

# Contraepifanía de la cara. El trauma de la guerra en el cuento poético de Giorgio Caproni

Giancarlo Alfano\*

UNIVERSITÀ FEDERICO II DI NAPOLI

## Resumen:

El ensayo propone la lectura de la obra poética de Giorgio Caproni (1912-1990) –publicada entre 1956 y su muerte– como si se tratase de un único cancionero perpetuo, centrado en la presencia recursiva de algunos temas y motivos específicos. Todo ellos, como el «viento», la «página del periódico» o el «rostro», tienen que ver con la guerra y con su traumático recuerdo en el yo poético. Más particularmente, el tema del «rostro» es utilizado asiduamente por Caproni, hasta convertirlo en emblema central de ese cancionero perpetuo. Siguiendo la reflexión del filósofo francés Emmanuel Lévinas, si el rostro es el modo en el cual el otro se presenta ante nosotros como semejante (ser humano) y en su diversidad (algo diferente a nosotros), se convierte por ello en el símbolo de la ruptura traumática del continuo temporal del antes y el después de la guerra, ante la evidente imposibilidad de construir una comunidad a partir del reconocimiento del «otro».

## Palabras clave:

Giorgio Caproni, Literatura de guerra, Poesía del siglo XX, Representación del trauma.

## Counterepiphany of a Face. War-Trauma in Giorgio Caproni's poetic Narrative

## Abstract:

This essay proposes an interpretation of the poetical works Giorgio Caproni (1912-1990) published from 1956 to his death as an only and coherent «perpetual *canzoniere*» based on the recursive presence of some specific themes and motives. All of these (the «wind», the «newspaper's page», the «face») are referred to the war and its traumatical effect on the lyrical I. In particular, Caproni appears to use the «face»-theme as a kind of basic «emblem» of his perpetual *canzoniere*: if, according to the French philosopher Emmanuel Lévinas, the face is the way the «other» presents himself to us in his similarity (as a human being like us) and in his difference (as an individual differing from all other individuals), in Caproni's poetical works the face becomes the sign of the traumatical brake in the temporal continuity *before* and *after* the war, and, consequently, the sign of the impossibility to form a community acknowledging the existence of the «other».

## Key words:

Giorgio Caproni, War literature, XXth Century Poetry, Representation of Trauma.

## 1. UN «CANZONIERE PERPETUO»

È stata proposta di recente, 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,<sup>1</sup> il secondo è il personaggio che alla guerra è sopravvissuto, che cioè *la segue*, nel doppio senso che le è successivo e che, nel contempo, non può fare a meno di seguirne i passi, gli effetti, riconoscendo

intorno a sé il paesaggio permanente delle rovine. L'esperienza traumatica della guerra produce l'indebolimento se non la sospensione delle connessioni causa-effetto, cui corrisponde una messa in crisi del concetto di linearità temporale che può condurre sino alla impossibilità di distinguere tra il *prima* e il *dopo*.

Gli scrittori che hanno attraversato le guerre mondiali sembrano essersi assunti il compito di rappresentare quella che apparve come una frattura radicale: tanto nell'esperienza soggettiva quanto nella possibilità complessiva di comprendere il mondo. In un simile quadro, l'opera di Caproni si presenta come l'opera dell'*uomo della guerra*:

Recibido: 10-IX-2014. Aceptado: 14-XI-2014.

\* Profesor de Literatura Italiana. Dirección para correspondencia: Giancarlo.ALFANO@unina2.it

<sup>1</sup> Cfr. G. FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, 1996 e ID., «Introduzione» a S. BECKETT, *Watt*, Torino, 1998; S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, 1989. Nella sua recensione del 1947 al *Diario d'Algeria*, Caproni diceva che «è il nostro Sereni (un uomo) nella guerra» (cfr. G. CAPRONI, *La scatola nera*, Milano, 1996, p. 87).

l'opera di un «Ulisse interdetto», il cui nuovo nome è, beffardamente, Enea.

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».<sup>2</sup> Dopo averlo disegnato per la prima volta quindici anni prima in quell'ambiguo movimento «sul posto» che è *Il passaggio di Enea* (1956), Caproni tornava a fissare la prosopopea della 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, sempre negli anni Cinquanta, aveva irriso anche Fenoglio in *Primavera di bellezza*: falsità cui si contrappone l'accecante evidenza della irrevocabilità del trauma. «Siamo continuamente in guerra», avrebbe del resto detto in radio nel 1988, sancendo per via indiretta la centralità del ritorno e al tempo 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»,<sup>3</sup> secondo una dinamica psichica riconosciuta da Sigmund Freud nei nevrotici di guerra nella Prima guerra mondiale e da lui denominata «coazione a ripetere».

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», ma anche perché esso diventa «catalizzatore del nuovo stile» in quanto «anche nella dimensione della resistenza partigiana ha significato unicamente l'affermazione assoluta del male», così da assumere quella dimensione (a-)teologica che segna tutta l'ultima fase dell'esperienza poetica caproniana.<sup>4</sup> Ed è fondamentale insistere sul fatto che questa significazione «assoluta» non è solo la scelta di un tema; essa si volge al contrario in motivo costruttivo, in cardine dell'articolazione strutturale dell'opera nel suo complesso. È ovvio, beninteso, che su quel cardine ruotano vari motivi differenti, i quali sono però tutti da ricondurre a un comune assetto strutturale. È quel che accade per esempio nel «Lamento I» – Caproni

vi «racconta l'effetto che mi fece vedere questi cadaveri nell'obitorio, i primi partigiani caduti in combattimento» –,<sup>5</sup> nel quale torna il 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»)<sup>6</sup> assume il ruolo di rivelatore del trauma: ciò per cui «più non cade tempo».

Lo svolgimento del motivo nel corso dell'intera opera, e il suo intrecciarsi con altri motivi consimili realizza una costruzione centripeta, se non caratterizzata dalla claustrofobia certo potentemente *con-centrata*, che conferisce all'opera del poeta una grande coerenza, peraltro apparentabile alla «biografia» di cui ha discusso Yves Bonnefoy a proposito dell'opera di Alberto Giacometti.<sup>7</sup> Il fatto biografico, divenuto motivo di riflessione e tema universale, assume infatti un carattere formale, una dimensione propriamente poetica, tanto che si sono potuti individuare importanti rapporti intertestuali anche tra sezioni di libri diversi come «I lamenti» (in *Passaggio d'Enea*) e «Acciaio» (in *Muro della terra*), che si prolungano in ulteriore intreccio fino al «Träumerei» del *Franco cacciatore* (1982), compaginando quelle sezioni dentro una sorta di meta-canzoniere bellico.<sup>8</sup> 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. 134-141 del ricordato «Lamento (o boria) del preticello deriso», 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 della conversione vissuta dal preticello quando i giornali annunciano lo scoppio della guerra. L'aspetto grottesco o se vogliamo polemico della scena, con la prostituta in lacrime (al limite di un gusto espressionistico), 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

<sup>2</sup> 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 G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. ZULIANI, Milano, 1998, p. 1536).

<sup>3</sup> Cfr. G. FRASCA, *La scimmia di Dio...*, p. 129.

<sup>4</sup> Le citazioni provengono rispettivamente da L. SURDICH, «Oltre il lutto. Caproni e la guerra», in ID., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, 1998, p. 154 e da C. ANNONI, «L'ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore», in *Otto/Novecento XVIII* (1994), p. 113. Ma cfr. anche l'importante saggio di M. PIERI, «L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio», in *Paragone*, XXXV (1984), pp. 3-18.

<sup>5</sup> Cfr. G. CAPRONI, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, 2004 e la trascrizione in G. CAPRONI, *Opera in versi*, cit. p. 1135.

<sup>6</sup> G. CAPRONI, «Era così bello parlare...», p. 221.

<sup>7</sup> Y. BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera* [1991], Milano, 1991.

<sup>8</sup> Cfr. L. SURDICH, «Oltre il lutto», cit., pp. 157, sgg., questo canzoniere risponderebbe alle caratteristiche formali del libro di versi individuate a suo tempo da M. 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*, XXXV 412 (1984), pp. 87-9.

problema del riconoscimento dell'altro (uomo) e al rinvenimento dell'Altro. In questa prospettiva, insomma, Dio e comunità non possono essere disgiunti.

## 2. QUEL CHE È L'ALTRO

Il problema dell'esistenza dell'Altro, la questione ateologica che qui si apre nella poesia caproniana, trova riscontro nella pubblicazione in rivista del «Lamento (o boria)» del 1961, col suo gioco tra indicativo e congiuntivo, e conseguente contrasto di prospettive ideologiche. Si tratta dello stesso intreccio presentato come dolorosa impossibilità e negatività in «I coltelli», un testo che lo stesso autore avrebbe definito «terribile»,<sup>9</sup> pubblicato nel 1972 e poi raccolto nel *Muro della terra*:

«Be'?» mi fece.  
Aveva paura. Rideva.  
D'un tratto, il vento si alzò.  
L'albero, tutto intero, tremò.  
Schiacciò 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 «Acciaio», incentrata sulla dimensione psicologica e percettiva della guerra partigiana:<sup>10</sup> 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»);<sup>11</sup> 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». 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»,<sup>12</sup> non può esserne ignorato il carattere autobiografico e il conseguente incistarsi 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 il fondamento e anzi proprio 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*<sup>13</sup> – 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 «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.<sup>14</sup> A questo importante spessore tematico e concettuale si aggiungono altri due motivi che ne fanno un componimento veramente «d'eccezione». Intanto va segnalata la sua collocazione alla fine della sezione, che gli conferisce un valore strategico rafforzato dal fatto che il più antico componimento («I coltelli» è infatti del 1970) viene sistemato in posizione finale: con una disposizione inversa che appare analogica della confusione conseguente al «tempo diviso»: aspetto importante, se è vero che una raccolta del 1975 gravita intorno a una sezione il cui tema è collegato a episodi reali ma accaduti trenta anni prima. Ma soprattutto vi va riconosciuta e tematizzata 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 è 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 sono personaggi d'invenzione, gli infelici protagonisti di uno dei tanti racconti di guerra, ma uomini reali: uno dei due, quello che ha sparato, è Giorgio Caproni, come ha raccontato lo stesso poeta nel 1983: «mi sono trovato questo amico di fronte e purtroppo»...<sup>15</sup>

<sup>9</sup> G. CAPRONI, «Era così bello parlare»..., p. 175.

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

<sup>11</sup> Surdich ha osservato (cfr. «Oltre il lutto <...», pp. 165-67, e ID., «I racconti partigiani di Giorgio Caproni», in *La rassegna europea della letteratura italiana*, 24 (2004), p. 60) il rapporto tra questo testo, «Celebrazione» (testo raccolto 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).

<sup>12</sup> Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, 1992, pp. 167-8.

<sup>13</sup> Il «muro della terra» è del resto per il poeta ciò che segna il passaggio allo spazio aperto, ai «luoghi non giurisdizionali». Da ultimo ha accennato al probabile nesso tra il motivo della lotta partigiana e il motivo della «caccia» G. PEDULLÀ, *Nota introduttiva* a Giorgio Caproni in ID., *Racconti della resistenza...*, p. 30.

<sup>14</sup> Cfr. rispettivamente M. PIERI, «L'oscenità dell'anima», cit., p. 9 e L. SURDICH, «Oltre il lutto»..., p. 171.

<sup>15</sup> Cfr. G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1549. Cinque anni dopo, per radio, Caproni non ripete lo stesso racconto, ma la presenza dello stesso 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» (ID., «Era così bello parlare», cit., p. 175).

Il 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).<sup>16</sup> 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 – quasi l'aura che precede un attacco di epilessia. 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,<sup>17</sup> qui la chiusura in uno spazio sensoriale costipato finisce col funzionare come trasposizione linguistica della vividezza che sempre conserva la scena del trauma.

### 3. NEL VOLTO DELL'ALTRO

A tale vividezza, e alla conseguente impostazione del componimento intorno alla percezione di chi dice *io* – si tratti o no del soggetto 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»),<sup>18</sup> dai quali il componimento trae il titolo. Separando nettamente il soggetto-agente dall'effetto della sua azione grazie alla forte cesura interna e al successivo *enjambement* su cui s'incarca e attraverso il quale, al tempo stesso, si nasconde la brutalità dello sbattere del volto sulle rocce, qui la metrica rivela la presenza del poeta «in prima persona», scandendo dentro il testo la progressione di quanto percepisce.

Sembra trattarsi di una situazione paradigmatica che incontriamo ancora nello stesso libro, per esempio 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 poetico.

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 sfolgiorio della esteriorità o della trascendenza nel volto d'altri». <sup>19</sup> 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 il fatto dell'apparire dell'altro (preferisco utilizzare la lettera minuscola per non creare confusioni col ben diverso 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 il *faccia a faccia* e dunque nasce il linguaggio, che «non solo serve la ragione ma è la ragione». <sup>20</sup> 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 della 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,

<sup>16</sup> Il riferimento è ovviamente a H. WEINRICH, *Tempus. le funzioni dei tempi nel testo* [1964], Bologna, 2004<sup>2</sup>, pp. 125-146. 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, trambala. // Je tirai. Il tomba. // Ah. mon dieu. Mon Dieu. / Pourquoi n'existe-tu pas?» (in G. 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.

<sup>17</sup> P. MESNARD, «À l'articulation des points des vue», in *Esthétique du témoignage*, Paris, Édition de la Maison de Science de l'homme, 2005, pp. 175-189.

<sup>18</sup> G. CAPRONI, «Era così bello parlare»..., p. 175.

<sup>19</sup> E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1961], trad. it., Milano, 2004<sup>3</sup>, p. 23.

<sup>20</sup> Ivi, p. 213

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».<sup>21</sup>

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 tali, e in tale modo 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:<sup>22</sup> quella «identità dell'io», che si vuole godimento soddisfatto della propria autonomia irriducibile, finisce così col risultare fondata sull'esistenza dell'altro, risplendente nella esteriorità del suo volto, 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 che in esso è chiarissima 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 «tremante», 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 così emblema della trasformazione dell'altro in nemico, in ente da annientare, trasformare in niente.<sup>23</sup> 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 cancellandone così l'altrettanto irriducibile libertà.

Questa inesistenza e il gesto che essa rende possibile sono 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, questa seconda importante figura bellica della poesia caproniana, costituisce, con la sua inesorabile evidenza, il marchio del reduce. La *fissazione in lui di un'immagine*, l'immagine di un volto, è il segno della sua fissazione al trauma: della sua contaminazione con la morte dell'altro.

#### 4. CACCIA TRAGICA

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 leggiamo «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».<sup>24</sup> Riproponendo la situazione descritta nel «Testo della confessione», l'«Aria del tenore» 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 più ardente», perché «si amavano, / quasi. // Coivano». La caccia tragica è dunque la forma del riconoscimento delle estraneità irriducibili, le quali però mirano 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. 36-7). 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.

<sup>21</sup> Tutte le precedenti citazioni provengono da *ivi*, p. 219.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>23</sup> Non è opportuno proporre qui uno spoglio del tema del volto inteso invece positivamente come riconoscimento dell'altro, che appare frequente nella poesia caproniana, 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 riconoscimento 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 [...]».

<sup>24</sup> In G. CAPRONI, *Opera in versi...*, p. 1614. La cosa è tanto più 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 più 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 gli offre «l'occasione» per lo scontro decisivo (vv. 49-50).

Cacciatore e preda, con le loro posizioni intercambiabili, sono l'uno il presupposto dell'altro, ma solo finché la caccia è in corso: una volta esploso il colpo, resta soltanto un corpo inerte, e il cacciatore smette di essere tale, ritrovandosi destituito di senso e d'identità.

Ed ecco che allora 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: «Premetti / a bruciapelo il grilletto. // Li vidi cadere insieme / sotto la raffica. // L'urlo / che alzarono mi colpì in petto / come piombo. // Fuggii. // Mi brucia nella memoria, / ancora, la mia vile vittoria». Eccoci insomma 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 coi 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 emblema, 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 fissato sull'*evento*, segnato a fuoco da un bruciore che è lo stigma della ripetizione mnestica, il segno di una presenza ossessiva, la traccia dell'essere «continuamente in guerra».

Al di là della ossessività della situazione e del tema bellico nell'opera di Caproni, 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 sulla riva del mare (al pari del soggetto che dice *io* nei versi conclusivi dell'«Epilogo», vv. 23-6), 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.

## 5. INCONTRO NEL LIMBO

C'è un altro componimento, 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». <sup>25</sup> Nel 1961, in una lettera all'amico Carlo Betocchi 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». <sup>26</sup> 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», sebbene la scena narrata sembri rinviare piuttosto all'apparizione dei morti nell'*Odissea*, col suo netto diaframma che separa il vivo dai morti. <sup>27</sup>

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 [...]». 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 *goufre* 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

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

<sup>25</sup> Il testo di recente è stato sottoposto alla pregevole analisi di A. DEL, «Lo spazio precipitoso della memoria», in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, 2003, pp. 75-95.

<sup>26</sup> Cfr. G. CAPRONI, *Opera in versi...*, p. 1496.

<sup>27</sup> 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, 1999, pp. 99-109).

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 infatti 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 ombre 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 irraggiante, dunque, un volto che non si riesce a sigillare in un intero, in una visione complessiva.<sup>28</sup>

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 più lunga e in due couplets conclusivi.

Passava un carabiniere.  
Io guardavo per terra.  
Una buccia. Un giornale  
ingiallito. Una parola

più 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. 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 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.

<sup>28</sup> 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'edizione citata di PEDULLÀ, *Racconti della resistenza*, cit.), nonché «Giorni aperti» (in G. CAPRONI, *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 27). La produzione narrativa caproniana è adesso raccolta in G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di A. DEI, Milano, 2008.