

incroci

semestrale di letteratura e altre scritture
anno XXI, numero 41
gennaio-giugno duemilaventi



Mario Adda Editore

incroci

semestrale di letteratura
e altre scritture

ANVUR: rivista scientifica di Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Direzione: Lino Angiuli, Daniele Maria Pegorari, Raffaele Nigro

Redazione: Gina Cafaro, Esther Celiberti, Achille Chillà, Delio De Martino (*direttore responsabile*), Milica Marinković, Domenico Mezzina, Domenico Ribatti, Salvatore Ritrovato, Marilena Squicciarini (*segretaria*), Carmine Tedeschi

In copertina: Nicola Genco, *Sedia di Eros*

All'interno: disegni e studi preparatori dello stesso artista

web – <http://incrocionline.wordpress.com>

Si collabora per invito.

Materiali e corrispondenza possono essere inviati all'indirizzo:

incrocirivistaletteraria@gmail.com

Abbonamento annuale: euro 18,00

Una copia: euro 10,00

da versare sul c.c. postale n. 15795701

intestato a: Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

Autorizzazione del Tribunale di Bari n. 2068 del 2012 (n. Reg. Stampa 32)

ISBN 9788867175109

ISSN 2281-1583

© Copyright 2020

Mario Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

Tel. e Fax 080 5539502

web: <http://www.addaeditore.it>

e-mail: addaeditore@addaeditore.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2020 presso Grafica 080 per conto di Mario Adda Editore - Bari

Sommario

| | |
|---|----|
| Editoriale | 5 |
| Dicesi amore... <i>poesie di Barbara Carle</i> | 7 |
| Tempo-tempesta e le ferite dell'amore <i>dialogo in versi tra Vivetta Valacca e Dieter Schlesak</i> | 14 |
| Acino <i>un racconto di William Vastarella</i> | 21 |
| L'eros in età classica: Lucrezio, Catullo, Orazio, Ovidio <i>traduzioni e note di Carmine Tedeschi</i> <i>con disegni originali di Nicola Genco</i> | 25 |
| Psyché: la forza e la grazia del genio erotico <i>pensieri di Giuseppe Gentile</i> | 41 |
| Chi è questa che vèn? <i>un contributo di Milena Nicolini</i> | 55 |
| Amor mi mosse... che mi fa parlare <i>un intervento di Giuseppe Langella</i> | 61 |
| Amore essenziale / Amor vero <i>un saggio di Tommaso Sgarro</i> | 64 |

| | |
|--|-----|
| Isabella Morra: l'impresa <i>un contributo di Esther Celiberti</i> | 75 |
| Il labile confine. Amore e alienazione nella scrittura di Anna Banti <i>un saggio di Maria Donata Montemurri</i> | 80 |
| Un'altra storia... <i>un saggio di Silvano Trevisani</i> | 88 |
| Tu sei parola <i>un saggio di Marika Consoli</i> | 103 |
| Giorgio Caproni, la musica, la voce <i>un saggio di Valentina Colonna</i> | 109 |
| Poemusica <i>un intervento di Lino Angiuli</i> | 120 |
| RECENSIONI | |
| su G. Lupo (<i>di D.M. Pegorari</i>); su W. Vastarella, I. Morra, G. Pinaffo (<i>di G. Laera</i>); su M.P. De Paulis (<i>di A. Luzi</i>); su M. Marciani, S. Di Lino (<i>di A. Chillà</i>); su G. Alfano e S. Carrai, C. Cavalleri (<i>di C. Toscani</i>); su G.B. Guerri (<i>di F. Giuliani</i>); su G. Cascio (<i>di M. Boccaccio</i>); su G. Vitali (<i>di P. Testone</i>); su S. D'Amaro (<i>di A. Lillo</i>); su F. Manzoni (<i>di P. Vitagliano</i>); su D. Mondini e C. Loiodice (<i>di M.R. Cesareo</i>); su F. De Napoli, M. Rimi (<i>di C. Tedeschi</i>) | 125 |
| Amici di incroci <i>una testimonianza fotografica di Barbara Carle</i> | 149 |

* I sommari dei numeri precedenti si possono consultare sul sito:
incrocionline.wordpress.com

Giorgio Caproni, la musica, la voce

un saggio di Valentina Colonna

Com'è noto, non sono pochi i poeti che, al di fuori della pratica letteraria, hanno mantenuto una relazione intima con il mondo della musica. Il caso di Giorgio Caproni è assai emblematico in tal senso, come mostra Valentina Colonna, anche lei interessata da vicino a questa relazione, essendo autrice di alcune raccolte poetiche e concertista grazie al suo diploma in pianoforte classico. Peraltro, la stessa è ricercatrice presso il Laboratorio di Fonetica sperimentale attivo presso l'Università degli Studi di Torino, nel cui ambito è maturato l'approccio di cui si avvale questo suo contributo.

Introduzione

Questo articolo ripercorre il rapporto amoroso che lega musica e poesia in Giorgio Caproni, poeta che, nel panorama italiano, in modo raro e ineccepibile è stato in grado di tenere insieme queste due discipline nella sua produzione e nella sua esperienza di vita. Nella prima parte è presa in esame la sua percezione del legame tra le due discipline e l'idea che egli fornisce della voce della poesia e dell'intonazione che essa richiede; nel secondo capitolo, si presentano alcuni tratti caratteristici della sua scrittura poetica, restringendo lo sguardo alla prosopopea del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, di cui si sono presentati in altre sedi studi sperimentali condotti secondo le metodologie della fonetica sperimentale. Il testo, tratto dalla raccolta del 1965, si caratterizza per un suo carattere sia narrativo sia discorsivo e, significativo per l'opera caproniana, appare interessante per uno studio prosodico, oltre che per la sua forma, per la sua destinazione esplicita di lettura ad alta voce con cui nasce e per la presenza della lettura originale da parte dell'autore, depositata presso l'ICBSA di Roma. La poetica caproniana, affrontata dalla critica e dalla metrica, si presta particolarmente ad approfondimenti ulteriori che ne analizzino l'apparato musicale, come, ad esempio, gli studi linguistici a cui facciamo riferimento e che a questo lavoro teorico si associano¹.

¹ Questo articolo si basa in larga parte sullo studio presentato in V. Colonna, *Prosodie del "Congedo". Analisi fonetica di dodici letture del "Congedo del viaggiatore cerimonioso" di Giorgio Caproni*, Università degli Studi di Torino, a.a. 2016-2017. Tesi di laurea specialistica inedita, manoscritto.

La parola e la musica per Caproni

È risaputo che la poesia di Giorgio Caproni, che oltre ad essere poeta e maestro elementare era stato violinista, è preguata di riferimenti musicali espliciti e di una terminologia tecnica che alla musica si ispira, a partire dai titoli di raccolte e di poesie (specialmente negli ultimi quindici anni di produzione), indici di un'approfondita conoscenza musicale. La sua scrittura però è nota anche per l'apparato musicale che la anima prosodicamente e la porta a distinguersi per la sua innata forza di risonanza. In questa sede non andremo approfondendo la questione dei richiami tematici al lessico musicale (come omaggi a forme o tempi musicali), bensì andremo a considerare il rapporto che il poeta stesso ha descritto tra parola e musica, che così fortemente si sentono connesse in questa sua voce.

Per cominciare a trattare la relazione tra le due arti, inizieremo dal punto che in assoluto le tiene più insieme e le porta a identificarsi nella loro origine, ad abbracciarsi e poi a separarsi in un rapporto di autonomia e di sempre forte connessione, vicinanza. Iniziamo dunque dalla parola «canto»: quando Giorgio Caproni si esprime riguardo al canto, lo fa parlando di «libertà assoluta», definendo quest'arte come «linguaggio puro» per eccellenza (G. Caproni, *La scatola nera*, a cura di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996, p. 16). Egli si riferisce in questo caso a un canto che è musica e che pare insegnare alla poesia a fare lo stesso, per quanto essa vi riesca solo in modo parziale: anche la poesia infatti si descrive, tra tutte le scritture, come l'unica in grado di svincolarsi dalle rigidità associate alle cosiddette scritture «burocratiche», di liberarsi dunque da griglie precostituite, come scrive in un saggio incluso all'interno della *Scatola nera* (Ivi, pp. 15-16). La purezza tuttavia, di cui Caproni scrive, appare un'immagine strettamente e naturalmente associata alla musica, a cui la poesia cerca di tendere, in un tentativo di avvicinamento e di raccolta che però non le appartiene e sul cui concetto l'autore ritorna più volte nel corso della sua vita.

A riguardo di questa purezza e del diseguale rapporto che hanno con essa e con l'autore il linguaggio e la musica, nel *Carteggio Giorgio Caproni-Silvio Riolfo* pubblicato nella rivista «Resine»² il poeta, rivolgendosi a Silvio Riolfo, il 27 marzo 1986 scriveva:

Batto tutto a macchina tanto per avere una tastiera sotto le dita. Nostalgia della musica, anche questa. (Perché si deve usare il linguaggio per scrivere le poesie! Perché si deve pensare in parole, e non in suoni? Conosci il *Molto adagio* del quartetto op. 132 di Beethoven? Pensiero puro, sembra la contaminazione, appunto della parola».

È in questa tensione vertiginosa tra poesia e musica, come in un corteggiamento amoroso che anima la scrittura di Caproni e le sue riflessioni a riguardo, che si realizza dunque la più esplicita vittoria della musica sulla poesia, che appare quasi traccia da essa derivante e finisce per risultare parte sconfitta, a cui l'autore sceglie però di dedicare la sua vita intera. La «contaminazione» della parola e delle forme che la utilizzano si dichiarano anche nei versi che

² Cfr. G. Caproni-S. Riolfo Marengo, *Carteggio Giorgio Caproni-Silvio Riolfo*, in «Resine», a. XXXII, n. 134/135, 2012-2013.

il poeta scrive, nel loro atto di affermazione: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto.»³ o ancora «Il nome è la larva.»⁴ e «L'ónoma non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilmente erratica»⁵. La parola, strumento del poeta, diventa anche il suo bersaglio e l'accusato, che si configura inoltre, nell'ultima produzione caproniana, come una delle forme possibili della «bestia» e anche una delle sue vittime, dunque vittima e carnefice insieme. Sebbene il linguaggio musicale sembri avere la meglio su quello verbale, che pare fallace e lacunoso, in due interviste pubblicate su «Resine»⁶ il poeta riesce a fondere pacificamente i due sistemi proprio nella forma poetica, spiegando che «c'è una musica che esprime qualcosa che va oltre la parola e questo qualcosa è la poesia»⁷. È dunque in una reale fusione e comunione di linguaggi che nasce la forza della poesia, che va oltre il linguaggio e la musica stessa.

Ancora sul «pensiero puro» associato alla musica Caproni si era espresso in diverse occasioni, come nelle conversazioni radiofoniche del gennaio 1988 andate in onda su Radio 3 per *Antologia*, raccolte in Caproni (2004). E sul «pensiero puro» in relazione a una musica specifica, quella del *Molto adagio* beethoveniano tanto caro al poeta, Caproni era tornato a scrivere, esprimendosi a riguardo come della «più profonda meditazione ch'io conosca sull'esistenza, che in sé comprende anche la morte. Pensiero puro, senza la corruzione delle parole. (O meglio della parola). Come lo è sempre la grande musica»⁸.

Se la tenzone tra musica e poesia pare avere già in partenza un vincitore, tuttavia il confronto e l'incontro portano anche a una sanificazione e a una relazione di quasi maternità per la musica nei confronti della poesia, che esce dal dibattito apparentemente 'sconfitta'. In quest'ottica dunque si legge anche la richiesta che fa Caproni ai poeti, di imitazione dei musicisti: il tipo di lavoro dei due artisti dovrebbe infatti essere graduale, basato sull'esercizio e sullo studio della tecnica. Più in particolare, per trattare il tema, il poeta arriva a fare un paragone con il percorso accademico pianistico tradizionale e con l'incontro del pianista con degli *Studi* di Clementi del *Gradus ad Parnassum*, tappa immancabile per il consolidamento tecnico. È infatti la tecnica musicale e il suo studio metodico a ispirare l'idea di un laboratorio poetico, che ricerchi e insegua anch'esso una purezza dell'arte. E dal suo laboratorio musicale-poetico Caproni, nell'intervista a Riolfo Marengo, spiega la sua ambizione di ridurre le parole al minimo, perché la loro sovrabbondanza ha portato alla perdita della loro musica,

³ G. Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1999, p. 478.

⁴ Ivi, p. 657.

⁵ Ivi, p. 589. Nell'ultima poetica caproniana e nella sua saggistica, emergerà un distacco che viene a crearsi anche tra realtà e parola, tra verità e parola. È questo un tema costante nel percorso dell'autore, che vede al contempo la parola come forza in grado di generare realtà nuove e amplificare le cose in poesia. I versi del 1977 già citati «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto» (G. Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 478) riconducono però a un concetto già espresso trent'anni prima nel saggio del 1947 nella *Scatola nera*, in cui i vocaboli del linguaggio poetico si rappresentavano come mistero, verità indefinita, nello stesso modo in cui le cose sfuggivano al nome inteso come «definizione», e dunque gabbia (G. Caproni, *La scatola nera*, cit., p. 21).

⁶ Cfr. G. Caproni-S. Riolfo Marengo, *op. cit.*

⁷ G. Caproni-S. Riolfo Marengo, *op. cit.*, p. 67.

⁸ Caproni G., *Molto adagio*, in «Reporter», I, 237, 7-8 dicembre 1985.

e spiegando di come il suo 'violino' sia quello degli spazi familiari e ridotti della musica da camera, piuttosto che quello dei teatri e delle sale da concerto con le loro orchestre:

Opere come *L'arte della Fuga di Bach* o certi quartetti di Beethoven sono pensiero puro, e dico pensiero e non sentimento, perché non è detto che le idee si esprimano solo a parole. Il mio ideale sarebbe scrivere poesie di una parola sola. Il rumore delle parole, della loro sovrabbondanza mi ha stancato presto. Ho provato con l'orchestra sinfonica, ma poi ho preferito la musica da camera. E anche in questo caso con il massimo possibile di dissonanze: ho cercato insomma di fare musica moderna usando il sistema tonale. Un po' quello che ha fatto, da genio, Stravinskji»⁹.

Caproni anche in un'altra intervista, rilasciata a Cesare Cavalleri nella metà degli anni Cinquanta, si era pronunciato con la stessa chiarezza terminologica, utilizzando l'espressione di «rumore della parola», per comunicare il fastidio che la lingua e la poesia iniziavano in modo terribile a procurargli, al punto da desiderare di avere scritto poesie ridotte al massimo a tre o quattro parole. Una chiarezza di visione, sempre più nitida e restrittiva (anche il numero delle parole di un ideale poetico era andato diminuendo nel tempo alla forma minima), si era definita, oltre che nella sua poetica, nelle sue dichiarazioni sul tema.

Tuttavia, anche in una parola ridotta all'essenziale, sopravvive quella profondità ineguagliabile che Caproni spiegava musicalmente nella *Scatola nera*:

molto rozzamente paragonabile alla serie di *armonici* che una data nota (il Do, ad esempio), sveglia e rende udibili (sensibili: facendo realmente vibrare altre corde) quando viene battuta sul pianoforte tenendo abbassato il pedale (il Mi, il Sol eccetera, che a loro volta, come nella Bibbia, genereranno altri loro rispettivi *armonici*, in una successione teoricamente infinita, ma praticamente relativa alla maggiore o minore finezza del nostro *orecchio*, e così via)¹⁰.

Continua è dunque l'attrazione, la fusione, ma anche la tensione, tra le due arti, che finiscono spesso per contrapporsi come, da un lato, armonia di suoni con silenzi e, dall'altro, come rumore. La comunione musicale delle due arti appare sempre in bilico, ma maggiore resta tuttavia nel poeta lo slancio che gli consente di continuare a fare poesia e di trovare nella musica la chiave di lettura. Dalla disciplina musicale infatti si deve apprendere non solo la tecnica ma anche l'ascolto e la cura della forma, come illustra Caproni. A documentarlo è difatti anche una sua lettera del 9 maggio 1983, inclusa nel *Carteggio Giorgio Caproni-Silvio Riolfo*, nella quale l'autore, esprimendosi a riguardo dell'impaginazione di alcune poesie, che sarebbero confluite poi nella pubblicazione di tutta la sua opera poetica (la cui prima edizione risale al 1983), spiega l'importanza della pagina e dello spazio attorno alla parola stessa (il silenzio musicale che Caproni ben conosceva), che chiede di rispettare nella pubblicazione:

⁹ G. Caproni-S. Riolfo Marengo, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ G. Caproni, *La scatola nera*, cit., p. 31.

Questo perché dette pagine non possono assolutamente finire con un punto fermo, in quanto tale punto fermo abolisce lo spazio bianco necessario prima del verso successivo, e in quanto tale spazio bianco ha per me valore espressivo, e togliendolo sarebbe come togliere un verso»¹¹.

Alla sensibilità musicale e poetica, attenta alla ricerca del suono e alla sacra cura del silenzio, si lega la sua visione di poesia come «sentire», inteso in tutta la sua ricchezza semantica e in tutte le sue possibili estensioni, che uniscono l'arte all'uomo e riempiono la scrittura poetica di tutta l'oscurità che la contrappone alla scrittura prosastica. In questo dunque si può trovare salvezza e può in un certo modo sanarsi e quietarsi l'amoroso confronto-dialogo tra poesia e musica e tra loro e le altre arti. Nel saggio *Poesia chiara e oscura*, incluso nella *Scatola nera* (1996), a proposito scrive infatti:

In realtà 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 innalzarci) il più logico dei discorsi logici¹².

La lettura ad alta voce secondo Caproni: il Congedo

Se l'ascolto, la percezione e l'assimilazione più profonda della parola poetica costituiscono un tema centrale nella ricerca caproniana, altro aspetto su cui l'autore non poteva non esprimersi è quello certamente della lettura. Nella prima puntata radiofonica del 1988, Caproni infatti tocca il tema della lettura ad alta voce della poesia, parlando della «pluralità delle varie interpretazioni» che diverse voci realizzano di un testo, in un paragone musicale che mette a confronto la lettura poetica con quella musicale dell'interprete in relazione con lo spartito¹³. Non immediato e semplice però è per Caproni il rapporto tra testo e voce nella sua esperienza, non solo per quanto riguarda le proprie composizioni ma anche, in particolare, per i testi di altri poeti che si trova a interpretare. Il poeta infatti, che nella stessa trasmissione radiofonica aveva appena letto Sbarbaro, confessava: «è difficile, io le poesie altrui non le so leggere»¹⁴. Sorge dunque spontaneo il pensiero che Caproni preferisca affidare a una voce esperta, come quella di un attore, i testi poetici, e così in effetti, in parte accade: tuttavia, la questione risulta molto più delicata e articolata, come si evince dalle riflessioni che dedica agli attori nel corso della stessa intervista, chiamando in causa la sua prosopopea del *Congedo*:

¹¹ G. Caproni-S. Riolfo Marengo, *op. cit.*, p. 57.

¹² G. Caproni, *La scatola nera*, cit., p. 29.

¹³ G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di Surdich L., il Melangolo, Genova 2004, p. 38.

¹⁴ G. Caproni, "Era così bello parlare", cit., p. 98.

Il congedo del viaggiatore è per voce recitante, è dedicato ad un attore che è Achille Millo. Io credo molto alla poesia detta, se non che c'è un difetto quasi generale in tutti gli attori, che mirano a recitarla, se non addirittura a enfatizzarla; è difficile trovare l'attore che si limita a leggerla. Fanno sparire la rima; viceversa nella mia poesia la rima ha una funzione importante, importantissima. Loro invece cercano sempre di farla sfuggire. Mi dà fastidio. Comunque, se l'interprete è bravo, anzi io lo ritengo necessario, perché la poesia scritta, in fondo, non è come un testo musicale ricco di indicazioni: mancano i crescendo, mancano i rallentando, manca il tempo, il movimento, se è allegro, se è adagio. Ora la musica ce l'ha, e nonostante questo richiede sempre l'interprete: altra cosa è un Tartini suonato da me, e altra cosa è suonato da Uto Ughi o da Accardo. L'interprete conta, eccome!»¹⁵.

Giorgio Caproni, nel suo percorso di ricerca sonora continua, trova finalmente la sua voce amica, che si presterà ai suoi testi senza tradire la sua musica e la sua intenzione: sarà Achille Millo, infatti, a incidere sue interpretazioni di componimenti caproniani, che verranno incluse nel vinile che vedrà la luce un anno dopo la morte del poeta. Recuperando la presentazione, firmata da Achille Millo, a *Poesie di Giorgio Caproni lette da Achille Millo* (1991), si può trovare la controparte dell'attore che racconta di questo prezioso dialogo e del confronto con Caproni sulla questione autore-interprete e sulla ricerca di espressione e soluzioni alle preoccupazioni tecniche. Millo (1991) scriveva infatti di lui: «io avvertivo la sua paura dei facili tradimenti e il suo desiderio di trovare una voce sensibile, umana, aderente alla sua poesia». Ma Millo parla di questo incontro come anche di una grande amicizia nata da un «un intenso momento di equilibrio professionale ed umano», che aveva portato anche a un cambiamento nella sua vita di attore, in quanto la lettura e lo studio dei versi con il poeta avevano costituito «un'esperienza unica, formativa». Lo studio del testo e il rapporto dell'attore con l'autore significava infatti un momento di crescita per Millo, che scrive, riguardo al suo lavoro di recitazione: «ho tentato di restituirla, questa 'voce' [...], rubandogli ritmi, tempi, perfino la sua respirazione del testo». E ancora: «Prestandomi la sua precisa, dolce musicalità, i suoi ritmati recitativi, le sue cocciute parentesi iterative, mi aiutò ad arrivare con umiltà a una lucida e consapevole lettura della sua poesia».

Si tratta dunque di un caso particolare in cui, grazie a uno scambio costruttivo, alla reciproca stima e al confronto che, tra due artisti autentici, porta alla più florida crescita e all'amicizia sincera, il poeta ritrova in uno sdoppiamento la propria voce grazie a una voce altrui. Caproni aveva difatti trovato in Millo il timbro e la personalità che cercava, serbandone un'ammirazione così grande da dedicare a questa voce la raccolta intera del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, che nell'ultima pagina esplicitava l'appartenenza, almeno parziale, di quei testi all'attore.

¹⁵ G. Caproni, "Era così bello parlare", cit., p. 67.

La lingua del Congedo del viaggiatore cerimonioso

Quando si parla di ascolto, di musica e poesia, della ‘musica della poesia’, è imprescindibile tenere in considerazione anche la lingua che forma parte della scrittura poetica in questione. Nello specifico, in questa sede presenteremo un breve percorso introduttivo sulla lingua della raccolta che include la prosopopea che torna più volte nelle riflessioni sulla voce di Caproni, a partire da una sua contestualizzazione all’interno del percorso poetico caproniano.

Sappiamo anche da Mengaldo¹⁶ che Caproni era abile nell’uso delle strutture della tradizione poetica in un modo definito «manieristico»¹⁷ e si caratterizzava per un tono narrativo, che sostituisce quello idillico, già a partire dal *Passaggio d’Enea e Il seme del piangere*¹⁸. Si tratta di una narrazione realistica, contraddistinta anche da una marca epigrammatica. Con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* emerge anche l’elemento del racconto, che presenta un vivo realismo verbale, caratteristico di personaggi che assumono valore solo nel parlato e nei loro colori vivi. Assistiamo a quello che Baldacci definisce un «cortocircuito continuo di assenza e presenza, di resistenza e resa, di oggetti e fantasmi»¹⁹. A partire dalle raccolte successive, e in particolare da *Il muro della terra*, si assisterà invece a un assottigliamento della lingua, che si avvicinerà a «forme neo-ungarettiane»²⁰.

Il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* segna una svolta nell’opera caproniana, in particolare sul piano linguistico: definito un «libro bifronte» da Surdich²¹, presenta, da un lato, la continuazione nell’uso della rima e della tradizione poetica con le sue voci e il suo lessico, mentre, dall’altro lato, introduce nuove riflessioni.

Dal punto di vista metrico due ‘quasi-epigrafi’ in forma di quartina, una successiva all’altra, introducono l’intera raccolta, aprendo sul mondo dei morti e sul personaggio che, presente ancor prima nel titolo, vi sarà diretto nel corso del suo viaggio. Su un piano metrico, l’opera²², disilludendo le aspettative che il titolo farebbe nascere nel lettore, che si aspetterebbe di trovarsi davanti a una raccolta di prosopopee, presenta solo quattro prosopopee totali: le altre poesie (esclusa la sezione finale “Versi spersi”) si riconducono alla «quartina» e alla «canzonetta memoriale o lirico/autobiografica»²³, in un ordine che non sembra casuale. La

¹⁶ P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Milano 1994, p. 238.

¹⁷ Come per il sonetto, «in guida di un’unica arcata, emotivamente» (P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 238).

¹⁸ *Il seme del piangere* (1956) infatti «si muove entro una cantabilità e una oggettività quasi popolare», che vede un rinnovamento delle forme chiuse, in contrasto con la tradizione precedente (G. L. Beccaria, *L’autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975, p. 30).

¹⁹ A. Baldacci, *Giorgio Caproni. L’inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016, p. 102.

²⁰ P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 238.

²¹ L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 81.

²² Significativi studi sulla metrica e la stilistica di Giorgio Caproni, concentrati in particolare sui sonetti, sono stati svolti da Raffaella Scarpa (R. Scarpa, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2004, p. 2011).

²³ Ghidinelli rileva inoltre una voce diversa nelle tre tipologie metriche: la prosopopea con la sua modulazione medio-lunga, le modalità enunciative del monologo drammatico, le forme in cui l’«io» intercede per l’autore e appare come una sua «demoltiplicazione edifrazione». S. Ghidinelli, *Dove non si può (non) tornare. Architettura della galleria del “Congedo”*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 203.

prosopopea dunque, oltre che forma compositiva, si fa forse in questo caso anche forma tematica e rappresentazione del teatro umano.

Respiri diversi strutturano dunque questa raccolta, alternando lasse molto lunghe, di metri diversi e irregolari rispetto alle composizioni antecedenti, a lasse molto brevi (interne anche a componimenti lunghi). Anche le misure del metro tendono così ad allungarsi: diminuiscono i settenari, aumentano i novenari e si moltiplicano i decasillabi rispetto al precedente *Seme del piangere*, così come cresce, indipendentemente da questo, il numero degli ottonari, come spiega Girardi²⁴. Non mutata però, sebbene in metri mutati, è la ricca varietà accentuativa del verso, che tende anche a frammentarsi in pause²⁵, parentesi, incisi, *enjambement* frequenti²⁶ (non ridotti dall'ampiezza maggiore del verso): l'insieme di tutti questi tratti si connette, secondo Girardi, alla natura teatrale retrostante il libro, come confermerebbe la dedica all'attore e amico Achille Millo e la serie di monologhi intermezzati da recitativi sottovoce e «a parte». Questo andamento dell'oralità si rispecchia anche in una sintassi che vede susseguirsi proposizioni rapide, ristrette anche a una sola parola, in una fitta paratassi o con presenza di legamenti coordinativi semplici, che segmentano i versi. La costruzione delle frasi a volte si innalza in inversioni, iperbatì, incisi, finendo per accomunare tutti i protagonisti del libro, che condividono, oltre all'espressione, un destino.

L'andamento orale del libro si fa evidente nel testo del *Congedo*, sin dal suo principio, con l'invocazione iniziale di *Amici* e il tipo di narrazione che caratterizza la composizione, fitta e concentrata: ci troviamo davanti a un ultimo tentativo di ritardare il silenzio della morte che, però, nel suo avvicinarsi sempre di più, porta a un vero e proprio «ammutolimento», secondo Baldacci, che si inserisce all'interno di «uno stile realistico attento al minimo dettaglio». È questa infatti una scrittura del quotidiano e prosastica, che ha per protagonista un uomo solo in preda alla ricerca affannosa di un dialogo con i compagni di viaggio, che giunge però al solo monologo e a una «dichiarazione testamentale, antientatica, *ilaro tragica*»²⁷.

Prendendo infine in analisi la questione delle rime nel *Congedo* e in tutta la raccolta (che lo stesso Caproni riteneva cruciali nella sua scrittura e bisognose di considerazione per una buona lettura ad alta voce), il loro uso è sicuramente diradato e mutato rispetto al *Seme*

²⁴ Girardi nel suo saggio *Il "congedo" di Caproni* (2014), riporta i seguenti dati, curati nella tesi triennale di Bartoloni (2004-2005) e nella tesi magistrale di Costanzo (2008-2009): settenari nel *Seme* 42%, nel *Congedo* 28%; novenari nel *Seme* 16%, nel *Congedo* 22%; decasillabi nel *Seme* 2%, nel *Congedo* 8%; ottonari 33% nel *Seme* e 36% nel *Congedo*.

²⁵ Riguardo al silenzio nella poesia caproniana, citiamo l'espressione usata da Scarpa (2011: 6) di «scala del silenzio», che si configura sempre diversa a seconda della fase di scrittura del poeta.

²⁶ La sintassi del componimento quindi si frammenta, «si disarticola, con l'intromissione di pause parentetiche e di incisi», come spiega anche Surdich (*op. cit.*, p. 84). Menzioniamo inoltre lo studio quantitativo di Costanzo sul numero di inarcature nella raccolta: si conta, per un totale di 596 versi della raccolta, un 50% con inarcatura. Più frequente è l'inarcatura medio-forte tra sostantivo e aggettivo (cfr. *Congedo* ad es. vv. 25-26, 70-71, 73-74, 91-92), seguita da quella tra verbo e complemento e, specialmente nella prosopopea del *Congedo*, da quella di media intensità tra soggetto e verbo (cfr. vv. 10-11, 90-91 *Congedo*).

²⁷ Di «monologo» aveva anche parlato Calvino (1980), che aveva sottolineato la mancanza di un vero e proprio interlocutore per il protagonista della prosopopea.

del piangere, dove le rime facili si caricavano di una ricchezza semantica associata al concetto di familiarità, come spiega Beccaria (1975). Appaiono qui «molto melodiche, orfane come sono della grazia che su tutte si irraggiava dal nome stesso di Annina»²⁸ e dunque meno chiare: alla rima in *-ina*²⁹ viene a sostituirsi quella in *-one*, come quella a partire dalla parola-chiave *disperazione*³⁰, che marca non solo la rima ma la raccolta intera, risultando la terza rima usata nel libro. Inoltre, molto usate e in funzione descrittiva, per quanto meno marcate e spesso a grappolo, sono le rime verbali: quelle in *-are*, poi quelle in *-ere*, *-ire*, *-ete*, appaiono in assoluto le più diffuse, e le prime risultano le più frequenti nel *Congedo*, come attesta Costanzo. Non verbali sono invece quelle in *-io* e *-ia*.

Di «cadenza evitata» o «d'inganno» parla Zucco, prendendo in considerazione, come Mengaldo, quel gioco di rime non perfettamente corrispondenti ma volutamente 'dissonanti', spesso ridotte ad assonanze. Zucco per spiegarlo si riferisce ai lavori di Meyer e Barbieri, menzionando il «gesto musicale», il «termine sonoro» e la sua connessione col significato, che contribuiscono a creare quell'aspettativa che musica e parola generano, provocando una tensione tra attesa e disvelamento. E sempre parte di questa particolarità di struttura è la caratteristica disposizione rimica caproniana, basata sul ritardo nell'incontro delle rime, che può anche essere intervallato da più versi e a volte finisce addirittura per rimanere incompiuta.

L'architettura caproniana, nel suo complesso, conduce il lettore allo spiazzamento nella sua interpretazione fonica, basata su «retro interpretazioni»³¹, che portano il testo ad arricchirsi di significati e valori ulteriori. Il *Congedo* fa parte di quest'ampia e complessiva architettura, presentandosi fittamente ricco di rime d'eco, tra loro perfettamente incastrate: l'insieme della costruzione linguistica e di quella retorica retrostanti la composizione caproniana nascono da un ascolto precisissimo e dalla ricerca di una cura altrettanto attenta alla lettura, che diventa anche fine ultimo della scrittura dell'autore, accompagnandolo in tutto il suo cammino, che trova finalmente risposta e ispirazione nell'incontro con l'arte recitativa di Achille Millo.

Conclusioni

La produzione poetica di Giorgio Caproni, riconoscibile per la rara forza ed efficacia musicale che la contraddistinguono, può considerarsi supportata da un ricco apparato teorico e biografico a esse dedicate, che vi è retrostante. Ciò ha contribuito allo sviluppo di una teoria solida a sostegno di tutta la sua produzione artistica.

²⁸ A. Girardi, *op. cit.*, p. 195.

²⁹ La rima appare in tre componimenti, tra cui il *Congedo* (vv. 70-71).

³⁰ Marchesini (2014) spiega che la «*disperazione/calma, senza sgomento* delle prosopopee arriva dopo l'esaurimento di un filone cruciale nel percorso di Caproni, culminato col lavoro su Annina. Allo stesso modo, *La serena disperazione* di Saba, con la sua esteriorizzazione nei personaggi e nei rarefatti quadri sentenziosi, viene dopo il canzoniere dedicato a una donna *persa*. E in entrambi i casi, la pacata *disperazione* precede una svolta decisiva dell'opera».

³¹ R. Zucco, *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in D. Colussi-P. Zublena P. (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 83.

La particolarità di questo connubio musicale e poetico favorisce studi diversificati sul tema che, a partire da un approccio teorico, possano valorizzare la questione e analizzarla da altre prospettive parallele, come quelle della fonetica sperimentale, che consente di considerare le teorie sulla lettura e sulla musica dei testi poetici in relazione alle letture originali. Uno studio simile consente di individuare ulteriori elementi di analisi utili per la comprensione della poesia e della sua natura. In proposito, altri lavori già svolti sulle letture caproniane si possono trovare in Colonna & Romano (2018), Colonna (2019), Colonna, Romano & De Iacovo (2019). È attualmente in corso uno studio allargato alla comparazione tra numerose letture del *Congedo* caproniano e agli altri maggiori autori del Novecento e contemporanei, confluito nel progetto di ricerca *Voices of Italian Poets*, attualmente in corso presso il Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” dell’Università di Torino. L’ascolto attento e concentrato, la purezza espressiva di un’arte, la delicatezza dell’interpretazione di chi presta la sua voce a un testo (sia l’autore stesso o un interprete esterno), sono temi centrali nell’intera ricerca caproniana, aspetti di una cura amorosa da parte del poeta per due arti così centrali nella sua vita da inseguirsi, corteggiarsi, sfuggirsi e infine fondersi in un intero e armonioso cammino artistico. Questo costituisce anche il cuore, oltre che di questo breve percorso teorico qui presentato, di un più ampio studio che ha avuto inizio grazie a quest’incontro caproniano.

Bibliografia

- Baldacci A., *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016.
- Barbieri D., *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004.
- Bartoloni E., *Schede metriche sul «Seme del piangere»*, Università degli studi di Verona, a.a. 2004-2005. Tesi di laurea specialistica inedita, manoscritto, 2008.
- Beccaria G. L., *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975.
- Calvino I., *Nel cielo dei pipistrelli*, in «la Repubblica», 19 dicembre 1980. Poi con il titolo *Il taciturno ciarliero* in Devoto G. & Verdino S. (a cura di), Genova a Giorgio Caproni, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982. Ora in Calvino I., *Saggi*, a cura di Barenghi M., Mondadori, Milano 1995.
- Caproni G., *Molto adagio*, in «Reporter», I, 237, 7-8 dicembre 1985.
- Caproni G., *La scatola nera*, a cura di Raboni G., Garzanti, Milano 1996.
- Caproni G., *L'opera in versi*, a cura di Zuliani L., Mondadori, Milano 1998.
- Caproni G., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1999.
- Caproni G., “Era così bello parlare”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di Surdich L., il Melangolo, Genova 2004.
- Caproni G., *Amore, com'è ferito il secolo*, a cura di Verdino S., Manni, San Cesario di Lecce 2006.
- Caproni G. & Riolfo Marengo S., *Carteggio Giorgio Caproni – Silvio Riolfo*, in «Resine», a. XXXII, n. 134/135, 2012-2013, pp. 41-66.
- Cavalleri C., *Un poeta in cerca dell'anima*, in «Studi Cattolici», XXVII, 272, ottobre 1983, 603-606 (poi in «Cultura e libri», III, settembre-dicembre 1986, pp. 16-17).
- Colonna V., *Prosodie del “Congedo”. Analisi fonetica di dodici letture del “Congedo del viaggiatore*

- cerimonioso*” di Giorgio Caproni, Università degli Studi di Torino, a.a. 2016-2017. Tesi di laurea specialistica inedita, manoscritto.
- Colonna V., *Prosodie del Congedo. Analisi fonetica comparativa di dodici letture della prosopopea di Giorgio Caproni*, in «Umanistica Digitale», 2019, <http://hdl.handle.net/2318/1711481>.
- Colonna V. & Romano A., *Variazioni intonative del “Congedo”. Analisi comparativa di dodici letture*, in De Castro Moutinho L. et al. (a cura di), *Estudos em variação linguística nas línguas românicas*, Universidade de Aveiro, Aveiro 2019, <http://hdl.handle.net/2318/1708630>.
- Colonna V., Romano A., De Iacovo V., *Prosodic Features of the Italian Poetry: A Phonetic Study on Some Readings*, in Proceedings of the 19th ICPhS, University of Melbourne, 19th International Congress of Phonetic Sciences, 5-9 agosto 2019, pp. 3383-3387.
- Costanzo I., *“Il congedo del viaggiatore & altre prosopopee”: un’analisi formale*, Università degli Studi di Verona, a.a. 2008-2009. Tesi di laurea specialistica inedita, manoscritto.
- Ghidinelli S., *Dove non si può (non) tornare. Architettura della galleria del “Congedo”*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Girardi A., *“Il Congedo di Caproni”*, in Colussi D. & Zublena P. (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Marchesini M., *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Mengaldo P. V., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Milano 1994.
- Meyer L. B., *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Millo A., *Poesie di Giorgio Caproni lette da Achille Millo*, Dynamic-Carige, Genova 1991.
- Scaffai N., *Una costante di Caproni: l’uso (in un certo modo) della parentesi*, in Colussi D. & Zublena P. (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Scarpa R., *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2004.
- Scarpa R., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2011.
- Surdich L., *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990.
- Zucco R., *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in Colussi D. & Zublena P. (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 73-97.