

FILOLOGIA & CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE

PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DEL CENTRO PIO RAJNA

DIREZIONE: GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE,
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), ANDREA MAZZUCCHI, EMILIO RUSSO

ANNO XLI

FASCICOLO III
SETTEMBRE-DICEMBRE 2016



SALERNO EDITRICE
ROMA

FILOLOGIA & CRITICA

Anno XLI, fascicolo III
settembre-dicembre 2016

SOMMARIO

MARTA FRANCESCHI, <i>Nell'archivio della 'Bohème': dagli abbozzi di Illica al libretto del '96</i>	305
AGOSTINO ZIINO, <i>Variazioni su Pirandello, 'Liolà' e la musica tradizionale siciliana</i>	336
GIANCARLO ALFANO, <i>Un accento familiare. Figure della guerra nell'opera poetica di Giorgio Caproni</i>	369
<i>Documenti</i>	
ANDREA PENSO, <i>Nuovi inediti montiani</i>	393
GILDA POLICASTRO, <i>Parodia in predica: didascalia, straniamento e afasia negli 'Epigrammi' di Elio Pagliarani</i>	409
<i>Note e discussioni</i>	
CLAUDIO GIGANTE, <i>L'ultimo sogno di Zeno</i>	422
DANIELE CLAUDI, <i>Dalla parte dell'oggetto. La sospensione dell'io e il prolungamento della percezione nella poesia di Sereni</i>	434
RICCARDO CAPOFERRO, <i>Celati settecentista</i>	444
<i>Recensioni</i>	
Lancelotto. <i>Versione italiana inedita del 'Lancelot en prose', ed. critica a cura di LUCA CADIOLO (Cristina Dusio)</i>	460
VITTORIO ALFIERI, <i>Il Misogallo, ed. commentata a cura di MATTEO NAVONE (Francesca Tomassini)</i>	463
CHRISTIAN GENETELLI, <i>Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori (Sofia Canzona)</i>	465
<i>Schedario</i>	469
<i>Biblioteca</i>	477
<i>Indice dell'annata</i>	479

Usciranno nei prossimi fascicoli:

LUCIANO CANFORA, *Virgilio «padre» dell'Occidente*
MARCELLO MONTALTO, *Sulla dottrina di Guido Cavalcanti*
LUISA MIGLIO, *Ancora donne, ancora lettere, ancora autografi*

La rivista adotta le seguenti sigle per abbreviazione: DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1960-; F.e.C. = «Filologia e Critica»; G.S.L.I. = «Giornale Storico della Letteratura Italiana»; L.I. = «Lettere Italiane»; L.N. = «Lingua Nostra»; M.R. = «Medioevo Romano»; R.L.I. = «La Rassegna della Letteratura Italiana»; R.S.D. = «Rivista di Studi Danteschi»; S.F.I. = «Studi di Filologia Italiana»; S.L.I. = «Studi Linguistici Italiani»; S.P.C.T. = «Studi e Problemi di Critica Testuale».

FILOLOGIA & CRITICA

Rivista quadrimestrale
pubblicata sotto gli auspici del CENTRO PIO RAJNA

Direzione: Giancarlo Alfano, Claudio Gigante, Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Emilio Russo.

Comitato scientifico: Guido Arbizzoni, Guido Baldassarri, Bruno Basile, Renzo Bragantini, Arnaldo Bruni, Marco Corsi, Roberto Fedi, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Matteo Palumbo, Manlio Pastore Stocchi.

Direttore responsabile: Enrico Malato.

Redazione: Bernardo De Luca, Massimiliano Malavasi, Thea Rimini.

Direzione e Redazione: Via della Nocetta 75, 00164 Roma.

Amministrazione presso la SALERNO EDITRICE S.r.l., Via Valadier 52, 00193 Roma - Tel. 06-3608.201 (r.a.); fax 06-3223.132.

Abbonamenti 2017: Italia (privati) € 75,00; Italia (enti) € 84,00; Estero UE € 110,00; Estero extra UE € 120,00.

Abbonamento annuo sostenitore: € 120,00. - Annate arretrate: € 72,00. - Non si vendono fascicoli separati delle annate arretrate.

I versamenti in c.c.p. vanno effettuati sul c/o n. 63722003 intestato a:

SALERNO EDITRICE S.r.l., Via Valadier 52, 00193 Roma, indicando la causale.

Non si dà corso agli abbonamenti se non dopo che le quote siano state effettivamente accreditate alla Casa editrice.

Reclami per eventuali disguidi di singoli fascicoli dovranno essere inoltrati alla Casa editrice entro quindici giorni dal ricevimento del numero successivo. Una seconda copia del fascicolo smarrito è inviata solo dietro pagamento anticipato delle spese di spedizione per raccomandata.

Agli abbonati di filologia e critica verrà concesso lo sconto del 20% negli acquisti diretti di tutte le pubblicazioni della Salerno Editrice S.r.l.

Si collabora solo per invito. I manoscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.



Associato all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Tutti i diritti riservati
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 16065 del 13 ottobre 1975
L'annata viene stampata con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (Napoli)
Stampa: Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova)

UN ACCENTO FAMILIARE. FIGURE DELLA GUERRA NELL'OPERA POETICA DI GIORGIO CAPRONI

1. IL PAESAGGIO DI ENEA

«Lascerò la mattina / (la mattina, non l'alba)». Questo distico di *A Rosario* vale quasi come un compendio della situazione poetica di Giorgio Caproni all'altezza del 1956 quando, con la pubblicazione del *Passaggio d'Enea*, sistema tutta la sua produzione sin lì nota.¹ Con quel distico il poeta sigla lo strappo da Genova (la città dove «potrei vivere / potrei forse anche scrivere») in conseguenza del trasferimento a Roma: la vicenda personale dell'autore, mentre da un lato si trasforma in elemento della composizione tematica, dall'altro viene ritrascritto in equivalenti simbolici e trasfigurazioni mitologiche. E quei due versi “da cartolina” segnalano appunto il primo dei due momenti costruttivi, giacché distinguono tra la mattina di Genova (lì dove c'è «Mare e ragazze chiare»: *A Tullio*) e la cupezza «di Roma, enfasi e orina», verso la quale ci si dirige. Gli stessi due versi ripresentano poi una diversa condizione, diciamo esistenziale piú che biografica, ed epocale piú che privata, il cui emblema lungo tutta l'opera caproniana è costituito dall'alba, quel momento fermo tra le passioni della notte e la vita diurna, quel momento in cui ogni vicenda si sospende prima di chiudersi nello stigma del giorno. E *Alba* è appunto il titolo del componimento con cui si apre il *Terzo libro* e che descrive un'attesa della donna amata che si trasforma in presagio di morte («Amore mio, nei vapori d'un bar / all'alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!»; «Ma tu, amore, / non dirmi, ora che in vece tua già il sole / sgorga, non dirmi che da quelle porte / qui, col tuo passo, già attendo la morte»). Ora però, poiché la donna attesa – come avrebbe rivelato l'autore – è la moglie Rina «che doveva arrivare da Genova», e poiché il luogo dell'attesa è una latteria romana, il trasferimento dalla città tirrenica alla capitale si presenta con ogni evidenza come un cardine strutturante, costruttivo dell'intera raccolta, cardine di carattere “narrativo” cui è associata la sospensione dell'alba.

Come per ogni narrazione, sia pure giocata attraverso lo schermo dell'allegoria, anche qui si può rintracciare uno sviluppo temporale. Il trasferi-

1. La dichiarazione fu pubblicata originariamente su «La Fiera letteraria» nel 1975, cit. in A. DEI, *Cronologia*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. ZULIANI, Introduzione di P.V. MENGALDO, *Cronologia e Bibliografia* a cura di A. DEI, Milano, Mondadori, 1998, pp. XLVII-LXXVIII, a p. VII. Tutti i riferimenti ai testi poetici caproniani saranno tratti da questa edizione.

mento da Genova a Roma vale come *passaggio*, personale, dagli anni della tarda giovinezza agli anni della definitiva maturità, e come *passaggio*, collettivo, dagli anni della guerra a quanto ne è seguito. Uno spostamento rafforzato dalla composizione complessiva del volume del 1956, che, dopo aver raccolto nuovamente i precedenti libri in un blocco compatto e datato al fatidico 1943, scarta verso quanto è venuto dopo, ossia gli “anni tedeschi”, che è la prima sezione del *Passaggio d'Enea*.

Da quel *dopo* che il trasferimento romano implica o dovrebbe implicare nella vicenda del soggetto, si raccolgono i fatti di quanto è accaduto *prima*; e a sua volta quel “prima” proietta la sua ombra sul dopo. Lo dice con chiarezza il componimento di apertura col suo sostituirsi della morte all'amore – dove sostituirsi significa proprio assumerne le sembianze, se è «col tuo passo» che la morte si avvicina –; e lo dice con altrettanta chiarezza il tema dell'alba, già segnalato da Luca Zuliani e Carlo Annoni, che tra l'altro propone la «lettura in forma di romanzo dei libri del Canzoniere di Caproni successivi alla frattura degli eventi bellici». ² E lo dice sopra ogni altra cosa il livello macrotestuale cui conduce il titolo stesso del libro, che presenta l'esule per eccellenza, l'eroe della fuga pietosa, facendo scattare in ogni lettore l'associazione tra le rovine di Troia e l'Italia del dopoguerra.

L'integrazione simbolica e mitologica viene però, se non contraddetta, oscurata dal primo componimento, da quell'alba che minaccia di essere ferale, così che l'arrivo conclusivo a Roma (di cui Enea nel poema virgiliano è pur sempre il “fondatore”) non garantisce più l'inizio di una nuova epoca. E dunque, per tornare ai versi citati in apertura, si lasceranno sì la mattina e il sole e le ragazze, ma non l'alba e i suoi presagi, non insomma quell'ora in cui, come dirà l'*Interludio* delle *Stanze della funicolare*, ognuno conosce «l'Erebo» e la propria «Proserpina, che nella scialba / veste lavava all'alba / i nebbiosi bicchieri».

Temi diffusi e sfondo simbolico appaiono così contraddire la transitività del titolo della raccolta, alludendo a un “prolungamento” della guerra nel dopo, se non a una vera e propria stasi, un blocco, una fissazione al tempo della guerra. La quale, del resto, è argomento importante del *Passaggio d'Enea*, dove appare più volte, per esempio ancora nella sezione «Su cartolina» (esplicitamente nei testi dedicati *A Franco* e *A Giannino*), o in *L'ascensore* (ai vv. 84-87), e che sarà motivo ricorrente nelle raccolte successive.

2. Cfr. C. ANNONI, *L'ora «albina»*. Saggio su Giorgio Caproni narratore, in «Otto/Novecento», a. XVIII 1994, fasc. 5 pp. 99-117, a p. 108. Il suggerimento è stato ripreso e circostanziato in sede analitica da L. SURDICH, *Oltre il lutto. Caproni e la guerra*, in ID., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, pp. 149-79.

La guerra s'insedia anche nel successivo *Seme del piangere*, i cui estremi cronologici (1950-1958) ne indicano la significativa sovrapposizione con la raccolta precedente, che reca le date 1945-1955. E anche i *Versi livornesi* (romanzetto poetico dedicato alla giovinezza della madre Anna Picchi) ne recano le tracce. Essa è infatti presente in *Eppure...*, nella cui apertura leggiamo un distico sottilmente ossimorico come «Eppure, quanta mattina / il giorno ch'era partita Annina!». Nel corso del componimento un cupo presentimento si addensa infatti su quella “mattina” che avrebbe voluto essere un inizio di mondo (vv. 75-90):

Credeva che la primavera
fosse la prima stazione.
Credeva che all'estate
piena, senz'altre fermate,
seguisse poi l'autunno
più tenero, e che un dolce inverno
di pelliccia e d'amore
(di chitarra e di cuore)
di nuovo alla primavera
portasse, in un giro eterno
cui fosse, quella stagione,
prima e ultima destinazione.

E invece com'era ferita
l'epoca in cui era partita!
Com'era già in lei, e in terra,
il seme della guerra!

Qui certo nulla autorizza a pensare che Caproni stia prolungando verso la Seconda guerra mondiale il sentimento di contraddizione dell'espansione vitale propria della giovinezza che in questo giro di versi si mostra come la condizione inevitabile della vita. E anzi si dovrà pur dire che la «guerra» qui allusa è probabilmente quella di Libia, o tutt'al più la Prima mondiale. Ma nulla poi cambia veramente, quando si ricordi, tra le tante dichiarazioni e interviste, almeno quella a Stefano Giovanardi in cui Caproni si sarebbe così spiegato: «Sono nato durante la guerra di Libia, ho assistito da bambino alla prima grande guerra, sono cresciuto sotto la dittatura, ho fatto la seconda grande guerra e sono stato per giunta partigiano», ³ scandendo la propria

3. In «la Repubblica», 5 gennaio 1984, cit. da L. SURDICH, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, in «La rassegna europea della letteratura italiana», n. 24 2004, pp. 47-63, a p. 48; parole ancora più calcate sull'«Unità» il 15 dicembre 1989 (cit. ivi).

vita sul rintoccare funebre delle grandi vicende della storia novecentesca. Sono parole che appaiono infittire in maniera retrospettiva la trama delle immagini, così che quel *seme* – che è inizio della vita e dunque fatalmente inizio della morte (ossia: *Seme del piangere*) – è anche inizio della vita del poeta, suo annuncio lontano (giacché egli è l'effetto di quella primavera e di quell'amore), e nello stesso tempo è «seme della guerra», ultimo verso e ultima parola dell'intero componimento, siglando l'irruzione della catastrofe sopra l'illusione della circolarità delle stagioni.

Insinuatasi nell'elegia cavalcantiana dei *Versi livornesi*, la guerra si assesta ben visibile nella raccolta degli anni Sessanta, il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965). Nel caso del *Lamento (o boria) del preticello deriso* la guerra è la base paradossale della conversione del preticello che, dopo essersi lasciato tentare lungamente dall'amore mercenario, torna a volgersi a Dio alla notizia dello scoppio della guerra, quando la prostituta cerca conforto da lui scoppiando a piangere per la previsione dei guadagni che avrebbe perduti. Nei versi in cui è descritto l'arrivo della notizia ritroviamo subito alcuni motivi (vv. 81-92):

All'alba me n'andai sul mare,
a piangere. Di disperazione.
Volavano bianchi d'ali
i gabbiani, e i giornali,
freschi ancora di piombo,
urlavano, in tutto tondo,
ch'era scoppiata la guerra
dappertutto, e la terra
(ancora io non sapevo i lutti
atroci: voi, i vostri frutti)
pareva dovesse franare,
sotto i piedi di tutti.

C'è innanzitutto la rima *guerra : terra*, già presente in *Eppure...* e destinata a diventare *Leitmotiv* della *imagery* caproniana;⁴ c'è poi la relazione, sempre in rima, tra *lutti* e *frutti*, che svolge a distanza (e porta a compimento) il *seme* “del piangere”. Ma sopra ogni cosa c'è l'esplicitazione di una dimensione non so-

4. La ricorrenza di questa rima è stata segnalata da SURDICH, *Oltre il lutto*, cit. Vd. anche l'annotazione di Stefano Verdino in G. CAPRONI, *Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di S.V., Lecce, Manni, 2006, p. 46. Per il sistema delle rime, cfr. R. ZUCCO, *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. COLUSSI e P. ZUBLENA, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 73-95.

lo genericamente luttuosa ma propriamente bellica collegata all'ora della prima mattina, giacché è «all'alba» che i giornali appena stampati portano la notizia. E allora, se Zuliani ha ricordato che durante l'allestimento del *Passaggio d'Enea* Caproni lavora anche alla scrittura del racconto *Il gelo della mattina* in cui viene narrata l'alba del 1936, quando morì Olga (momento decisivo nella biografia e nella poetica caproniana), e se altri hanno insistito nel ricordare che l'alba è un motivo strettamente legato ai racconti e ai componimenti poetici che in maniera esplicita o implicita parlano della lotta partigiana,⁵ qui possiamo vedere come l'alba, momento limite tra notte e giorno, riveli una profonda natura traumatica.

Lo stesso poeta, parlando in una trasmissione radiofonica del gennaio 1988 di *Le biciclette*, un suo antico componimento del 1944, vi avrebbe rivelato un esplicito riferimento alle «fucilazioni che udivamo la mattina alzandoci».⁶ In effetti il riferimento appare assai evidente quando rileggiamo la quarta lassa, dove si racconta dell'avvento di un tempo successivo a quello dei giri in bicicletta, degli inganni di Alcina, o insomma della giovinezza: un tempo nuovo, nel quale «Io non so come, / o Libero, in quest'alba veda il sole / frantumarsi per sempre – io non so come / nel brivido che mi percorrere il viso / inondato di lacrime, già fu fulminato il mio giorno, né ora più / v'è soccorso a quel tempo ormai diviso» (iv, vv. 10-16). Ecco dunque che tra il 1943 e il 1944 si sistema la principale tra quelle figure emblematiche su cui graviterà la poesia di Giorgio Caproni, l'ora del passaggio tra una condizione e l'altra, l'ora dell'inizio della mattina, che però di questa, della sua apertura, freschezza, ilarità, contraddice la natura più vera, mostrandone l'inverso opaco e luttuoso, quella «scarica» di fucili, la cui «unica eco» è «una latta» che vibra.

Dal vibrare di questa eco, questo vuoto di suono che è riverbero dell'evento ormai consumato, quello che ha «diviso» il tempo e ha sancito il passaggio a una nuova età, si sviluppa un'articolazione allegorica della guerra, destinata a trasfigurarsi, a partire dal *Franco cacciatore*, nel motivo poetico della *caccia*. Mano a mano, il tema della guerra evolve verso una dimensione più generale, sino a diventare la specola attraverso cui guardare alla condizione umana. In fin dei conti è proprio qui la prospettiva allegorica della

5. Cfr. l'apparato a *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1128; SURDICH, *I racconti partigiani*, cit.; cfr. adesso L. ZULIANI, *Alba*, in *Giorgio Caproni, Lingua, stile, figure*, cit., pp. 173-91.

6. «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, pref. di L. SURDICH, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 168.

guerra, ossia nel fatto che ne è vera tanto la dimensione universalizzante, un fatto epocale che riguarda tutti, quanto la dimensione singolare.

Questo delicato gioco tra dimensione universale e dimensione singolare è il frutto del progressivo chiarimento del progetto. Lo avrebbe spiegato lo stesso poeta, dicendo che all'altezza di *Acciaio* (pubblicato nel *Muro della terra*, 1975) egli avrebbe descritto «l'idea della guerra proprio come guerra, in certo senso un'idea universale, non più particolare, legata a particolari eventi... ma purtroppo la guerra continua, siamo continuamente in guerra e quindi è la guerra in sé stessa, con ricordi naturalmente della mia esperienza e della guerra vissuta».⁷ Si tratta di un'affermazione rivelatrice. Tanto più se le accostiamo altre sue importanti dichiarazioni depositate nella recensione agli *Strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni e dunque lontane più di venti anni. A quell'epoca Caproni aveva segnalato il successo di un poeta che era riuscito, pur rimanendo «fedele a una sua propria vicenda privata», ad allargare «fino al possibile gli orizzonti, ad abbracciare e a rappresentare una vicenda che è di noi tutti e d'oggi».⁸ In Sereni, egli riconosceva un movimento di generalizzazione dell'esperienza soggettiva possibile soltanto a partire dall'avvento di un «tempo ormai diviso», di una frattura cronologica da cui non può che conseguire lo sfasamento dei ricordi e la coazione all'andirivieni tra i tempi.

Questa frattura, questo passaggio epocale e personale (personale in quanto epocale) è siglato in Caproni dalla figura di Enea, emblema mitologico che consente la «sovrapposizione tra vicenda personale e tragedia collettiva»,⁹ mentre smonta la costruzione di quell'altra mitologia che aveva ampiamente nutrito l'Italia del Ventennio così urgentemente affamata di compensazioni immaginarie a carattere imperialistico. Trasfigurazione e smontaggio si affiancano e accompagnano; l'una è la faccia inversa dell'altro: esule ma non fondatore, «meno eroe e più uomo», Enea diventa allegoria del presente perché traccia una vicenda esemplare che supera la denuncia della violenza ideologica fascista e giunge a descrivere il contatto dell'uomo con la guerra.

Un documento di questo progetto caproniano, strabiliante per la chiarezza degli intenti e dei mezzi necessari per ottenerli è un brano della *Nota a 'Il passaggio d'Enea'* (pp. 179-80, a p. 180):

7. Ivi, p. 173.

8. G. CAPRONI, *Le risposte di Sereni* [1965], in ID., *La scatola nera*, pref. di G. RABONI, Milano, Garzanti, 1996, pp. 188-91, a p. 191.

9. D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002, p. 89.

A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l'idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumento ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città.

Verrebbe qui da commentare con un altro titolo caproniano: *quasi un'allegoria*. La vicenda esemplare di Enea non è infatti trattata come il passaggio dalla distruzione alla salvezza, da Troia alle sponde del Tirreno, dalle rovine alla fondazione della nuova città. L'«idea del poemetto» proviene da quella statua così pedagogica, così piena di buoni sentimenti e di italico spirito familista, il cui ironico destino ha voluto si ritrovasse alla fine della guerra dentro il fitto della città bombardata. Un'allegoria *in factis*, che fissa in emblema la storia dell'intera città accostandole bruscamente l'immagine del bombardamento, al pari di quei due versi di *Litania*, dove proprio Enea fa da *quid medium* tra la città e la guerra, mentre la rima sigla la tragicità moderna del personaggio mitologico: «Genova di lamenti / *Enea. Bombardamenti*» (vv. 169-70). Quell'«incantamento simbolico rispetto alla statua», di cui ha parlato Alessandro Fo,¹⁰ mostra allora una funzione e un significato inversi rispetto a quelli umanistici per non dire compensatori che si sarebbe tentati di attribuirgli in un primo momento. Altro che figura della nuova fondazione, Enea si fa *figura della fissazione*, mentre il tempo delle rovine, da terribile momento di partenza, si costituisce come suo orizzonte permanente. Un Enea che potrebbe insomma figurare nel catalogo del *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin e che si era coagulato in termini precisi già nel 1949:

Fu l'estate scorsa ch'io, trovandomi a Genova per una visita, m'incontrai la prima volta (e si capisce mentre meno me l'aspettavo) con Enea figlio d'Anchise. Me lo vidi di soprassalto davanti in Piazza Bandiera, e sebbene fosse un Enea di marmo, cioè quel monumentino a Enea che tutti i genovesi sanno, la mia emozione non fu minore di quanta ne avrei provata incontrando Enea in carne e ossa. [...] Pensate, Enea scampato per miracolo dalla distruzione di Troia, e venuto a capitare, col suo duplice prezioso fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d'una delle più bombardate e tartassate piazze d'Italia! [...] Un gruppo che partito così da Troia in combustione, così se n'è rimasto tra le fiamme di questa tremenda guerra, uscendone

10. A. FO, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*. Atti del Convegno di Roma, 18-20 ottobre 2000, a cura di F. ROSCETTI, con la collab. di L. LANZETTO e L. CANTATORE, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2002, pp. 181-239, a p. 205, e cfr. anche la n. 31; alle pp. 205-8 Fo ha realizzato un elenco delle occorrenze della figura di Enea nell'opera del poeta livornese.

con un minimo danno: un piede sbocconcellato ad Anchise, il quale è l'unico danno subito su una piazzetta angusta dove le bombe han risparmiato ben poco.¹¹

Il mito «giunge ormai da una distanza incolmabile», è stato osservato. Ciò non vuol dire soltanto che al «tempo diviso» della (e dalla) guerra è conseguita «una perdita irrimediabile, che non consente più al classico di conservare i suoi tratti originari»¹² – questa sarebbe forse solo una diversa compensazione immaginaria –, ma che la forma del racconto, la vicenda esemplare si consegna come conseguenza diretta di quella fissità, e cioè della impossibilità di superare le rovine della Storia. Il passaggio di Enea non è passaggio da... a...; esso è invece *passaggio attraverso*: il passaggio di Enea è insomma il *paesaggio* che gli si apre innanzi.

Questo paesaggio permanente sarà allora la ragione dell'andirivieni temporale di cui ho parlato in precedenza, per il prolungarsi dopo la guerra dei suoi effetti, ossia per la fissazione di Enea nell'orizzonte delle rovine, che è quanto dire per l'instaurarsi del «tempo diviso», della frattura avvenuta – una frattura che non opera partizioni, non divide (è il tempo a esser diviso), una frattura che tiene insieme i due lembi della cicatrice procedendo a zigzag tra il prima e il dopo.¹³

Ne vien fuori una indeterminazione temporale che è anche sospensione delle cronologie, o incompiutezza degli eventi, quasi che essi non siano giunti al loro esito ultimo. Proprio come quella statua in piazza Bandiera: una figura di reduce che partito dalla guerra si ritrova ancora nella guerra, nel suo prolungamento dentro il paesaggio delle macerie. “Noi” siamo Enea: noi tutti usciti dalla guerra e rimasti tra le rovine. Enea e non dei novelli Ulissidi: non reduci eroici che, purificatisi per il sangue versato, possono riportare l'ordine e la legge nella loro reggia; ma transfughi che non riescono a sfuggire agli effetti della catastrofe che hanno conosciuto, e che anzi hanno contribuito a produrre.¹⁴

11. G. CAPRONI, *Noi, Enea*, in «La fiera letteraria», a. IV 1949, p. 2; lo si trova parzialmente trascritto in FO, *Virgilio nei poeti e nel racconto*, cit., pp. 205-6.

12. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 66; più avanti la stessa studiosa aggiunge che attraverso questa restituzione del mito «svanisce la falsa apparenza della totalità» (p. 67).

13. «L'esperienza bellica sembra far precipitare il tempo, rompere gli equilibri; questo valore determinante, non immediatamente esplicito almeno fino alle poesie editte negli anni Cinquanta, testimoniato nei racconti e nelle prose, affiora nell'intera opera di Caproni. La guerra, depositata nel fondo della coscienza e del ricordo, continua ad offrire stimoli ed emozioni, si insinua come grande metafora esistenziale in tutta la sua opprimente fisicità»: si esprime così Adele Dei (*Caproni, i viaggi, la caccia*, in «Studi italiani», a. I 1989, pp. 125-46).

14. Parlando di *Le rovine invisibili*, un racconto caproniano apparso per la prima volta nel 1946, Enrico Capodaglio ha osservato che «La guerra inchioda le persone alle cose e a se stesse».

Questa evidenza è per Caproni emblema di una condizione generazionale ed epocale, di una generazione che nella guerra ha consumato la giovinezza, di un'epoca che non può uscire dal circuito simbolico e concettuale della guerra. Vi è, a tal proposito, un altro brano della *Nota al Passaggio d'Enea* (p. 180):

Anni per me [quelli dal '43 al '54] di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'importanza formale della scrittura (uso la parola importanza nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (prolungamento dell'umanistico e ormai crollato «ei» apposto con stridore e ironia all'anodino “utente” delle *Stanze della funicolare*), forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *petto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – per la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) *giovinanza*.

Si tratta di una delle più illuminanti dichiarazioni dell'autore su quella coincidenza tra giovinezza e guerra che ribadirà dieci anni dopo nella recensione al gaddiano *Giornale di guerra e di prigionia* parlando dell'«amara avventura della nostra giovinezza (della nostra guerraccia)»;¹⁵ una coincidenza che comporta la confusione dei tempi, la loro oscillazione in un andirivieni che è segno della impossibilità di ogni conclusione. Perché, se la giovinezza è finita con la scoperta della mancanza di «un qualsiasi *petto*» sotto il quale ripararsi e dell'«intima dissoluzione» di tutto un mondo precedente (e falso), questa scoperta si presenta come momento traumatico, la presenza della guerra nella poesia di Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Mario Luzi e altri, pur rappresentata come evento vissuto direttamente, ha però comportato la trasformazione dei «motivi anagrafici» in «ragioni morali e in pulsioni espressive»: essi hanno goduto del

drammatico privilegio di risultare esteticamente vivi e visibili non *al di qua o al di là*

se col suo ricatto, se sopravvivono, getta un'ombra di vanità più che per le rovine visibili per quelle invisibili» (E.C., *Ricerca del Caproni narratore*, in ID., *Il volto chiaro. Storie critiche del '900 italiano*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 79-99, a p. 84): è qui il senso della riflessione “benjaminiana” di Caproni sul tema delle rovine e il loro attraversamento impossibile.

15. G. CAPRONI, *Il 'Giornale di guerra' di Carlo Emilio Gadda [1965]*, in ID., *La scatola nera*, cit., pp. 184-87, a p. 184.

di quel confine, di quello strappo, ma esattamente *su di esso*, nel punto istantaneo e tuttavia incancellabile della sua epifania.

E questa loro fatale, duratura, inscindibile contemporaneità alla tragedia che ha devastato, ma anche formato, la coscienza collettiva del nostro tempo, e con essa le coscienze di tutti noi che lo abitiamo, ce li rende, per così dire, doppiamente contemporanei, testimoni insieme di ciò che siamo e dell'immane "scena primaria" che ci ha fatti quali siamo [...].¹⁶

La poesia di questi autori promana «non da un *dopo* ma da un *durante*, dal doloroso e fecondo durare di quella ferita»: *durante*, cioè perdurante in uno spazio, come accade a Enea, fermo all'interno del paesaggio della guerra. Questo paesaggio implica anche una certa dimensione del tempo: il restare fermo nel tempo dell'inizio; in quell'*istante* in cui scoppia la guerra e il tempo resta «diviso», marcato da un'irrimediabile discontinuità.

C'è un motivo, nella stanza vi del poemetto *Le biciclette* e poi ricorrente in vari testi successivi, che mostra la natura traumatica dell'istante primo, quello in cui, come diranno le *Stanze della funicolare*, la guerra «esplo[de] a squarciagola»: «[...] se il cuore balza ai solitari / passeggeri, cui lungo la banchina / dove appena son scesi, dal giornale / umido ancora di guazza esce il grido / ch'è scoppiata la guerra» (vi, vv. 7-11). Quello qui alluso è il medesimo giornale trascinato dal vento che appare nel *Lamento (o boria) del preticello deriso*, che torna, ma «ingiallito» e recante «Una parola / piú logora: "... La guerra..."» (vv. 66-67), nello *Scalo dei Fiorentini* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 1964), e che viene infine ridotto a un metonimico vento in *Dopo la notizia* (in *Muro della terra*, 1975), dove, nell'assenza dell'oggetto, rimane il puro istante con la potenza del deittico che rimanda alla vividezza del trauma: «Il vento e nient'altro. Un vento / spopolato. *Quel* vento, / là dove agostinianamente / piú non cade tempo» (vv. 24-27).

Su questo vento, su questo giornale che urla «a squarciagola» la guerra, la giovinezza si ferma, si ferma quella pulsione erotica, quel traboccare dei sensi che aveva animato la poesia di Caproni sino a *Cronistoria*, nonostante il sottile presagio annunciato dalla morte della giovane donna. Fisicità, sensualità, erotismo che appaiono di nuovo in un racconto tutto giocato sulla scena feticistica dove una giovane donna si pettina i lunghi capelli dai quali cade copiosa la forfora impregnando la stanza di un denso odore; sequenza onirica destinata a conservarsi

16. G. RABONI, *Le parole che abbiamo attraversato* [1990], ripubblicato col titolo *Il prima e il dopo* in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELETTA, Milano, Garzanti, 2005, pp. 187-89, a p. 188.

fino all'acida e terribile alba in cui l'urlo di un'edizione straordinaria, fermando di botto sui selci lavati di fresco le carrette del latte e i bidoni a ruote degli spazzini, non avrebbe squarciato quel mare di forfora per penetrare fin nella camera anche essa acida di sonno e d'odor di capelli dove l'uomo, svegliato di soprassalto, avrebbe piantato i gomiti sul guanciale per ascoltare meglio quel grido, il quale del resto si sarebbe ripetuto identico da un capo all'altro della terra, dovunque facendo tremare i vetri delle finestre: «Edizione straordinaria! Edizione straordinaria! La guerra è scoppiata per l'incomprensione dei Capi, nonostante la bontà dei nostri programmi! Edizione straordinaria!».¹⁷

Il «tempo diviso» è dunque l'«acida e terribile alba» che non si può piú lasciare, quel momento fatale in cui l'irruzione della guerra ha annunciato la fine della giovinezza, rivelandone la natura di inganno.

2. CONTROEPIFANIA DEL VOLTO

È stata proposta, a proposito dei personaggi di certa letteratura del secondo Novecento e dentro una prospettiva che congiunge semiologia lotmaniana e pensiero psicoanalitico, la distinzione tra uomo *nella* guerra e uomo *della* guerra. Se il primo è il personaggio immerso nel conflitto, che vive e partecipa di eventi che sono direttamente implicati nello svolgersi delle sue diverse fasi e condizioni,¹⁸ il secondo è il personaggio che alla guerra è sopravvissuto, che cioè *la segue*, nel doppio senso che le è successivo e che però nel contempo non può fare a meno di seguirne i passi, gli effetti, riconoscendo intorno a sé il panorama permanente delle rovine. Il passaggio dall'uno all'altro uomo ha tra le principali conseguenze il riposizionamento culturale dei sensi, e dunque la nuova configurazione di quanto si viene percependo per poter fare fronte a informazioni e sensazioni eccedenti le abituali procedure che provvedono a sistemare fatti e percetti in sequenze progressive e concatenate per via di ragione. All'indebolimento se non sospensione delle connessioni causa-effetto corrisponde la messa in crisi – che nel campo dell'arte era già stato tra i principali obiettivi del Modernismo – del concetto di linearità temporale giungendo alla impossibilità di distinguere tra il *prima* e il *dopo*. L'opera di Caproni sembra costituirsi come l'opera del-

17. G. CAPRONI, *L'odore dei capelli* (in «L'Italia socialista», 19 ottobre 1948), cit. in SURDICH, *Oltre il lutto*, cit., p. 151.

18. Nella sua recensione del 1947 al *Diario d'Algeria*, Caproni diceva che «è il nostro Sereni (un uomo) nella guerra» (cfr. G. CAPRONI, *Diario d'Algeria*, in ID., *La scatola nera*, cit., pp. 84-87, a p. 87).

l'uomo della guerra, colui che esce dalla giovinezza solo per scoprire che non si può entrare nella maturità, quasi ripettesse a se stesso con tono beffardo il terribile motto conclusivo di Cesare Pavese, *Ripeness is all*.

Lo stesso poeta avrebbe del resto insistito proprio su questo punto quando in un'intervista concessa a «Il Tempo» nel 1972 (erano gli anni in cui stava lavorando al *Muro della terra*) avrebbe parlato dell'Enea che gli si faceva innanzi come di un personaggio «sempre più solo e che sempre meno sa quale città fondare». ¹⁹ Dopo averlo lasciato quindici anni prima in quell'ambiguo passaggio “sul posto”, Caproni fissava allora col suo eroe la prosopopea della nuova condizione di chi procede con la «guerra / penetrata nell'ossa» (*Lamento III*) dopo aver riconosciuto la fine della giovinezza perduta in quella medesima falsità che avrebbe irriso anche Fenoglio in *Primavera di bellezza*: falsità cui si contrappone l'accecante evidenza della irrevocabilità del trauma. «Siamo continuamente in guerra», avrebbe detto in radio nel 1988, sancendo per via indiretta la centralità del tema del ritorno e al contempo stesso l'interdizione al ritorno. Si stabilisce di conseguenza una dialettica guidata dalla logica della «ripetizione di eventi passati che anticipa e modifica ciò che, imprevedibilmente, dovrà accadere», ²⁰ ripetizione coatta, è evidente, del tutto affine a quella struttura necessaria per la riattivazione dell'angoscia che Sigmund Freud aveva riconosciuto studiando i nevrotici di guerra nella Prima guerra mondiale.

Se dunque è vero che in «una biografia non ricca di eventi qual è quella di Caproni, la guerra è l'evento per eccellenza», «fondativo della sua poesia», ciò sarà evidentemente perché quel «dramma [...] non si sottrae alla trasposizione letteraria». Esso diventa pertanto «catalizzatore del nuovo stile» in quanto «anche nella dimensione della resistenza partigiana [essa] ha significato unicamente l'affermazione assoluta del male», così da infine assumere quella dimensione (a-)teologica che segna l'ultima fase dell'esperienza poetica caproniana. ²¹ Ed è fondamentale insistere sul fatto che questa significa-

19. In un'intervista concessa a «Il Tempo» nel 1972 Caproni avvertiva: «Sto piano piano ultimando una delle mie solite magre raccolte [...]. Sono i miei consueti temi, più scarniti», tra i quali staglia un «Enea sempre più solo e che sempre meno sa quale città fondare» (in CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1536).

20. Cfr. G. FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa & Nolan, 1996, in partic. p. 129, e ID., *Introduzione* a S. BECKETT, *Watt*, Torino, Einaudi, 1998, pp. VII-XLIX; S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989, in partic. a p. 160.

21. Le citazioni provengono risp. da SURDICH, *Oltre il lutto*, cit., p. 154, e da ANNONI, *L'ora «albina»*, cit., p. 113. Ma cfr. anche l'importante saggio di M. PIERI, *L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio*, in «Paragone. Letteratura», a. XXXV 1984, pp. 3-18.

zione “assoluta” non è solo scelta di un tema; essa è motivo costruttivo, cardine strutturale dell'opera: su cui, certo, ruoteranno motivi differenti, ma tutti riconducibili a un elemento comune. Tanto accade per esempio nel *Lamento I* – Caproni vi «racconta l'effetto che mi fece vedere questi cadaveri nell'orbitario, i primi partigiani caduti in combattimento» –, ²² nel quale torna quel motivo del vento («E questo è il lutto / dei figli? E chi si salverà dal vento / muto dei morti – da tanto distrutto / pianto mentre nel petto lo sgomento / della vita più insorge? [...]») che in *Dopo la notizia* («la terribile notizia che era scoppiata la guerra») ²³ vale come segno del trauma: ciò per cui «più non cade tempo».

Il fatto biografico, divenuto motivo di riflessione e tema universale, acquista un carattere strutturante, che salda componenti e sezioni anche distanti nel tempo, compaginandoli in una sorta di unico canzoniere bellico: da *I lamenti* (in *Passaggio d'Enea*) ad *Acciaio* (in *Muro della terra*), prolungandosi fino al *Träumerei* del *Franco cacciatore* (1982). ²⁴ Su questa scorta, e ribattendo sulla dimensione a-teologica dell'esperienza poetica di Caproni, si può dunque stabilire un rapporto tra tema e costruzione di un macro-racconto, che coincide in buona sostanza con l'opera poetica dell'autore successiva al 1944. E allora si potrà individuare anche un momento intermedio di questo “canzoniere”, un momento concettualmente decisivo che appare ai vv. 134-41 del ricordato *Lamento (o boria) del preticello deriso*, lì dove il protagonista del poemetto afferma: «e prego, prego non so ben dire / chi e per che cosa; ma prego / prego (e in ciò consiste / – unica! – la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista». Sono versi importanti, innanzitutto perché costituiscono il punto culminante e il conseguente effetto della conversione vissuta dal *pre-ticello* quando i giornali annunciano lo scoppio della guerra. L'aspetto grottesco o se vogliamo polemico della scena con la prostituta in lacrime non camuffa ma esalta il punto decisivo, e cioè che quella dimensione emotiva e intellettuale a metà tra il lamento e la boria è collegata al problema del riconoscimento dell'altro (uomo) e al rinvenimento dell'Altro. In questa prospettiva, insomma, Dio e comunità non possono essere disgiunti.

22. Cfr. «Era così bello parlare», cit., e la trascrizione in CAPRONI, *Opera in versi*, cit., p. 1135.

23. «Era così bello parlare», cit., p. 221.

24. Secondo SURDICH, *Oltre il lutto*, cit., pp. 157 sgg., questo canzoniere risponderebbe alle caratteristiche formali del libro di versi individuate a suo tempo da Marco Santagata (*Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, p. 13). Già coglieva il rapporto con *Muro della terra* e *Franco cacciatore* G. LEONELLI, «Giorni aperti» di Giorgio Caproni, in «Paragone. Letteratura», a. XXXV 1984, pp. 87-89.

Lo stesso intreccio è presentato come dolorosa impossibilità in un testo che lo stesso autore ha definito «terribile»,²⁵ *I coltelli*:

«Be'?» mi fece.
Aveva paura. Rideva.
D'un tratto, il vento si alzò.
L'albero, tutto intero, tremò.
Schiacciai il grilletto. Crollò.
Lo vidi, la faccia spaccata
sui coltelli, gli scisti.
Ah, mio dio, *Mio Dio*.
Perché non esisti?

Il testo è stato magistralmente analizzato da Luigi Surdich, che ne ha pure mostrato la profonda connessione con la sezione di *Acciaio* in cui si racconta la dimensione psicologica e percettiva della guerra partigiana:²⁶ le lunghe marce in «un silenzio ossuto» (*In bocca*); gli spostamenti in una nebbia che copre il rimbombo «del cannoneggiamento» (*Ovatta*); le uscite nel freddo intenso della primissima mattina (*All'alba*);²⁷ l'euforia, anzi l'«allegria», trasmessa dall'«acciaio della fucileria» (*Acciaio*). Abbiamo già letto come il poeta spiegasse che proprio con *Acciaio* si attui il passaggio da una «guerra, diciamo così, determinata» alla «idea della guerra proprio come guerra», e come insistesse nel contempo sulla continuità di quella dimensione («siamo continuamente in guerra»), che fa sì che la generalizzazione dell'evento bellico sia sempre accompagnata dai ricordi «della mia esperienza e della guerra vissuta».²⁸ E pertanto, se è giusto ribadire che in *Acciaio* la guerra è «distaccata dalla sua contingenza storica ma ben presente come situazione-simbolo, e mai archiviata da Caproni in conclusa memorialistica»,²⁹ non può esserne ignorata la dimensione propriamente memoriale e il conseguente incistarsi

25. «*Era così bello parlare*», cit., p. 175.

26. Cfr. SURDICH, *Oltre il lutto*, cit.; e già l'ottimo PIERI, *L'oscenità dell'anima*, cit., riconosceva in questa sezione la presenza dei «partigiani, ovviamente, più Char, altrettanto ovviamente, dei misteriosi *Feuilles d'Hypnos*, tradotti da Sereni, che non il picaresco Fenoglio» (p. 10).

27. Surdich ha osservato (cfr. *Oltre il lutto*, cit., pp. 165-67, e ID., *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit., p. 60) il rapporto tra questo testo, *Celebrazione* (incluso nel *Franco cacciatore*: «I morti per la libertà. / Chi l'avrebbe mai detto. // I morti. // Per la libertà. // Sono tutti sepolti»), e *Un discorso infinito*, racconto originariamente pubblicato in «Domenica» (7 aprile 1946) e riproposto da Gabriele Pedullà nella sua antologia di *Racconti della resistenza*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 60-67.

28. «*Era così bello parlare*», cit., p. 173.

29. Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 167-68.

del fatto vissuto nell'organizzazione formale del fatto estetico. Ecco che allora nel *Muro della terra* l'evento bellico si fa universale sul piano tematico, mentre sul piano strutturale diventa l'evento fondativo del discorso. E all'interno della raccolta è proprio a *I coltelli* – con quel verso finale che riporta indietro al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* mentre lancia verso *Il franco cacciatore* e oltre ancora verso *Il conte di Kevenhüller* (il «muro della terra» è del resto per il poeta ciò che segna il passaggio allo spazio aperto, ai «luoghi non giurisdizionali») –³⁰ che sembra affidato il compito di stringere il rapporto tra ricordo e teologia, tra spessore biografico (al limite dell'indicibile, dell'inconfessabile) e condizione generale.

E così, se è stato osservato che «l'ultima poesia della sezione (*I coltelli*) unisce, esplicitamente, il tema dell'uccisione del nemico a quello dell'inesistenza (forse dell'assassinio) di Dio», si è anche parlato di una «drammatizzazione metafisica» che gli conferisce un'altissima densità emozionale e una significatività quasi emblematica.³¹ A questo importante spessore tematico e concettuale si aggiungono altri due motivi che ne fanno un componimento veramente «d'eccezione». Intanto va segnalato che la collocazione in fine di sezione gli conferisce un valore implicitamente strategico, giacché quello che è il primo componimento in ordine cronologico (*I coltelli* è infatti del 1970) si trova ad occupare la posizione conclusiva. Ma soprattutto vi va riconosciuta l'eccezionale comparizione «in prima persona del poeta stesso», ossia il fatto che *I coltelli* non ha solo un generico protagonista di prima persona, ma parrebbe essere la trasfigurazione, l'intensificazione per via di rappresentazione artistica di un fatto autentico. I «due amici che si sono trovati da una parte e dall'altra, come nemici, con lo sten puntato» – l'indicazione dell'arma conduce inequivocabilmente agli anni della guerra partigiana – non sarebbero personaggi d'invenzione, gli infelici protagonisti di uno dei tanti racconti di guerra, ma proprio uomini reali: uno dei due, quello che ha sparato, sarebbe anzi Giorgio Caproni, se è vero quanto raccontato dallo stesso poeta nel 1983: «mi sono trovato questo amico di fronte e purtroppo...».³² Il

30. Da ultimo ha accennato al probabile nesso tra il motivo della lotta partigiana e il motivo della «caccia» Gabriele Pedullà nella *Nota introduttiva* alla sezione dedicata a Giorgio Caproni in PEDULLÀ, *Racconti della resistenza*, cit., pp. 29-32, a p. 30.

31. Cfr. risp. PIERI, *L'oscenità dell'anima*, cit., p. 9, e SURDICH, *Oltre il lutto*, cit., p. 171.

32. Cfr. CAPRONI, *L'opera in versi*, p. 1549. Cinque anni dopo, per radio, Caproni non ripete lo stesso racconto, ma la presenza del medesimo avverbio «purtroppo» sembra la sigla di una reticenza (e chissà, forse di una preterizione): «questo, purtroppo, è un episodio storico di due amici che si sono trovati uno da una parte e uno dall'altra, come nemici, con lo sten puntato» («*Era così bello parlare*», cit., p. 175).

fatto è illuminante non tanto perché si tratta di un'esperienza reale, biografica, ma perché ne risulta accentuato l'aspetto percettivo, e dunque la *persistenza di un'esperienza nella sua dimensione fisicamente vissuta*. Resta ovvio che, autentico o no, il ricordo è qui trasformato in racconto, e che dunque esso significa come tale, comunica secondo degli specifici procedimenti e dispositivi linguistici (per esempio il passaggio dallo sfondo al primo piano col conseguente rimartellamento degli aoristi che si chiude nel silenzio dell'invocazione blasfema).³³ E proprio per questo conta il *punto di vista*, la costrizione del testo dentro una focalizzazione ristretta che potenzia la velocità dell'azione e magnifica il suo riverberare nella memoria, la sua fissità sospesa. Se la definizione del punto di vista è un atto semiotico decisivo per l'organizzazione del racconto testimoniale e per la stessa costruzione della figura del testimone,³⁴ qui la chiusura in uno spazio sensoriale costipato finisce col funzionare come trasposizione linguistica della vividezza che sempre conserva la scena del trauma.

A tale lividezza, e alla conseguente impostazione del componimento intorno alla percezione di chi dice *io* – si tratti o no del Caproni “reale” –, corrisponde la particolare interdizione alla descrizione del nemico, e più precisamente alla descrizione del suo volto. Eppure quell'emistichio battuto sul pedale giambico così da rimarcare la puntualità dell'aoristo («Lo vidi»), insiste da una parte sul *fatto del vedere* e dall'altra sulla *esposizione allo sguardo* di quella «faccia», che è «spaccata» perché ha battuto sulla dura selce della montagna, e insomma su quei «coltelli, gli scisti» («pietre [che...] sembrano lame di coltelli»),³⁵ dai quali il componimento trae il titolo. Con la forte cesura interna e col successivo *enjambement* su cui s'inarca e insieme si nasconde la brutalità dello sbattere del volto sulle rocce, qui la metrica rivela la presenza del poeta «in prima persona», scandendo la progressiva percezione degli eventi.

33. Il riferimento è ovviamente a H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it., Bologna, Il Mulino, 2004², pp. 125-46. È notevole osservare che dagli appunti manoscritti risulta che il 12 marzo del 1970 Caproni compose il testo in francese: «Alors” me fit-il. / Il avait peur. Il riait. // Soudain, le vent passa. / L'arbre, tout entier, tramba. // Je tirai. Il tomba. // Ah, mon dieu. Mon Dieu. / Pourquoi n'existe-tu pas?» (cfr. CAPRONI, *Opere in versi*, p. 1549). Se, per gestire l'intensità dell'evento, l'autore dovette ricorrere al filtro di un'altra lingua, tuttavia già in questa prima redazione l'intero sistema dei tempi verbali (e dunque l'intero sistema delle prospettive sugli eventi) era organizzato secondo le soluzioni adottate nella redazione definitiva.

34. P. MESNARD, *À l'articulation des points des vue*, in *Esthétique du témoignage*. Actes du Colloque de Caen, 18-21 mars 2004, ouvrage coord. par R. DULONG et C. DORNIER, Paris, Édition de la Maison de Science de l'homme, 2005, pp. 175-89.

35. «Era così bello parlare», cit., p. 175.

Stessa situazione paradigmatica in *Testo della confessione*, dove un *io* racconta, anzi confessa (con tanto di virgolette a certificare l'autenticità del dettato) un davvero borghesiano regolamento di conti con un nemico che *io* è andato a cercare a casa perché sa di non potervelo trovare e che proprio per questo lo incontra, lui che non c'è. L'apparizione di quest'assenza del nemico è così rappresentata: «Non c'era. Avevo ragione. / Così venne lui in persona / ad aprirmi. Il viso / gli tremava. Un viso, / mio Dio. E forse / (forse) è solo per quel viso / (forse) che l'ho ucciso» (vv. 17-23). I tratti salienti sono del tutto identici a quelli che abbiamo appena individuati: la centralità del volto («faccia» là, qui «viso») e l'apostrofe impossibile a Dio («mio Dio»), in una congiunzione che evidentemente assume un ruolo decisivo nella logica del racconto.

Com'è noto, è proprio sul volto che Emmanuel Lévinas ha costruito in *Totalità e infinito* un'intera metafisica. Partendo dalla necessità di smontare la catena di equivalenze tra guerra, totalità e ontologia che attraversa l'intera filosofia occidentale e di sostituirle un'escatologia che proceda verso l'infinito, l'intento del filosofo è di «risalire a partire dall'esperienza della totalità ad una situazione nella quale la totalità si spezza»: questa «situazione è lo sfolgorio della exteriorità o della trascendenza nel volto d'altri». ³⁶ Dopo aver sottoposto ad analisi i concetti polari di *Il Medesimo e l'Altro* e aver articolato il rapporto tra *Interiorità ed economia*, la terza sezione del trattato è dedicata a *Il volto e l'esteriorità*, ed è qui, nel capitolo dedicato a *Volto ed etica*, che troviamo un'importante riflessione che può aiutarci a interpretare il componimento di Giorgio Caproni. Partendo dal presupposto che «il porsi di fronte, l'opposizione per eccellenza, è possibile solo come messa in causa morale» e che «questo movimento parte dall'Altro», Lévinas analizza il significato della volontà di omicidio, che è pretesa di «negazione totale» di «un ente assolutamente indipendente». La volontà omicida, tentando di eliminare l'apparizione dell'altro (utilizzo la lettera minuscola per non creare confusione col concetto lacaniano di *Autre*), in realtà conferma il donarsi dell'altro nella esteriorità, il suo manifestarsi e dunque offrirsi a me; in questo movimento si crea la *faccia a faccia* e dunque nasce il linguaggio, che «non solo serve la ragione ma è la ragione». ³⁷ Ma questo manifestarsi supera il dato della parola, e spinge verso il «rapporto con l'essere», ossia verso la trascendenza. Questo manifestarsi fonda sia l'etica sia la politica, in quanto «il fatto originario del-

36. E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1961], trad. it. di A. DELL'ASTA, Milano, Jaka Book, 2004⁵, p. 23.

37. Ivi, p. 213.

la fraternità [e dunque della politica] è costituito dalla mia responsabilità di fronte ad un volto che mi guarda come assolutamente estraneo». Si tratta di un punto decisivo, giacché la responsabilità è inscindibile dalla estraneità, e cioè la fraternità è disgiunta da ogni ipotesi “familiare ristretta”, di clan o stirpe: se infatti «lo stesso statuto dell’umano implica la fraternità e l’idea del genere umano», questa fraternità «si oppone radicalmente alla concezione dell’umanità unita in base alla somiglianza», e cioè alla politica come federazione di clan autonomi che si riconoscono affini. La fraternità umana implica invece delle individualità la cui «singolarità consiste nel riferirsi ciascuna a se stessa»; ma nel contempo essa si basa sulla «comunità del padre, come se la comunità del genere [umano] non fosse in grado di avvicinare a sufficienza».³⁸

I fratelli sono dunque delle singolarità irriducibili, sono pura estraneità, che però si offre all’altro per farsi riconoscere come tale; allo stesso tempo, tuttavia, essi risultano fratelli, e come tali possono offrirsi, perché hanno il padre in comune. Tutto questo movimento, del riconoscersi e del trascendersi nella paternità, si sviluppa a partire dal volto, che è quanto «insegna l’infinito da cui si separa questa sufficienza insulare» cui si riduce il singolo:³⁹ quella «identità dell’io» che si vuole godimento soddisfatto della propria autonomia irriducibile risulta così fondata sull’esistenza dell’altro, risplendente nella esteriorità del suo volto, che infine ci riconsegna alla «comunità del padre».

Sebbene Caproni utilizzi assai poco il termine “fratello”, mi pare possibile realizzare senza forzature un’applicazione della metafisica di Lévinas a *Coltelli*. Intanto per la centralità del volto e della sua esteriorità, della sua esposizione allo sguardo («Lo vidi...»). Dall’incrocio con *Testo della confessione* è inoltre evidente che è proprio dal *viso*, cioè dalla esposizione “tremanente”, debole dell’altro che proviene la volontà di uccidere, ossia di annientare per ricondurre alla totalità – secondo quella che altrimenti Lévinas chiama l’«ontologia della guerra». L’incontro nella selva si fa emblema della trasformazione dell’altro in nemico, in ente da annientare, trasformare in niente.⁴⁰

38. Tutte le precedenti cit. provengono da p. 219.

39. Ivi, p. 221.

40. È opportuno ricordare che nella poesia caproniana il tema del volto appare anche, positivamente, come riconoscimento dell’altro, spesso associato alla taverna e al simposio. Mi limito a due esempi, tratti entrambi dalla raccolta del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. Il primo proviene dal componimento eponimo (vv. 32 sgg.): «Era così bello parlare / insieme, seduti di fronte: / così bello confondere / i volti (fumare / scambiandoci le sigarette) / e tutto quel raccontare / di noi [...]». Il secondo, dove si rappresenta la mancanza di rico-

Questa trasformazione, che è il fatto della guerra, implica infine la messa in questione della «comunità del padre». Certo è difficile stabilire l’eventuale conoscenza nel 1970 da parte di Caproni di un trattato filosofico francese apparso nel 1961, ma resta notevole che i due ultimi versi de *I coltelli* realizzino proprio questa messa in questione. L’invocazione blasfema che sigilla l’avvenimento dell’omicidio sembra infatti confermare l’ontologia di Lévinas invertendone i termini: l’inesistenza del padre comune diventa la condizione che consente alle singolarità irriducibili di disconoscere l’esteriorità dell’altro.

Questa inesistenza e il gesto che essa rende possibile sono allora il senso profondo della guerra, il suo carattere non aggirabile, che è quanto dire l’impossibilità di superarla. Se la trascrizione moderna di Enea sconfessa l’attraversamento della guerra, l’irrepresentabilità del volto (seconda figura bellica della poesia caproniana) costituisce il marchio della storia del reduce. La fissazione in lui di un’immagine, dell’immagine del volto, è il segno della sua fissazione al trauma, della sua contaminazione con la morte dell’altro.

Dieci anni dopo Caproni avrebbe proposto un altro testo in cui il motivo “lévinasiano” del conflitto fratricida viene incrociato col motivo, così tipicamente suo, della “caccia”. Siamo nella sezione *In Boemia* del *Franco cacciatore*, dove si apre l’*Aria del tenore*, che l’autore in un’intervista del 1982 avrebbe così spiegato: «Due uomini che si odiano mortalmente (tento di raccontarvi il mio apologo) e che per un anno intero si sono cercati con furia tra la folla, s’incontrano finalmente nella macchia».⁴¹ Riproponendo la situazione descritta nel *Testo della confessione*, l’*Aria* risale direttamente al contesto de *I coltelli*, cui pare rimandare anche lo scenario partigiano della «macchia». Il componimento presenta dunque i due mortali nemici, «col fucile spianato. / Ai ferri corti, ormai. // Ciascuno dietro il tronco / d’un leccio» che «si spiavano. // A pochi passi», presi però da «un’allegria piú ardente», perché «si amavano, / quasi. // Coivano» (vv. 1-8). La caccia tragica è dunque la forma del riconoscimento delle estraneità irriducibili, le quali però mirano

noscimento ma con evidente valorizzazione dell’inverso, proviene da *Il bicchiere* e parla di un «[...] uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell’oscurità, / cui accostare il bicchiere [...]».

41. In CAPRONI, *Opera in versi*, cit., p. 1614. La cosa è tanto piú interessante perché il testo parla con chiarezza dell’inseguimento in uno spazio decisamente urbano, se non tipicamente “genovese”: «Da un anno si braccavano / nei luoghi dove piú vivo / era il trambusto. // Al porto. // Alla stazione. // Nel torto / budello della city». Inseguimento vano finché non si ritrovano appunto nella «macchia» che è quanto offre loro «l’occasione» per lo scontro decisivo (vv. 49-50).

non alla trascendenza nella comunità del padre – perché non vi è padre –, ma a una paradossale trascendenza attraverso l'annientamento dell'alterità: un «orgasmo del suicidio», leggiamo al v. 38, giacché «l'uomo uccide se stesso / – l'uomo – uccidendo l'altro» (vv. 36-37). La caccia è dunque tragica anche perché necessaria, perché è la sola condizione per situare se stesso. Ed è per questo che, quando è «finalmente giunta / l'ora dell'uccisione» e i due si affrontano «col fucile spianato. / Ai ferri corti», in quel momento «nessuno / dei due voleva per primo / scaricar l'arma»: la *necessità* della caccia consiste infatti nel suo durare. Cacciatore e preda, con le loro posizioni intercambiabili, si pongono reciprocamente finché la caccia è in corso: una volta esploso il colpo, resta solo un corpo inerte, e il cacciatore smette di essere tale, viene destituito di senso d'identità.⁴²

La scena assume un significato tutto nuovo quando si scopre che il soggetto che dice *io*, il quale si è assunto fin qui il compito di testimone della caccia tragica, dopo aver colto «di soprassalto» (v. 56) i due, cambia tono e confessa (vv. 59-65):

Premetti
a bruciapelo il grilletto.

Li vidi cadere insieme
sotto la raffica.

L'urlo
che alzarono mi colpí in petto
come piombo.

Fuggii.

Mi brucia nella memoria,
ancora, la mia vile vittoria.

Siamo di nuovo alla situazione de *I coltelli*, dove la sequenza di aoristi fissa la puntualità e insieme l'irrevocabilità dell'evento scartando all'improvviso rispetto alla lunga serie di imperfetti con i quali si era rappresentato lo sfondo della scena di caccia, il suo durare nella necessità. «Schiacciai il grilletto», nel testo del 1971, «Premetti [...] il grilletto», nel testo del 1981; «Lo vidi», nel primo, «Li vidi», nel secondo: la macchia della lotta partigiana si trasfigura nella macchia di uno scenario allegorico e conferma il suo valore di emble-

42. Cfr. adesso E. TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 45-57.

ma, d'immagine esemplare. E poiché, con la sua paradossale invocazione alla paternità comune assente, il più antico dei due testi aveva sancito la constatazione che il fratricidio è insieme disconoscimento dell'altro e interdizione alla trascendenza, nel componimento successivo l'*io*, dopo l'inutile fuga, si ritrova schiacciato sull'*evento*, segnato a fuoco dallo stigma della ripetizione mnestica: il segno di una presenza ossessiva, la traccia dell'essere «continuamente in guerra».

Al di là della ossessività tematica, al di là di quel poco o di quel tanto d'implicazione personale che vi si può riconoscere, quanto appare da questi e altri suoi testi è la natura propriamente spettrale degli effetti della guerra. Il protrarsi della guerra nel tempo della pace significa infatti l'apparizione dei fantasmi. Lo chiariva già l'epigrafe del *Passaggio d'Enea*, i cui versi tratti dal *Voyage* di Baudelaire parlano dello spettro che riconosciamo per quel suo accento che ci suona così familiare («À l'accent familier nous devinons le spectre»). Trasferendosi dal testo francese a quello italiano, quello spettro continua a modulare il suo canto «funebre e affascinante» che, esortando a viaggiare, si rivela null'altro che «il richiamo d'Averno». Ed è per questo che Enea, giunto (al pari del soggetto che dice *io* nei versi conclusivi dell'*Epilogo*, vv. 23-26) sulla riva del mare, si accorge di non «avere più lena» per proseguire e imbarcarsi. Altro che partire, Enea resta invece fermo sul posto della «catastrofe», trattenuto dal «peso, nei panni, / dell'acqua dei suoi anni». In questo restare risuona la presenza dello spettro.

C'è un altro testo, oltre a *I coltelli*, il *Testo della confessione* e l'*Aria del tenore*, in cui la natura spettrale di ciò che segue alla guerra si manifesta con grande chiarezza: è *Scalo dei Fiorentini*.⁴³ Nel 1961, in una lettera all'amico Carlo Bettocchi Caproni aveva spiegato che dopo il *Seme del piangere* stava progettando «un poemetto» dove gli sarebbe piaciuto «descrivere una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello». ⁴⁴ Si trattava di quello che sarebbe poi diventato il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, componimento eponimo della raccolta del 1964, tra le cui *altre prosopopee* del titolo mi pare si debba inserire anche *Scalo dei Fiorentini*, che con la figura principale condivide non solo la struttura narrativa e la scelta della prima persona, ma anche il tema specifico dell'«incontro con i morti»,

43. Il testo di recente è stato sottoposto a una pregevole analisi cui è doveroso rimandare: A. DEI, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 75-95, passim.

44. Cfr. CAPRONI, *Opera in versi*, cit., p. 1496.

sebbene la scena narrata sembri rinviare piuttosto all'apparizione dei morti nell'*Odissea*, col suo netto diaframma che li separa dal vivo.⁴⁵

Rileggiamo il poemetto a partire dall'incipit: «Li ho visti tutti. Sedevano / (le gambe penzoloni) / sulla spalletta. C'era / Otello, il Decio, il Rosso, / l'Olandese. Il Vigevano. / C'erano altri... I nomi / li ha con sé il vento. Tenevano / le mani sotto le cosce / e tacevano [...]» (vv. 1-9). Siamo al porto, in riva a quel mare sul quale ci si dovrebbe abbandonare al viaggio che ci conduca altrove, in salvo o verso il *gouffre* dell'ignoto, in un'aria davvero baudelairiana rafforzata dalla presenza di un «veliero» alla fonda. Ma, come quelli che sono a bordo della nave non si voltano se qualcuno li chiama e continuano imperturbabili a cenare (e i nomi «s'allontanavano / vuoti [...] Li restituivano / dall'altro capo – dall'Al di / là – gli echi che io / sentivo, vuoti, morire / insieme con lo sciabordio», vv. 39-49), così gli amici apparsi restano fissi nella loro immobilità, estranei e inattingibili anche quando il soggetto li chiama spaventato. Dopo un poco, infine (vv. 55-62):

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

La «calata al limbo» di cui il poeta aveva parlato nella lettera a Betocchi e che avrebbe dovuto preludere al riconoscimento del proprio popolo, dei fratelli dai quali essere a propria volta accolto si rivela al contrario conferma di una distanza incolmabile, di un'impossibilità di contatto. Da una parte c'è il soggetto che dice *io*, dall'altra gli amici seduti sulla spalletta del porto, divisi da una barriera, da una linea daziaria si direbbe, che impedisce ogni rapporto; una presenza familiare, di cui semmai si riconosce l'accento, e che rimarca però la propria totale estraneità. Avvicinatosi – come una delle om-

45. Credo importante qui riportare una riflessione di Enrico Testa, che ha spiegato che in Caproni «la ricchezza dell'apparato delle forme d'enunciazione rinuncia spesso al suo potenziale rigoglio vocale per convertirsi nel suo opposto, nel silenzio e nell'allusione al non-detto; e la categoria del personaggio, infine, non vale da semplice interprete o da prevedibile simulacro del comunicare, ma, al contrario, da indizio della sua ineffettualità» (E. TESTA, *Personaggi caproniani*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 99-109, a p. 109).

bre di Ulisse – sul limite che divide i due mondi, lo spettro si gira e ritorna «con gli altri, in fila, a sedere». Eppure da quella soglia di un mondo intangibile lo spettro ha abbozzato un messaggio, mostrando un capo tentennante, e su questo una bocca da cui non esce alcun suono. Di nuovo una faccia irrepresentabile, dunque, un volto che non si riesce a sigillare in un intero, in una visione complessiva.⁴⁶

Ma il testo non si chiude su questa mancanza di comunicazione; esso al contrario si spinge fino a creare il corto-circuito tra il fatto e il suo significato, distinguendo i due mondi e spiegando perché essi siano disgiunti. L'operazione è affidata ai versi subito successivi, raccolti in una strofa piú lunga e in due *couplets* conclusivi (vv. 63-71):

Passava un carabiniere.
Io guardavo per terra.
Una buccia. Un giornale
ingiallito. Una parola
piú logora: «... La guerra...»

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

Nessuno m'ha richiamato
– nessuno – indietro.

Ricostruendo il complesso ma fittamente diffuso sistema delle immagini e delle figurazioni emblematiche che si diramano nell'intera opera di Giorgio Caproni, mi sembra chiarirsi il significato della scena e la ragione dell'impossibile incontro.⁴⁷ Nel silenzio auratico, negli spostamenti cerimoniali degli spettri e dell'incerto viaggiatore dentro un mondo nel quale vigono le leggi del sogno, coi tempi che si condensano in anacronie colme di senso, si staglia una macchia, un disturbo percettivo, una «buccia», anzi no, «un giornale / ingiallito», e su questo, tra tutte, una sola parola in piena evidenza: «la guerra». A quel punto il viaggiatore non può che voltare le spalle e

46. Il volto dei caduti viene spesso descritto, quasi morbosamente, nei racconti di Caproni: cfr., per una breve tipologia, i seguenti brani: *Il labirinto*, p. 48; *L'arma in pugno*, p. 59; *Sangue in Val Trebbia*, p. 78 (il rinvio di pagina è qui riferito all'ed. citata di PEDULLA, *Racconti della resistenza*), nonché *Giorni aperti* (in G. CAPRONI, *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 9-61, a p. 27). La produzione narrativa caproniana è adesso raccolta in *Racconti scritti per forza*, a cura di A. DEI, con la collab. di M. BALDINI, Milano, Garzanti, 2008.

47. Per il plesso tematico e ideologico del lutto in Caproni, rimando a P. ZUBLENA, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano, Edizioni del Verri, 2013, in partic. pp. 13-77.

tornarsene indietro, accettando l'impossibilità dell'incontro, la separazione tra i mondi, che è separazione tra chi dalla guerra è tornato e chi invece è rimasto travolto dalla catastrofe, tra il reduce e il suo compagno defunto, divisi dall'opposto destino che si è aperto il giorno in cui è stata divulgata la notizia dello scoppio della guerra. Quel giorno in cui si è alzato un «vento / spopolato. *Quel vento*» che ha segnato lo spazio («là») dove «più non cade tempo», dove cioè il tempo non passa più, si ferma, e dove risuona l'accento familiare dello spettro.

GIANCARLO ALFANO



È cognizione acquisita presso gli studiosi di Giorgio Caproni la centralità dell'esperienza bellica per la sua opera poetica e letteraria in genere. A partire da *guerra: terra*, tipica coppia di parole in rima ricorrente nei suoi versi, fino alla specializzazione del tema della *caccia*, il lavoro caproniano ruota intorno alla guerra almeno a partire dai componimenti realizzati nel 1943, poi confluiti in *Il passaggio di Enea*. Il presente contributo prende in considerazione un ampio numero di testi e raccolte del poeta livornese, proponendone una interpretazione complessiva intorno al concetto di *permanenza della guerra*, che è l'equivalente formale di una persistenza psichica del trauma bellico. Su questa scia, la seconda parte del saggio propone di applicare all'opera di Caproni la dialettica del volto elaborata dal filosofo francese Emmanuel Lévinas, in quanto vi si tematizza la stessa dinamica del riconoscimento/misconoscimento dell'altro che va riconosciuta come centrale nella poesia dell'autore italiano.

It is common sense among the scholars that the experience of war was crucial in Giorgio Caproni's poetics. From the typical rhyming couplets guerra: terra, very frequent in his verses, to the characterisation of the theme of 'hunt', Caproni's work turns around the 'war' topic at least since his 1943 poems, which joined later the book Il passaggio di Enea. By taking into account a wide number of texts and collections of the Leghorn poet, this paper proposes an overall interpretation of his poetics through the concept of war's permanence, which is formally equivalent to the psychic endurance of the war's trauma. On this basis, the second part of the paper aims to apply to Caproni's work the dialectics of the face, by which the French philosopher Emmanuel Lévinas elaborated the same alternation 'recognition/nonrecognition' of the other, which is central in the poetics of the Italian writer.