| Sulla categoria di «modernismo» | 401 |
| <i>Edoardo Esposito</i> | |
| L'uscita dell'eroe dalla cornice dell'opera. Appunti bachtiniani | 423 |
| <i>Stefania Sini</i> | |
| <i>I segreti di Milano</i> , Feltrinelli editore | 455 |
| <i>Giovanna Rosa</i> | |
| Il lavoro della mente e delle emozioni. Effetti di lettura nella poesia di Caproni fra <i>Il muro della terra</i> e <i>Res amissa</i> | 479 |
| <i>Bruno Falchetto</i> | |
| Visione esogena e visione endogena in <i>Palomar</i> di Italo Calvino | 507 |
| <i>Andrea Mirabile</i> | |

Le parole prima e dopo le cose: scrittura e realtà
secondo Vincenzo Consolo 535
Gianni Turchetta

Nella città di Zeno sulle soglie del Duemila 567
Sanja Roić

UN RICORDO

Innocenzo 585
Anna Maria Carpi

Indice dei nomi 593

IL LAVORO DELLA MENTE E DELLE EMOZIONI.
EFFETTI DI LETTURA NELLA POESIA DI CAPRONI
FRA *IL MURO DELLA TERRA* E *RES AMISSA*

Bruno Falchetto

«La vita? Ma la vita è azione, è stare sempre sul filo. È la caccia, non importa se a spettri. “Non sono, con me stesso, / ancora solo”, ho detto in una poesia che amo molto. Ecco, credo sia in questo la vita»

Giorgio Caproni, *Credo in un Dio serpente*

1. Poesia da usare

Comincio dal Caproni recensore, dal Caproni che legge poesia altrui. L'intervento su *Nel magma* di Luzi (*La Nazione*, 10 marzo 1964) si apre con un primo giudizio sintetico, formulato sull'onda di un'esperienza di lettura appena ultimata, quasi ancora in corso. Sono poco più di cinquanta pagine, «ma non ci vuol molto a capire, o perlomeno a sentire grazie all'intensità e alla profondità dell'emozione che i fogli suscitano dalla prima lettura» che ci si trova di fronte a «una di quelle “operette” risolutive non solo della carriera di un poeta» ma della ricerca letteraria «d'un'intera epoca» (*Scatola* 172). La comprensione nasce legata all'emozione, la valutazione critica prende forma nel vero impatto con il testo, in quella lettura in cui il lettore competente – il lettore delle riletture – è più vicino al lettore comune.

L'esemplificazione potrebbe proseguire, con tanti altri passi, per esempio con l'apertura dell'articolo dedicato a *Osteria flegrea* di Gatto: «Non ho mai dimenticato l'emozione che mi diede, tanti anni fa, il mio primo incontro con la poesia di Alfonso Gatto». L'emozione oggi «riprovata intatta» in virtù di quel suo «immediato entrar nel sangue e nel respiro del lettore anche se è una poesia tutt'altro che facile e “musicale” nel senso più ovvio» (*La Nazione*, 6 settembre 1962; poi in *Scatola* 153-154).

Già in uno dei primi scritti critici, ragionando del libro d'esordio di Luzi, Caproni indica con forza il cardine dell'attività letteraria nell'interazione fra il testo e chi ne fruisce, in quell'«ideal commercio fra opera e lettore» che può stabilirsi soltanto se il testo sa destare la «simpatia di chi legge»¹. E il ruolo centrale del lettore è altrettanto evidente nelle considerazioni di poetica che lo scrittore formula dagli anni quaranta agli anni ottanta. Per Caproni scrivere è sempre scrivere per qualcuno, è un atto che presuppone un pubblico, è un gesto di comunicazione profonda, di scambio coinvolgente. Lo conferma il materiale delle similitudini a cui ricorre per indicare sinteticamente il poeta, per descriversi, per suggerirci la sua accezione dell'essere uno che scrive poesie. È il mondo dei lavori a fornirle. Il poeta di Caproni è un artigiano, un architetto, un minatore, anche, semplicemente e decisamente, un «regolatore del traffico» (“Il quadrato della verità”, in *La Fiera Letteraria*, 27 febbraio 1947; poi in *Scatola* 20). Le immagini sono il segno di un piacere dell'opera fatta bene, curata nel dettaglio, rifinita minutamente, anche quando si intenda

¹ «Oggi mi commuove quel caproncello poco più che ventenne e ancora tutto impaniato nella sua provincia genovesarda, che con tanto “professorale sussiego”, e così malato di chechite acuta balbetta di una barca appena uscita dal porto», così il poeta in una lettera del 1983 all'amico Luzi (Luzi e Caproni 63; il passaggio citato a testo è nella recensione di *La barca* apparsa in *Il popolo siciliano* il 29 novembre; Luzi e Caproni 64).

darle una forma fortemente irregolare, percorsa dal vuoto, e dicono di un'avversione radicale per la retorica, per ogni tipo di trampolo artistico. Ma in prima istanza questo repertorio figurale vuole porre in evidenza la «funzionalità» del discorso poetico, la natura di «utensile» del testo letterario, come dichiarava in maniera perentoria il titolo di un articolo del 1948². Uno strumento adatto alla manutenzione dell'identità, a tenere viva l'abitudine a guardare e scavare in noi stessi, a percorrere le più intime gallerie dell'anima e percepire a fondo l'impatto del corpo nel mondo.

I suoi scritti di riflessione mostrano un'attenzione ricorrente alle disposizioni di lettura, agli specifici abiti sociali di ricezione, con le loro capacità di favorire o ostacolare la vita della parola letteraria. Proprio le attitudini percettive hanno un posto importante nell'esempio della cornetta del rancio sostituita per un giorno dal clarino, con cui ha accompagnato più volte le sue osservazioni sulle specificità del linguaggio poetico. Quando suona il clarino, tutti riconoscono il segnale e corrono a prendere la gavetta, ma la risposta a quel suono insolito non è affatto uguale in tutti: per «chi amava ascoltare quel segnale non soltanto come pura e semplice informazione secondo un codice acustico, ma anche come modulazione musicale, o meglio come effetto prodotto dalle due cose» è chiaro, conclude Caproni, che la sostituzione non può essere indifferente. L'esperimento mentale accompagna le considerazioni celebri, e varie volte ribadite e rimodulate nei decenni, sugli «armonici» generati dalla poesia, delle quali mi preme sottolineare un passaggio:

In poesia (come del resto in musica o in pittura o in qualsiasi altra espressione artistica) non si tratta tanto di capire ma di sentire e, perciò, una volta sentito, di capire davvero con una profondità (o altezza) infinitamente superiore a quella in cui avrebbe potuto inabissarci (o

² «Versi come utensili», in *Mondo operaio*, 25 dicembre 1948.

innalzarsi) il più logico dei discorsi logici: cioè non si tratta tanto di apprendere delle idee esplicitamente dette, ma di provare emozioni e sentimenti capaci, semmai, di suscitare tali idee “che non sono state dette”. (“Poesia chiara e oscura”, in *La Fiera Letteraria*, 22 settembre 1957; poi in *Scatola* 29).

Il punto di vista è inequivocabilmente quello del lettore e il senso si può condensare così: lo specifico della poesia è il suo essere un discorso che permette, insieme, di *capire e sentire* (anzi di sentire e capire); è il suo essere un’esperienza condotta secondo una modalità duplice, dinamica e contraddittoria. L’effetto del testo poetico è di innescare in chi legge la risonanza di armonici emotivi e argomentativi al tempo stesso (*Scatola* 31), che permettono di sperimentare l’apertura, l’intensità e l’incompletezza dell’esistenza.

Nel Caproni lettore che racconta le opere potenti, meglio capaci di toccare a fondo il destinatario, ricorre insistentemente il campo lessicale della tensione. Segnalo solo un indice particolarmente penetrante e specifico della percezione di qualità nelle sue riflessioni di lettura, il termine «vibrare»; propongo un unico esempio per tutti, dalla lettera a Luzi su *Primizie del deserto*: «non so dirti quanto io vibri a ogni tua parola, proprio nelle corde mie più tese, e più nascoste» (19 novembre 1952, Luzi e Caproni 31). La parola mi pare contrassegni la modalità essenziale dell’esperienza estetica secondo Caproni: una condizione di movimento veloce, intenso, concentrato, prodotto da oscillazioni continue in direzioni opposte, su piani diversi – innanzi tutto, verrebbe da dire, fra emozione e pensiero.

2. *Affabilità, affettività. Una scrittura democratica*

Ma come si traducono queste inclinazioni di lettura e convinzioni teoriche in un concreto complesso di scelte

rappresentative? Per rispondere ricorro alla via rapida di un elenco schematico di alcune coordinate primarie dei patti poetici allestiti da Caproni per i suoi lettori, che mi pare si possano derivare da due parole chiave: democrazia e duttilità. Procedo per punti.

- Nella breve e splendida recensione proprio a *Il Muro della terra* Luzi ha parlato dell'«affabilità» caproniana. Credo sia bene muovere da qui, ossia da un tratto di stile che dice di una *tensione all'altro* in cui si saldano apertura democratica e vicinanza affettiva. È questa spinta verso il fuori la matrice dell'opzione per il comunicare che percorre gran parte della sua attività poetica. Vi si fondono l'esigenza di capire e di farsi capire: la ricerca di una pronuncia chiara, incisiva, che sappia modellare la pagina e, per quel che si può, far presa sulle cose – e il bisogno di un discorso che sappia toccare nel profondo gli interlocutori cui si rivolge. Questa tensione al fuori, secondo una necessità profonda del poeta lirico, nasce e si sviluppa a partire da uno scavo all'interno, è prodotto di una ricchezza del sentire, moltiplicata dall'incontro con il mondo, con gli aspetti della natura, gli oggetti, gli esseri viventi, le persone, depositato e rielaborato nella memoria. Le segrete gallerie dell'anima (torno al passo già citato) non dispiegano un universo privato, conducono agli altri, portano a una *pluralità*, di cui l'io si riconosce *cellula*³.

³ «La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata [...] riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. O, a voler essere più modesti, e più precisi, *una* verità (una delle tante verità possibili) che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri “mézigues” (o “me stessi”) che formano il mio prossimo, del quale io non sono che una delle tante cellule viventi. / Il poeta è un minatore, certo. È poeta colui che riesce a calarsi più a

- Sorgente prima della poesia caproniana è – e resta in tutto l’arco del suo percorso – una potente *spinta sentimentale*, quella che prorompeva nel «caldo impeto interiettivo» segnalato da Pasolini all’inizio degli anni cinquanta (420). L’intensità emotiva della sua pagina è fondata su un’idea dell’esperienza del reale destinata all’uomo in cui forza della presenza e forza della perdita sono indissolubilmente connesse (si potrebbe dire che una delle cifre formali prime ne sia lo sdrucciolo, con la sua peculiare capacità di condensare intensità d’impatto e fugacità). Il sentimento caproniano è, sempre, senza sentimentalismi. Nelle prime raccolte si manifesta per sintesi, grazie ai dispositivi della brevità: per slanci, scorciature e sospensioni. Oppure – da *Cronistoria* in poi – per intensificazione, per addensamento e collisione di armonici emotivi; con il prevalere di una tonalità dominante (come nei *Lamenti* o nei poemetti del *Passaggio d’Enea*), ovvero con compresenza e alternanza di registri (come nel *Seme* o nel *Congedo*). La *vis* sentimentale continua ad agire in modo rilevante anche nelle raccolte più astratte e tarde. Qui, nel contesto di un arredamento verbale ridotto all’osso, di uno spazio rappresentativo generale,

fondo in quelle che il grande Machado definiva *las segretas galerías del alma*, e li attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti anche se pochi ne hanno coscienza. [...] / E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profondissima zona del suo *io*, è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità. / La funzione sociale – civile – della poesia, sta, o dovrebbe stare, appunto in questo» (“Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, settembre-dicembre 1981: 421-424, ed. Walter Binni; poi in Caproni, *Mondo* 188-189).

indeterminato, quell'impulso parrebbe perlopiù in sordina: la vibrazione emotiva è affidata dalla nudità di sostantivi e verbi, a rari aggettivi, oppure discende da scelte di collocazione (ripetizioni, parentesi), è attivata dal tessuto sonoro e grafico. (Detto per inciso, è «cuore» la parola che chiude la prima sezione del *Muro della terra, Il vetrone*: "Araldica", in Caproni, *Opera* 298). Ma se in tante occasioni la tensione sentimentale è trattenuta, implicita, lasciata al resoconto, alla descrizione, a sprazzi si dispiega vivamente, quasi gridata, in interrogative, invocazioni, imprecazioni (come in tanti casi di componimenti brevi o brevissimi).

- Tipica dell'esperienza poetica caproniana è stata anche una straordinaria *attenzione al semplice*, con un'inconsueta capacità di valorizzarlo letterariamente, di dargli cittadinanza marcata nella scrittura (sul piano lessicale, sintattico, della struttura dei componimenti) facendone risaltare il dinamismo espressivo, senza appiattimenti, senza mai il rischio di scivolare nel grigio, di affondare nel banale. E varrebbe la pena di osservare (mi pare lo si sia poco segnalato) che questo senso del semplice, della forza diretta di sentimenti ed emozioni, è verosimilmente in parte il frutto di un assiduo scambio linguistico-testuale con un uditorio di base, come quello costituito dagli allievi delle sue classi elementari⁴.
- L'orientamento all'altro richiede poi, come ha benissimo mostrato Enrico Testa, una poesia «per interposta persona», genera cioè effetti strutturali decisivi sul piano degli attori e delle voci che danno vita alla scena poetica. Contro l'«egorrea epidemica» imperante Caproni decide invece di

⁴ Per una ricostruzione complessiva della vicenda di Caproni insegnante si rinvia a Bacigalupi e Fossati, *Giorgio Caproni maestro*.

«tessere in poesia un racconto», abbandonare i riferimenti diretti al genere della confessione e del diario e coinvolgere accanto a un esile controfigura dell'io «altre persone interposte e magari (forse è una necessità) contrastanti e contraddittorie» (Testa, *Dopo* 20). In questa prospettiva – altruistica, antinarcisistica, corale – si colloca la sua preferenza per designazioni semplici, generali, delle figure, che mettono in primo piano ruoli professionali, sociali, esistenziali: dall'utente delle *Stanze della funicolare* agli uomini miti con piccole borse di cuoio di *All alone*, al guardacaccia e alla guida, al marinaio e al carabiniere del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (che proprio una designazione di ruolo mette a titolo). Il sistema dei personaggi in *Il muro della terra* è un buon esempio della *democrazia rappresentativa* caproniana. Nel libro l'alta varietà di personaggi, a molti dei quali viene affidata la parola, delinea una piccola folla di figure sottili che vengono a disporsi attorno a un io protagonista che non rivendica particolari privilegi. Sono talvolta appena accennati, disegnati con un unico tratto scuro, ma sempre ben percepibili come immagini di esseri simili a chi legge. Sulla ribalta si alternano il cercatore e lo stravolto, il poeta e il combattente, l'uomo (l'essere umano in generale, l'uomo dell'Italia del benessere). La tecnica ellittica con cui sono ritratti garantisce un effetto antiretorico e favorisce identificazioni multiple, rende questi personaggi poetici meglio disponibili a essere sentiti prossimi da un pubblico variegato in cui trovino posto anche lettori comuni. Ed è la stessa caratterizzazione dell'io lirico – come mostra esemplarmente in incipit *Condizione* – che punta a smussarne i tratti di mestiere, per rafforzare nell'io che (anche) scrive l'imma-

gine di un soggetto umano come tanti altri⁵. Come negli scritti critici, anche nei libri di Caproni non c'è dunque traccia di compiaciuta autocaratterizzazione *en poète*, nessun tono sublime, sussiegoso, distante. Piuttosto, le voci poetiche caproniane che si rivolgono a un interlocutore, a un pubblico, tendono in prevalenza ad assumere un atteggiamento di cura. Rivolgono avvertimenti, avvisi, consigli, solidarietà, messe in guardia, a volte secche e perentorie, anche nei modi del rimbrotto o della provocazione, e allora la cura diventa preoccupazione irritata o interessamento insofferente. Insomma questi portatori di voce sono come guide imperfette, anche disorientate, guide nella modestia, nelle quali al desiderio di giovare si accompagna sempre (ineliminabile, soverchiante) il senso del limite, la consapevolezza della povertà delle proprie conoscenze e potere di indirizzo.

3. Un'evidenza elusiva. Fare esperienza del mutevole

La poesia di Caproni, si è detto tante volte, è una poesia di opposizioni e reversibilità. A definire la fisionomia della pagina è una costante congiunzione – per alternanza frequente o per compresenza – di spinte rappresentative antitetice. Vi si intrecciano e alternano, con i rispettivi e specifici segni stilistici, sentimento e pensiero, proprio e altrui, energia e dissipazione.

L'andamento mobile del discorso è uno dei tratti capitali della scrittura caproniana – sempre più, man mano

⁵ «Io [...] ricevo lettere dalla gente più disparata; i miei lettori sono preti, casalinghe, operai, carcerati, sindacalisti, commercianti, non necessariamente intellettuali e letterati» (“La poesia. L'unica parola”, in *Lengua*, settembre 1992, ed. Luigi Amendola: 46-48; poi in Caproni, *Mondo* 440).

che il tempo passa. A ritmarne il procedere sono scivolamenti, passaggi rapidi, accostamenti bruschi, fusioni e scontri. La sua, in particolare a partire dagli anni sessanta, è una poesia dell'evidenza elusiva (della chiarezza e dello sconcerto) i cui gesti rappresentativi chiave, in costante oscillazione, sono nitidezza e sfocatura, generalizzazione e individualizzazione, astrazione e concretezza, concentrazione e dispersione. Con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e ancor più con *Il muro della terra*, la logica artistica che dà al testo la sua peculiare conformazione diventa intensamente, serratamente, la continua tensione fra poli opposti, è una fitta rete di contrasti, oscillazioni, transizioni, capovolgimenti.

L'opera di Caproni, soprattutto dell'ultimo Caproni, offre una potente testimonianza da parte di chi scrive e rivolge a chi legge una costante richiesta di duttilità. Il lettore è in primo luogo invitato a fare esperienza del mutevole, del divenire: come sostanza delle cose – nascita, cambiamento di forma, fine, incenerimento, sparizione – e come essenza di percezione e conoscenza.

L'intensificarsi di questo modo costruttivo è intimamente collegato al trattamento più esplicito della dimensione riflessiva, una delle marche principali della nuova maniera delineatasi pienamente con *Il muro della terra*⁶. Gli armonici ideativi vengono resi più visibili, anche nell'intento di rendere più semplice (meglio accessibile

⁶ Ne rubo la sintesi a Mengaldo: «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, che porta, si vorrebbe dire, a figurare senza figurazione» e una «concezione della realtà, dell'essere, [...] sempre più "teologica" o nichilistico-teologica [...] che si esprime sempre più in assenza di oggetto, e perciò oniricamente per un verso, assertivamente per l'altro» (*Poesia XXXI-XXXII*).

a un pubblico di maggior ampiezza) il riconoscimento di quell'intreccio di sentire e capire, che – si è visto – è secondo lui il cuore del fare e del leggere poesia. Per generare l'esperienza della duttilità, Caproni fa leva sempre più sull'architettura macrostrutturale dei testi, nella quale rivestono un ruolo decisivo due dispositivi: l'escursione prospettica e l'articolazione architettonica.

Un'analisi della sezione iniziale del *Muro della terra* dal punto di vista della costruzione dello spazio poetico e delle figure e posizioni discorsive con cui il lettore è chiamato a interagire, offre un esempio emblematico della ricchezza e varietà di effetti dinamici che l'autore sa ottenere con scarti di dimensione, spostamenti temporali e alternanza di figure.

Il vetrone si apre con *L'idrometra*, una poesia sui destini generali (dell'umanità, del cosmo) dedicata a creature minime (idrometra, libellula), che subito richiede elasticità di sguardo, capacità di tenere assieme ampia distensione panoramica e primissimo piano sul minuscolo. Altrettanto dinamico è l'itinerario temporale cui ci invita la sequenza dei componimenti che costituiscono la sezione: al futuro dell'*Idrometra*, segue prima il presente vicino a un passato appena concluso di *Finita l'opera*, e poi i tempi storici (imperfetti e passati remoti) del *Vetrone* e dell'*Idalgo*, in cui il passato è messo a confronto nel primo caso con il presente del discorso lirico, nell'altro sono due diversi livelli del passato a occupare la scena con il loro cortocircuito.

Non diversa è la logica di alternanza e scarti proposta dall'avvicinarsi dei 'protagonisti' delle poesie: più generalizzati prima, dopo più concreti. In *L'idrometra* si chiama alla ribalta il noi della specie umana (sono gli altri nel lontano, visti in campo lungo), in *Finita l'opera* invece presenta l'io lirico in mezzo a un noi d'amicizia (sono gli altri nel vicino, a raggio corto). Seguono due testi allestiti con messinscene più concretizzate, dove

compaiono le sembianze di cui si preannuncia la sparizione in *L'idrometra* (particolari fisici, gesti, schegge d'ambiente). *L'Idalgo* e *Il vetrone* sono due poesie d'incontro che ruotano attorno ai legami familiari e formano un dittico sul padre (gli altri qui sono i più vicini, è un altro-proprio). Così come ci sono elementi concreti, trovano posto parole dette: i testi hanno un attacco in discorso diretto, si aprono sulla viva voce dei personaggi.

L'ultimo testo, *Araldica*, introdotto dal vocativo, ha un impianto meno scenico, più allocutorio, imperniato sulla presenza di Rina. Qui gli altri sono al singolare femminile, in una prossimità massima e solidale. L'attenzione di chi legge è chiamata a concentrarsi sulla vicinanza delle due figure umane evocate, sottolineata per via sintattica e grafica (il tu e l'io accomunati e isolati dai trattini). Il componimento li pone sullo sfondo di un orizzonte epocale cupo, sinteticamente introdotto da un unico sostantivo, «il secolo», e delineato per via simbolica come tempo di fine, del «grigiore / che non ha nome», dell'«Ombra».

Nella nuova maniera caproniana ha particolare rilievo l'arricchimento architettonico, il proliferare delle sezioni che compongono i libri. Il moltiplicarsi procede in parallelo all'alleggerimento, alla riduzione all'osso, allo svuotamento dei componimenti, ossia dei singoli tasselli con i quali la costruzione poetica complessiva viene edificata. Secondo una lavorazione in levare, secondo quel processo di disgregazione e dimagrimento formale richiamato prima. Tale moltiplicazione può leggersi in vario modo, produce – mi pare – effetti differenti, per niente univoci. Si tratta di un processo di frammentazione, ma in varianti diverse, che suscitano distinte disposizioni interpretative.

Certo il lettore si trova di fronte un intero incrinato, segnato da crepe e fessure, che fa spazio attorno a parole e versi per esibire tutti i limiti del discorso poetico. Pure

quello che ha dinnanzi gli si presenta altrettanto come un intero aerato, in cui le interruzioni, i vuoti, i bianchi, illimpidiscono la forza residua dei testi e lasciano campo alle integrazioni di senso – una poesia intensa, pulsante, non prevaricante. Ed è anche un intero dinamico: la pluralità di sezioni non lascia dubbi sulla volontà di dar evidenza alla natura di percorso del testo.

Le titolazioni rendono il libro fitto di cartelli segnaletici, accompagnano i lettori in un succedersi di tappe. Dunque, anche se i contenuti del discorso poetico ribadiscono quasi ad ogni passo che logica e destinazione dell'itinerario (di ogni itinerario) sono incerti, precari, svianti, l'evidente impegno progettuale del soggetto che ha organizzato l'opera induce a pensare che non si debba comunque (mai) rinunciare a mettersi in cammino, che – almeno – non sia del tutto inutile provare a compierlo, sperimentandone discontinuità, spiazzamenti, brevi intensità, ripetute delusioni – facendo proprio così un moto conoscitivo-sentimentale spaesante, nichilistico, eppure sottilmente energetico⁷.

Le code, i prolungamenti, le risposte o gli echi – messi a titolo o iscritti comunque con risalto nella pagina⁸ – ribadiscono un'organizzazione del testo in successione, attivano un riferimento alla temporalità del leggere, ossia propongono una lettura poetica come esperienza che si snoda, che non si risolve in una folgorazione estatica, in un annullamento del tempo. In un quadro di radicale

⁷ Lo «straordinario potere rivoluzionario e (chiedo scusa per l'orrenda parola) “energetico”» della sua poesia e «l'insegnamento che è proprio nella disperazione (nel deserto della disperazione) che nasce l'allegria del poeta» sono due aspetti essenziali del capitale incontro con Ungaretti che è bene ricordare (“A proposito di un... furto!” in Caproni, *Mondo* 227).

⁸ Di «titoli a rinvio» ha detto Testa, parlando dei vari «moduli connettivi», in un'analisi imprescindibile dei dispositivi di rappresentazione nel *Muro della terra* (*Libro* 93).

precarietà e spossamento, la pagina di Caproni ci trasmette, mi pare, una traccia di senso, anche specificamente di senso del poetare (più con le strutture che i con i contenuti): sta nel far provare con intensità peculiare, appunto, l'esperienza della labilità, con il suo ritmo in cui si avvicinano punti di presenza e intensificazione vitale e di sparizione, dissolvimento.

La forte articolazione architettonica delle ultime raccolte (con l'impiego sistematico di misure di componimento minime), offre al fruitore un'esperienza multipla, replicata, ribattuta, del finire, è vero – ma altrettanto del (ri)cominciare. Queste architetture macrotestuali sanno proporre un cammino di lettura che richiama i due volti della labilità del vivere: intenso e vuoto.

Il senso del poetare sta in primo luogo nell'aiutare a renderci conto delle fini e del vuoto, tentando talvolta un impossibile ritrovamento che fa riavvertire più puntuta e incisa la mancanza. Per prendere atto delle durezza di quella vicenda di perdite che è la nostra esistenza: anche un poco per metabolizzarle, accettandole a viso aperto, senza ripiegamenti, per metabolizzare la nostra piccolezza e caducità. Un vuoto che può essere vissuto senza sconforto paralizzante, con allegro sgomento, con calma disperazione, come episodio della catena del divenire.

4. Scambi di persona. Identità e lettura

Quella dell'ultimo Caproni è una poesia dell'identità, di un'identità aperta, indebolita, mobile, contraddittoria. Dell'identità sono messe in scena le ferite, se ne raffigura lo «smarrimento», la «radicale destituzione»⁹. La cifra testuale prima di questo orientamento di discorso è il

⁹ Di «smarrimento della propria identità» ha scritto Surdich (91), di una «radicale destituzione dell'identità» Testa (*Dopo* 23).

«nervoso replicarsi del pronome personale» (Surdich 91) e, più in generale, quel reticolo mobile di pronomi, quel rifrangersi, scambiarsi o fondere in parte i loro ruoli delle figure grammaticali, che è marca così caratteristica delle sue opere tarde.

Le rifrazioni-scomposizioni cui l'io viene sottoposto non sono però solo testimonianza di una meditazione sullo statuto evanescente del soggetto nel tempo nostro e dell'autore, possono essere altrettanto – mi pare – un'allusione a quel processo di scissione, espansione, riduzione, rimodellamento dell'io di chi scrive e di chi legge che sta al cuore della comunicazione letteraria. Il reticolo pronominale mai in riposo del *Muro della terra* e dei libri seguenti serve anche a richiamare la nostra attenzione sull'asse cardinale dell'esperienza di lettura, sulla dinamica di relazioni cangianti che si istituisce fra i soggetti rappresentati (e provocati) nel testo – fra scrivente e lettori.

Le tante situazioni di transito improvviso e scambio imprevisto fra io ed egli, tu, noi, loro, proposte dall'ultimo Caproni possono anche essere pensate come una mise en abîme della dinamica di riconoscimenti e differenziazioni, di immedesimazione, proiezione e distanziamento in cui il sé del fruitore entra nel momento stesso in cui accetta di iniziare un'avventura del leggere. Un'avventura che ha la forma di una vicenda di travestimenti e rimodellamenti, è un'esperienza di scoperta dell'altro in sé e di ritrovamento dell'io nell'altro. E avvertire l'altro in sé non è soltanto scoperta perturbante del non essere padroni di se stessi, ferita disgregante, può essere – ce lo ha insegnato Bachtin – presa di coscienza di un dato costitutivo di ogni esistenza: il definirsi dell'identità di ciascuno attraverso un processo di «assimilazione selettiva della parola altrui» (Bachtin 149); dell'altrui intrusivo, manipolatorio, da respingere, e dell'altrui riconosciuto come proprio, intimamente prossimo. La presenza degli

altri in noi non è solo scacco e disgregazione. Anche questo ci dice la voce di *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*: «Ma non m'arrendo. Ancora / non ho perso me stesso. / Non sono, con me stesso, / ancora solo» (*Opera* 351).

In *Finita l'opera* – primo componimento (non in corsivo, oltre le sezioni liminari, di cornice) del *Muro della terra* – si colgono pronunciati armonici metaletterari, non soltanto per l'abito professionale indossato dall'io (è la storia di un artigiano, dedicato a un'ebanista). In particolare nella sezione centrale, attorno alla parentesi:

[...] Io / che non ho abitazione / (che, qui fra voi, vedete, / e per voi, son Dio / che esiste, si dice, soltanto / nell'atto di chi lo prega: un atto, / in fondo, di disperazione / e negazione), io / – che non ho ubicazione – / preferisco restare / ancora un poco – scaldare le dita all'ultimo fuoco / della colla [...] (*Opera* 292).

Si mostra qui una sagoma di autore che ha rinunciato alla maiuscola, che sa di essere, *soltanto*, un essere di carta, una serie di segni; *soltanto e pure non solo* (verrebbe da aggiungere capronianamente) se qualcuno lo legge, lo riporta all'interno di un vivo gioco di emozioni e pensieri. Qualcuno che *non ha abitazione*, ma che qui/lì (nel testo) è per voi (i destinatari) come un Dio (artefice di un mondo), in grado di esistere però soltanto se qualcuno lo prega (legge, finita l'opera, quello che ha fatto). Qualcuno che *non ha ubicazione* ed è ben felice, dopo essersi trattenuto ancora un poco (preparando la cornice, e i vestiboli del testo), di sparire col favor delle tenebre.

Proseguendo in questa linea di ascolto dell'opera (e di quelle successive), verrebbe poi da cogliere altrove una presenza di armonici metaletterari. In *Testo della confessione*, storia di un regolamento di conti fra un io e un lui che si fondono e sdoppiano di continuo, sinché qualcuno

viene ucciso (io, lui, dio...), si raffigura la liquidazione di un soggetto autoriale forte, sicuro del suo sapere, della sua identità, della sua preminenza gerarchica, Signore e Padrone, appunto, con le maiuscole. Oppure si rappresenta il duello che ingaggiano l'autore e il lettore sul terreno del testo, campo del confronto antagonistico (e simpatetico) che li vede di fronte durante l'esperienza di lettura. Difficile dire chi alla fine soccomba: può parere sempre vincente il lettore, perché porta sempre a termine un'appropriazione personale del testo (ogni lettura può essere considerata un adattamento al proprio io dell'opera); tuttavia forse a vincere ogni volta è l'autore, che lascia qualcosa di sé nella mente e nelle emozioni di chi legge. Più in generale, le transizioni continue fra *me* e *lui*, così diffuse nelle poesie del *Muro della terra* e delle opere successive, richiamano quelle fra io che legge e personaggi, con quell'incertezza a tratti sul dove sia il *me* che è uno dei segni più certi di una lettura che conta.

Se queste considerazioni sono almeno in parte vere, è possibile individuare una sorgente di quella sorprendente impressione di vitalità, di intensità, che trasmettono anche le pagine di Caproni più insistentemente iscritte in un quadro nichilistico. (Da qui, avevo provato a partire, cominciando a pensare questo intervento). Un effetto di vivezza (tante volte, va da sé – e sempre più man mano che si avanza fra le ultime opere – iscritta nell'istante, nella forma del baluginio) legato alla possibilità che, pur fra i crolli plurimi, resta di parlare. Parlare – come sono abituati a fare gli scrittori – anche senza un uditorio presente (rivolti a chi non c'è più o non ancora: morti e uomini venturi), o in un orizzonte d'attesa ben poco consensuale. Con una parola povera ma non inutile, attraverso un discorso nel quale le potenzialità dialogiche del discorso si sono affievolite, ma non sono scomparse. Come testimonia anche la presenza di una vasta e diversificata gamma di atti di parola che offrono la struttura

ai singoli componimenti o alle loro sequenze; segno di un'esperienza poetica che si individualizza originalmente ma non vuole affatto recidere i propri legami con l'universo dei discorsi comuni.

5. *Nomi. Corpi. Individui*

In un'intervista del 1988, nel ricordare la propria autonomia dall'ermetismo – pur riconoscendone «in pieno il valore e la portata» – Caproni ha parlato di un proprio «diverso atteggiamento di fondo»: «voglio dire il mio attaccamento al reale o, più precisamente, il mio continuo rodimento per l'imprendibilità del reale tramite la parola, la quale [...] vanifica l'oggetto: crea nominandola, un'altra realtà, parallela alla prima ma destinata a non collimare mai con essa» (“Uccel di bosco anziché di voliera”, ora in Caproni, *Mondo* 448). È un punto decisivo. Per una equilibrata comprensione della sua visione del mondo e del suo modo di poetare non si deve oscurare quel persistente *attaccamento* al reale.

La pronunciata dimensione metaletteraria e metalinguistica della scrittura del tardo Caproni punta a una forte attivazione del lettore, coinvolto in una inchiesta sperimentale su cosa ci succede quando facciamo e leggiamo letteratura, o meglio quando entriamo in un percorso di conoscenza per rappresentazione.

Questa attivazione procede in due direzioni. Chi legge è spinto a rendersi conto, fino in fondo, attraverso il paradosso, delle risorse e malie di linguaggio e letteratura: lo si invita a prendere atto dei giochi di rifrazione, sviamento, svuotamento cui la parola artistica sottopone persone e cose, lo si sollecita a un'attenzione vigile verso i processi di adulterazione e derealizzazione discorsiva di aspetti ed esperienze del mondo. Ma se la libertà del linguaggio (anche) in letteratura è limite, trappola, ta-

gliola, è altrettanto una condizione dinamica, un potente mezzo di vitalizzazione culturale, che consente di istituire i dispositivi peculiari di una indispensabile ginnastica mentale ed emotiva, conoscitiva e morale.

Tornare dove non si è mai stati è solo una delle azioni impossibili che la letteratura consente e che Caproni ci ha mostrato. Azioni con un doppio uso: hanno funzione anti-ideologica, producono gli anticorpi critici contro saperi e discorsi troppo sicuri di sé, contro identità (di singolo o di gruppo) narcisistiche e/o autoritarie; e aiutano a mettere in luce quanto nel mondo della vita, delle esperienze vissute (che sono sempre – insieme – sentite e pensate e immaginate), contengono formazioni e processi compositi, contraddittori, cangianti. Segnalano un deficit di verità dei discorsi che le contengono e al tempo stesso offrono modi per vedere meglio quel che accade davvero.

Resta da ricordare che l'insistenza su effetti di vuoto e scomposizione (su tutti i piani della rappresentazione, con una peculiare evidenza iconica) ci richiama – in allusione, per via negativa – alla non autosufficienza della letteratura, alla centralità della vita, ci invita a ritornare alle persone e alle cose, ribadisce l'insostituibilità dei corpi.

Non sarà inutile allora, a questo punto, segnalare che fra i componimenti riuniti dagli editori in *Res amissa* ce n'è uno in forma di apostrofe – asciuttamente affettuosa e dolente, serena e sconfortata – a se stesso («Vogliti bene, Giorgio») che si chiude su una penetrante immagine sensoriale, un inatteso sintetico primo piano corporeo: «Accarezzati / il povero corpo magro / che nessuno più accarezza» (*Opera* 851). Anche negli anni delle opere tarde continua ad agire in lui una modalità intensa di percezione e rappresentazione delle cose e delle persone, che nelle zone periferiche dei suoi libri assume ancora forme nette e aperte. Penso a un testo come *Il fuoco e la cenere*: tredici versi che dicono di un imprimersi a fondo nella mente

e nella memoria di oggetti naturali e artificiali, persone, animali (una pigna, il berretto rosso e quello grigio dei due amici poeti, il «volto solare» di Char, il «grosso cane nero»; 873). Il componimento, all'insegna di una pacata decisione di pronuncia, mostra in atto le capacità della poesia di suggerire presa sulle cose, di generare effetti di presenza e concretezza, toccando più canali sensoriali. Ma si potrebbero indicare altri esempi: *Via Guinizelli*, *Tutti i treni che corrono*, *A Vittorio Zanicchi*, *L'alfa*. O testi come *Capolinea*, *di domenica* e *Guardando un orto in Liguria*, emblematici per il doppio regime di costruzione del campo rappresentativo proposto al lettore, per l'accostamento di effetti di evidenza percettiva e messa in scena delle difficoltà di realizzarli persuasivamente oppure della natura fuggevole dell'esperienza di pienezza sensoriale (una mossa di raffigurazione già essenziale nelle prime raccolte). Nelle zone centrali e nevralgiche della sua opera la polarità di forze che oppone e intreccia strategie di evidenza e di scomposizione/dissoluzione è ben altrimenti modulata, il serbatoio energetico della percezione ricca dà vita a una stilizzazione che le concede perlopiù forme accennate, sintetiche e ambivalenti. Ma conviene sottolineare che l'efficacia della pagina si gioca in modo tutt'altro che secondario sull'impressione di nettezza e consistenza ottenuto – nel campo verbale minimo di tante poesie – con modi di nominazione semplice, in cui il termine singolo e nudo indica, non descrive: evoca una presenza concreta del mondo e, al tempo stesso, è già pronto per un piano di discorso generalizzante, è subito anche attrezzo simbolico.

Nella sua recente lucida ricostruzione del rapporto poesia-filosofia in Caproni, Italo Testa ha osservato che «nel lungo itinerario» dell'autore «c'è forse una sola dottrina sostantiva che abbia un minimo di articolazione concettuale, e di cui si possa dire che rimanga una posizione stabile e costantemente riaffermata da Caproni medesimo, vale a dire il nominalismo». Si tratta di un

nominalismo «radicale», che implica non solo «la negazione dell'esistenza indipendente degli universali *ante rem* e *post rem* [...] e quindi la loro riduzione a voci significative, il cui unico ancoraggio è pragmatico e convenzionale (i concetti intesi quali significati veicolati da convenzioni sociali)», ma anche «l'idea che tale ancoramento sia fragile, massimamente instabile» (*Ragione* 249-250). Nella riflessione poetante dell'ultimo Caproni si indebolisce, rispetto alle convinzioni esplicitate negli scritti di poetica, il «portato veritativo della poesia» (*Ragione* 255). Se la legittimazione del fare poetico viene sempre meno o per nulla dalla capacità di penetrazione ontologica, da una forza posizionale costruttiva, la sua dimensione pragmatica diventa decisiva, insostituibile. Fragile certo, ma essenziale.

Da qui una nuova centralità del lettore, il progressivo ridefinirsi – anzi, rigenerarsi con deciso slancio creativo, con una ricca invenzione di dispositivi strutturali e formali – dell'idea dei versi come strumenti. Caproni punta ora a intensificare la 'presa metodologica' della poesia: gli oggetti poetici allestiti per i lettori diventano, più di prima e in maniera in parte differente, utensili dell'anima e della mente¹⁰. Se le affermazioni sul mondo si fanno sempre più incerte, fragili, problematiche resta intatta la potenziale capacità della poesia di agire (produrre effetti) sui lettori, proponendo loro non tanto immagini del reale, ma congegni espressivi per rivivere e rielaborare gli eventi cardine della nostra condizione antropologica (le tante forme della perdita e del dolore in primo luogo, ma non solo) e per ragionare sui giochi comunicativi di co-

¹⁰ Così si legge in una lettera a Carlo Betocchi del luglio 1953: «Sono versi che *userò* spesso e che mi *serviranno* tutte le volte che ne avrò bisogno. Perché io ho l'idea che i versi li si devono poter usare come si usano le pinze o come si usa la spazzola per le scarpe. Devono essere utensili, strumenti dell'anima, come gli altri lo sono del corpo». (cit. in Magro 166).

noscenza e rappresentazione, in modo da riuscire – dentro e fuori lo spazio letterario – a maneggiarli con più intensità, serietà, acutezza critica, demistificazione ironica. La scrittura si fa di frequente scrittura al quadrato, ma senza compiacimenti intellettualistici, come dispositivo di servizio; la metaletteratura caproniana è mossa da una serrata spinta autocritica, le forme ampiamente praticate di un ‘comico del pensiero’, sono il mezzo di una lotta tenace contro le parole piene, contro ogni tipo per quanto seducente di entificazione, anche del negativo («Dopo di noi non c’è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa»), *Pensatina dell’antimetafisicante* 675).

È un orizzonte concettuale e operativo che, proprio a partire dalla constatazione di condizioni avverse, esalta la responsabilità di produttori e interpreti delle azioni culturali, di scrittori e pubblico. La valigia del poeta contemporaneo «non contiene gran che» (come diceva della propria il viaggiatore cerimonioso), la somma di sapere ed esperienza con la quale prende la parola è modesta, ma tutt’altro che inutile. Certo, la sala d’incontro (locanda, osteria) si svuota, i luoghi di vera socialità conversante forse non si trovano più, sempre meno sono gli interlocutori disposti all’attenzione. Ma proprio la povertà rimotiva, in modo più autentico – lucidamente realistico – al poetare, ad aprire lo stesso la porta della comunicazione. Se l’immagine dell’uditorio potenziale si restringe, resta ancora la possibilità che qualcuno ascolti, legga e leggendo si riconosca o si cambi; ed è comunque indispensabile mantenere viva la condizione di possibilità perché ciò possa avvenire.

Nulla meglio della finzione potrebbe [...] essere congeniale a quanto abbiamo cercato di sostenere: noi abbiamo bisogno di *simboli*, ma proprio il fatto che li *usiamo* in molti modi ci consente di interrogare il mondo e noi stessi, oltre che per classificare e ordinare, per

costruire nuove dimensioni di senso, che a loro volta ci consentiranno di modificare il mondo e noi stessi secondo un progetto, si spera, più umano. Per converso, forse nessuno come Hume e nessuna tradizione come quella nominalista e pragmatista ha insistito tanto sul ruolo svolto pervasivo dalla finzione, attraverso l'uso dei simboli, nella costruzione complessiva del mondo e di noi stessi, dagli ordinamenti e classificazioni più elementari alle speculazioni più arditamente astrattive» (Brioschi, *Mondo* 205).

Più di un tratto della maniera di leggere Caproni sintetizzata qui nasce da un modo di guardare alla letteratura che ho cercato di imparare da Franco Brioschi, riuscendoci temo in forma soltanto approssimativa. Nel cuore della sua attività di critico c'è stata, costante, l'esigenza di rivendicare con decisione la centralità delle azioni degli individui, dei concreti soggetti interpreti nei sistemi culturali e argomentarla limpidamente e incisivamente sul piano delle analisi, definizioni, ricostruzioni storiche. Contro visioni che intendevano dare autonomia, in varia maniera, ai diversi prodotti di quei sistemi, a partire dai testi letterari. Prospettive orientate, su vari registri, scientifici o misterici, a stilizzare in vesti alte, maggiori, il ruolo dell'intellettuale e a popolare il discorso critico di entità oggettive che tali non sono; inclini a una «prosopopea del linguaggio e dei suoi prodotti» (*Mondo X*) contrastata e confutata da Brioschi grazie agli strumenti di una tradizione filosofica di impostazione analitica, a una convinta e duttile scelta nominalista.

C'è una convergenza circoscritta e importante fra il critico e lo scrittore: l'affinità (pur nelle grandi differenze) di un tratto di atteggiamento culturale che mi pare per noi, qui e ora, conti sempre più. Il riconoscimento che abbiamo in un regime conoscitivo del poco¹¹, dell'ibrido,

¹¹ «Ecco: il segreto che Caproni ci comunica non è l'espe-

della mobilità, che i saperi che possiamo elaborare non sono coperti da assicurazioni generali, ma sono fallibili, precari, ridefinibili, eppure che il regime del poco non è uno stato di deprivazione. Non ci vincola allo sconforto, per quanto – meno male – non permetta nessuna euforia o sicumera dirigistica. Lungi dal produrre di necessità effetti depressivi, può trasmettere un impulso dinamico sul piano delle procedure critiche e creative. Rimettere nel mezzo del quadro i soggetti empirici¹², con le loro responsabilità (e i loro legami situazionali), sollecita una sempre più puntuale attenzione alle procedure analitiche e interpretative messe in opera, alle regole che si impiegano nelle operazioni di attribuzione di senso, alle modalità dei diversi generi discorsivi, con le specifiche potenzialità, limiti, tranelli, rivelazioni che autori e critici sapranno individuare.

rienza 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 tutto: è il poco», questa l'illuminante chiave critica proposta a suo tempo da Calvino (17).

¹² «Ciò significa che dovremo attribuire un qualche ruolo ai parlanti, e dunque a quei soggetti empirici che l'episteme strutturalistica aveva bandito dal regno della teoria, e di cui la mistica neoermeneutica, ancora una volta con analogo fervore, predica assidua la sparizione? Sinceramente, non vedo che cosa ci sia di male. [...] Il nostro, in ogni caso, non è un argomento a favore dell'arbitrio incondizionato dell'interprete. È all'opposto un'attribuzione di *responsabilità*, quella responsabilità che il platonista delega al presunto statuto ontologico del testo, e che il decostruzionista irride quale illusione residuale di un non meglio definito Soggetto Cartesiano. Anche per questo, se impareremo a servirci del rasoio di Occam, forse saremo in grado di elaborare una teoria certo meno catafratta nelle sue ambizioni, in compenso più vicina a un'immagine umana del nostro umano linguaggio» (Brioschi, *Critica* 256).

Bibliografia

- Bachtin, Michail. "La parola nel romanzo". *Estetica e romanzo*. Ed. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979.
- Bacigalupi, Marcella e Piero Fossati. *Giorgio Caproni maestro*. Genova: il melangolo, 2010.
- Brioschi, Franco. *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*. Milano: Unicopli, 1999.
- . *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati-Boringhieri, 2002.
- Calvino, Italo. "Nel cielo dei pipistrelli." *la Repubblica* 19 dicembre 1980: 17.
- Caproni, Giorgio. *La scatola nera*. Milano: Garzanti, 1998.
- . *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*. Ed. Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2014.
- . *L'opera in versi*. Ed. Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998. I Meridiani.
- . "Il quadrato della verità". *La Fiera letteraria* (27 febbraio 1947): 4; poi in *Scatola* 18-30.
- . "Versi come utensili". *Mondo operaio* (25 dicembre 1948): 5.
- . "Poesia chiara e oscura". *La Fiera letteraria* (22 settembre 1957): 1-2; poi in *Scatola* 28-32.

- . “Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”. Ed. Walter Binni. *La Rassegna della Letteratura Italiana LXXXV* (settembre-dicembre 1981): 421-424; poi in Caproni, *Mondo* 188-190.
- . “A proposito di un... furto!”. *Ungaretti e la cultura romana. Atti del convegno 13-14 novembre 1980*. Ed. Rosita Tordi. Roma: Bulzoni, 1983; poi in Caproni, *Mondo* 225-227.
- . “La poesia. L'unica parola”. Ed. Luigi Amendola, *Lengua* 12 (settembre 1992); 46-48; poi in Caproni, *Mondo* 439-441.
- . “Uccel di bosco anziché di voliera”. *I poeti dell'Apocalisse*. Ed. Mario Mincu, Pasian di Prato, Campanotto, 1997; poi in Caproni, *Mondo* 448-449.
- . “Credo in un dio serpente. A colloquio con Giorgio Caproni del quale sono state raccolte *Tutte le poesie*”. Ed. Stefano Giovanardi, *La Repubblica* 5 gennaio 1984.
- Luzi, Mario e Giorgio Caproni. *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*. Ed. Stefano Verdino. Con uno scritto di Mario Luzi. Milano: Libri Scheiwiller, 2004.
- Magro, Fabio. “Modi della scrittura epistolare in Caproni.” *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*. Ed. Davide Colussi e Paolo Zublena. Macerata: Quodlibet, 2014. 151-172.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Per la poesia di Giorgio Caproni”. *L'opera in versi*. Di Giorgio Caproni. XI-XLIV.
- Pasolini, Pier Paolo. “Giorgio Caproni”. *Paragone* III 36

(dicembre 1952); poi in Pasolini, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1960. 420-424.

Surdich, Luigi. Giorgio Caproni. *Un ritratto*. Presentazione di Antonio Tabucchi. Genova: Costa e Nolan, 1990.

Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: il melangolo, 1983.

---. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999.

---. "Giorgio Caproni." *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Ed. Enrico Testa. Torino: Einaudi, 2005.

Testa, Italo. "'Ragione eversa'. L' 'a-filosofia' dell'ultimo Caproni." *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*. Ed. Davide Colussi e Paolo Zublena. Macerata: Quodlibet, 2014. 221-247.