

LUCA MARCOZZI, *Il seme e il frutto del piangere : i Versi Livornesi di Giorgio Caproni*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 3 (1997 - *La filologia*), pp. 327-337.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



---

IL SEME E IL FRUTTO DEL PIANGERE:  
I *VERSI LIVORNESI* DI GIORGIO CAPRONI

di Luca Marcozzi

I *versi livornesi* de *Il seme del piangere*, a quanto afferma Caproni, «vanno dal '54 (*Pregbiera, Il seme del piangere*) al '58, e i già composti non furono inclusi nel *Passaggio d'Enea* [...] avendo già allora in mente di mettere insieme una raccoltina tutta dedicata a mia madre<sup>1</sup>. Caproni non sentiva, una volta affidate le composizioni alle stampe, l'assillo incessante del *labor limae* sui singoli testi, ma non era immune dalle varianti di ordinamento, che sussistono da un'edizione all'altra. In particolare rispetto alla prima edizione del *Seme*, Garzanti 1959, nell'ordinamento definitivo della raccolta in *Tutte le poesie* del 1983 la *Litania* viene trasferita in appendice al *Passaggio d'Enea* «come nella sua sede più propria<sup>2</sup>, mentre il viaggio dal *Congedo del viaggiatore cecimonioso* a *Il seme del piangere*, per la stessa ragione, compiono *Urlo* e *Sulla strada di Lucca*. Anche *La ricamatrice* e *Il seme del piangere*, già inclusi nel *Passaggio d'Enea*, vengono restituiti «al loro luogo ideale<sup>3</sup>, dove assumono i titoli definitivi. Le vicende dell'intera raccolta de *Il seme del piangere*, di cui alcuni componimenti erano già usciti in varie riviste, comprendono dalla prima edizione a quella del 1983 altri spostamenti nella sezione degli *Altri versi* e l'espunzione dell'intera terza sezione di traduzioni<sup>4</sup>. Si tratta di rimaneggiamenti consistenti, se si tiene conto della limitata estensione della raccolta e del fatto che per altre raccolte non ha avuto luogo altrettale rimestamento.

Nella sua definitiva sistemazione *Il seme del piangere* si compone dunque di un'epigrafe dantesca, di un proemio (*Perch'io...*), dei ventidue componimenti dei *Versi livornesi* dedicati «Ad Anna Picchi, mia madre», dei sette degli *Altri versi*<sup>5</sup> e di una *Nota*. All'interno della raccolta la sezione dei *Versi livor-*

---

<sup>1</sup> G. Caproni, *Nota a Il seme del piangere*, in Id., *Poesie 1932-1986*, Milano 1989, p. 247. Si tratta della sistemazione definitiva dell'opera di Caproni, che, al di là delle giunte successive, non presenta peraltro significative varianti rispetto a *Tutte le poesie*, Milano 1983.

<sup>2</sup> Caproni, *Poesie*, p. 8.

<sup>3</sup> Caproni, *Poesie*, p. 247.

<sup>4</sup> Le vicende editoriali della raccolta sono ricostruite da A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano 1992, p. 115. Sulla genesi avvenuta «per combinazione» v. l'intervista a Caproni di L. Doninelli, *Mio Dio. Perché non existi?*, in «Avvenire», 29 novembre 1994.

<sup>5</sup> Otto, se si considerano i *Due appunti* come pezzi autonomi.

*nesi* gode di una sua definita autonomia. Più tarde dei versi inseriti nella seconda parte, le poesie che la compongono, come visto, si fregiano sin dall'origine dell'appellativo di «raccoltina», mentre gli *Altri versi* manifestano, certo non solo per via del titolo, un carattere più eterogeneo rispetto alla prima parte. Nei *Versi livornesi*, caratterizzati dalla presenza di una struttura narrativa forte, l'ordinamento è di conseguenza in posizione preminente, tanto da assumere una funzione stilistica.

Dal punto di vista della struttura e dell'ordinamento i *Versi livornesi* mostrano inoltre una stretta compresenza di autoesegesi ed espressione, e sono scanditi da tre richiami all'azione poetica, in *Pregghiera*, *Battendo a macchina* e *Per lei*, che offrono indicazioni prospettiche ai componimenti che li seguono e ne programmano gli aspetti tematici, stilistici e prosodici. Si tratta di determinazioni stilistiche alle quali l'autore perviene in corso d'opera, e che applica di volta in volta nelle liriche immediatamente successive al loro manifestarsi. Da ultimo, l'epigrafe finale di *Iscrizione* può essere letta come un bilancio dei risultati raggiunti. Questi componimenti figuravano già nella raccolta originale, nelle medesime posizioni: le aggiunte dell'ultima edizione rappresentano quindi semplici inserzioni, che non mutano di molto il susseguirsi complessivo delle vicende descritte, ma le arricchiscono dal punto di vista narrativo e iconografico. Gli equilibri interni della raccolta, che fanno perno sulle riflessioni in merito agli strumenti ed ai fini del comporre, non vengono alterati.

Il circuito estetico per cui è posta in essere la concatenazione fra comprensione del proprio operare ed espressione, grazie al quale l'esegesi si manifesta nello stesso codice espressivo del proprio oggetto, è una caratteristica dell'opera di Caproni, per il quale si è parlato di «forza autoesegetica»<sup>6</sup> e, proprio a proposito del Seme, di «coraggio di ascoltarsi e risponderci, con stupefacente fermezza»<sup>7</sup>. Lucidissimo nello stabilire le emergenze del proprio lavoro in prosa, Caproni dispone della stessa chiarezza di intenti e di una straordinaria autocoscienza delle motivazioni e dei fini stilistici e poetici anche all'interno dell'opera in versi: la sua poesia è, neanche troppo sottilmente e forse in maniera del tutto intenzionale, metaletteraria<sup>8</sup>. Di questa tendenza complessiva la sequenza dei *Versi livornesi* è il vertice, assieme agli ultimi versi della quasi contemporanea *Litania*.

<sup>6</sup> L. Surdich, *Il "muro della terra" di Giorgio Caproni*, in «Resine», XV (1975), pp. 23-58, p. 46.

<sup>7</sup> G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta*, in «Studi Novecenteschi», XIX (1992), pp. 235-255, p. 235.

<sup>8</sup> Cfr. B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina, Roma 1993, p. 96, che riprende in gran parte Id., *La leggenda di Annina Picchi nel Seme del piangere di Giorgio Caproni*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», XCIV (1990), pp. 140-45.

La presenza di poesia di poesia, di baloccamento lirico sulla propria arte in *Preghiera*, *Battendo a macchina* e *Per lei* non ha bisogno di ulteriori riscontri che l'evidenza dei testi, tramati di riprese:

**Preghiera**

Anima mia, leggera  
va' a Livorno, ti prego  
e con la tua candela  
timida, di nottetempo  
fa' un giro; e se n'hai il tempo,  
perlustra e scruta, e scrivi  
se per caso Anna Picchi  
è ancor viva tra i vivi.

**Battendo a macchina**

Mia mano, fatti piuma:  
fatti vela, e leggera  
muovendoti sulla tastiera,  
sii cauta. E bada, prima  
di fermare la rima,  
che stai scrivendo d'una  
che fu viva e fu vera.

**Per lei...**

Per lei voglio rime chiare,  
usuali: in -are.  
Rime magari vietate,  
ma aperte: ventilate.  
Rime coi suoni fini  
etc.

*Preghiera* è la prima dichiarazione di intenti, che esprime l'*argumentum* della sezione: immaginare tramite la «luce dell'anima» e *scrivere* la vita di Anna Picchi. C'è una ripresa in *Battendo a macchina*, 2, con «preghiera» in apertura di stanza (8). *Preghiera* riprende a sua volta «candela» e «scrivo» («scrivi») del proemio, mentre c'è un «vela» in *Battendo a macchina*. «Rima» diventa «rime» in *Per lei*. Altre sottili riprese venano tutta l'opera.

L'invito all'esegesi è chiaramente indirizzato sin dall'inizio, dall'epigrafe dantesca che dà il titolo all'opera. Le epigrafi non vengono mai per caso, o da sole. Si tratta di versi del XXI del *Purgatorio*, di parole pronunciate da Beatrice. Il pianto di Dante è originato dalla richiesta di pentimento e di confessione da parte di Beatrice, che lo accusa di aver contemplato ed amato oltre misura la sua bellezza terrena e corporale, e di non aver saputo trovare per mezzo suo una via al cielo. Dante viene invitato ad una lucida ed impietosa conoscenza di sé, alla quale evidentemente il pianto, lo stato di sovraeccitazione emozionale, fa da impedimento. In questo senso, Beatrice invita Dante

La sua presenza induce ad una sorta di lode, a un canto popolare (*Né ombra né sospetto*):

Livorno, tutta invenzione  
nel sussurrare il suo nome.

Contemporaneamente la celebrazione stilnovistica de *L'uscita*, che evoca il desiderio irrisolto dell'immortalità di Annina, si scontra con la presa di coscienza a posteriori della realtà di *Né ombra né sospetto*:

E allora chi l'avrebbe detto  
ch'era già minacciata?

Né ombra né sospetto  
erano allora nel petto.

Il secondo monito alle proprie azioni artistiche, dopo quello di *Pregbiera*, Caproni lo rivolge in *Battendo a macchina*, dove manifesta la necessità di una correzione stilistica, di una migliore determinazione dei fini ai quali tendere:

Mia mano, fatti piuma:  
fatti vela;

L'intento celebrativo si alleggerisce, e di questo nuovo fine stilistico leggero e sfrondata, di un progetto, per usare un termine caproniano, di "scarnificazione", il poeta cerca il compimento nelle successive canzoni. Il desiderio è quello di abbandonare l'enfasi che rischia di nascondere la realtà delle cose, con motivazioni simili a quelle dell'epigrafe iniziale:

...l'errore  
è pronto a stornare il cuore.

La poesia è invitata a cercare il suo carattere nella *laevitas* stilistica

Sii magra e sii poesia  
se vuoi essere vita

in un certo realismo e in movenze narrative:

sii fine e popolare  
come fu lei - sii ardita  
e trepida, tutta storia  
gentile, senza ambizione.

Chi volontariamente si dà dei confini dovrebbe imporsi di non oltrepassarli, anche se, trovandosi nella necessità di doverlo fare, potrà in seguito allargarli a suo piacimento. Ma è altresì possibile che voglia restringerli ulteriormente (e questo in poesia è addirittura probabile, trovandosi l'autore a proprio agio nell'operare con una disponibilità di mezzi più limitata e con maggiori difficoltà: l'atto poetico gode della propria complessità, e se ne compiace). Un'ulteriore delimitazione avrà luogo nel successivo riposizionamento delle forze in campo, in *Per lei*. Intanto, nei componimenti che seguono *Battendo a macchina* si dispiegano le conseguenze dei propositi esposti. Alla necessità che la poesia debba essere *tutta storia* risponde la sequenza narrativa che arriva fino ad *Epilogo* escluso. Le poesie narrative sono all'imperfetto, quelle esegetiche al presente imperativo, in apostrofe. Al presente è anche *Ad portam inferi*, che nella diegesi costituisce un'intromissione, uno squarcio sul futuro di una vicenda umana ineluttabile. Al presente della realtà è anche *l'Epilogo*, mentre il congiuntivo di *Iscrizione* sa di futuro.

Il presupposto principale al quale le operazioni poetiche devono far riferimento è che Annina fu «viva e vera». È una condizione basilare, da tener presente «prima - di fermare la rima», a priori. Nel prosieguo, il doversi attenere a questo principio determina che da *Quando passava a Barbaglio* Annina venga resa viva attraverso gli oggetti che il figlio ha potuto vedere e conoscere, a differenza della madre che non ha potuto conoscere in gioventù, e che può essere raffigurata solo a prezzo di uno sforzo di immaginazione. Il procedimento di evocazione a partire dal mondo esterno non è estraneo alla maggiore tradizione lirica: «Qui cantò dolcemente, et qui s'assise» è un verso che vale per tutti. Ma sono a effetto il realismo e la materialità pungente degli oggetti e dei luoghi che contengono Annina, visibile solo per loro tramite. L'anima deve «andare a Livorno» per associare a luoghi e oggetti consueti fantasmi che solo in relazione ad essi possono diventare realtà concrete e rappresentabili. La vita e la realtà di Annina Picchi crescono in misura proporzionale al realismo ed alla quotidianità degli oggetti ed alla dimestichezza che l'autore ha con essi. Livorno rappresenta nella prima fase un tramite di conoscenza e un mezzo di raffigurazione, ma Annina non riesce ad essere che un fantasma fino a quando non acquista concretezza per mezzo di oggetti più vicini alla sua esistenza reale. Oggetti universali, non di sola pertinenza familiare come il «rubino di sangue, sul serpentino / d'oro che lei portava sul petto» o lo «scialletto scarlatto», ma, da *Battendo a macchina* in poi, una qualsiasi «bicicletta», il ricamo «in bianco, in orlo o a giorno» noto in «tutta Livorno», l'ago, «la stanza dove lavorava», e per finire, con un epiteto coloristico non ricercato, e vivissimo, i «cocomeri rossi». Caproni si sforza di ordire una trama di riferi-

menti che possano essere comuni, di disseminare tracce che non sia il solo a poter riconoscere.

*Per lei* segna un nuovo aggiustamento di tiro, non solo prosodico come si potrebbe intendere dal continuo riferimento alle "rime". Da qui in poi Annina viene posta decisamente al centro della storia, dopo essere stata evocata in modo circolare, di riflesso. Al centro di una storia universale, diventa un *Senhal*, nome troppo costantemente ripetuto per non essere parlante, fino a *Piuma* e tranne che in *Ad Portam inferi* che ha uno statuto temporale e strutturale eterodosso rispetto al susseguirsi degli eventi cardine della sua esistenza: li espone non come *visio in somniis* e ne interrompe la sequenza cronologica. L'ordine temporale viene ristabilito dall'incipit di *Eppure...*

Eppure quanta mattina  
il giorno ch'era partita Annina!

Possiamo a questo punto stabilire una sorta di struttura complessiva della sequenza basata sui suoi equilibri interni. L'epigrafe dantesca funge da invito alla lettura *sub specie* allusiva. *Perch'io...* e *Preghiera* specificano ulteriormente il quadro intertestuale a cui fare riferimento, coi suoi valori stilistici e tematici. Seguono l'evocazione di Annina per mezzo del suo circondario e la sua celebrazione in stile elevato, che è però inadatto per via delle conseguenze prevedibili (e a posteriori note) della vicenda di lei. Continuare a celebrarla come "luce" avrebbe un senso solo in un quadro tipologico, per mezzo del quale possa continuare ad ardere e risplendere, trasmutata, dopo la morte, il che non è consentito dal sistema di valori dell'autore. Si innesta dunque una correzione di rotta, in *Battendo a macchina*, che precisa e delimita ulteriormente i confini entro i quali la figura di Annina deve esistere, e li sottrae a qualunque idealizzazione rendendoli universalmente riconoscibili. A *Per lei* segue una piega decisamente realistica, inconsueta, persino "vietata", come «magari vietate» sono le rime, dalla tradizione alla quale Caproni si era aggrappato. Ma a questo punto l'autore ha creato, giustificando poeticamente la sua esistenza, una rete di referenti degni. L'azione sul piano prosodico, quello che meglio e più di altri è riconoscibile come proprio della poesia, ha la funzione di stabilire un principio di autorità del quale investire le proprie azioni creative. Una sorta di giustificazione riflessiva del proprio operare.

Il terzo aggiustamento, quello di *Per lei*, prelude ad un epilogo non tradizionale per le sequenze liriche modellate sulla forma essenzialmente tipologica dei canzonieri. L'epilogo è, razionalmente, senza rimedio. Annina è "ombra" in modo definitivo:

Annina è nella tomba.  
Annina, ormai, è un'ombra.

*Piuma* rappresenta il primo momento di consapevolezza dell'assenza, la coscienza della mancanza che subentra il primo giorno successivo alla morte di una persona cara, quella della

prima mattina  
del suo non potersi destare

Nel momento di frattura e di dolore più intensi ci si affida alla

pagina leggera:  
piuma di primavera.

che è solo invocata, non avendo altre funzioni che quella di contenere una sequenza paratattica di diverse «Ragazze», fra le quali «manca» Annina.

*Piuma* nasce dalla consapevolezza della necessità del dolore. Perché l'arte consolatoria non abbia incertezze nel colmare i vuoti e le mancanze si mutua-no saldi riferimenti dalla tradizione, nella parola-rima «fina» che va ancora più a monte di Cavalcanti, e risale addirittura, questa volta sì per caso o inconsapevolmente, alle origini.

Se l'intenzione è quella di sublimare una espressione di dolore e darle materialità lirica, secondo l'intento alla base del libro, è questo il momento propizio ed adatto. Il richiamo alla storia nobile della lirica italiana, che non è che uno fra gli innumerevoli e disordinati percorsi formativi di Caproni, è l'unico proponibile per incarnare una funzione stabilizzatrice, per evitare zoppie e tentennamenti al verso, per rinsaldarlo, perché a questo punto l'aver creato un proprio sistema di autorità potrebbe non essere più sufficiente.

Che il *Seme del piangere* nasca dal dolore sembra inconfutabile, a leggere *Perch'io...*:

... scrivo  
e riscivo in silenzio e a lungo il pianto  
che mi bagna la mente...

Il dolore è l'unica cosa che rende grandi, assieme alla poesia. La contraddizione nel doverlo ricercare per farne poesia viene sanata dalla sua codificazione nella lirica europea, nella quale, fin dalle origini, appare nelle formulazioni di amore non corrisposto, assenza, morte. Non è un semplice pretesto, come non può esserlo la morte di una madre, ma qualcosa di simile. Se non ci fossero eventi drammatici nell'esistenza di un poeta, qualsiasi occasione di-

verrebbe tale. La poesia nasce come reazione al dolore, non in termini di contrasto consolatorio, ma quasi come un suo seguito necessario, un effetto. Per questo viene celebrata, anzi si autocelebra: se il «Seme» del pianto e del dolore è la morte di Annina, il suo “frutto” è la poesia stessa, che sostituisce la sua stessa esistenza al seguito ascensionale necessario ad una parabola lirica tradizionale.

*Ultima preghiera* è un centone di temi e rime. In essa pagina e anima sono tutt'uno: l'invocazione alla *pagina* va di pari passo con quella all'*anima*, e solo ad esse vengono rivolte apostrofi. L'identità è statuita dal fatto che a quest'ultima vengono rivolti il congedo della canzone e l'invito al “congedo” fisico, al tornare ad uno stato emozionale ordinario, “non poetico”. Si chiude un cerchio con la prima poesia, si chiude l'opera, si chiude una fase determinata dell'esistenza. È come se *Pregbiera* avesse aperto una parentesi, che ora *Ultima preghiera* chiude.

*Iscrizione* potrebbe creare qualche difficoltà in questo quadro, se la si intendesse come semplice epigrafe conclusiva per Annina: ma è più probabile che riguardi l'opera nel suo complesso, compiuta col pretesto della morte di lei. Il testo, nella sua ristrettezza, lascia spiragli per un'interpretazione di tal segno:

Freschi come i bicchieri  
furono i suoi pensieri.  
Per lei torni in onore  
la rima in cuore e amore.

L'ipotesi che la quartina in epigrafe celebri non tanto Annina quanto la ricerca stilistica praticata ed i risultati programmati e raggiunti, offrendone a un tempo un bilancio ed una proiezione di intenti, rispetto al considerarla un semplice poslogo dedicatorio ha una consistenza da *lectio difficilior*, il che la rende privilegiata. *Iscrizione* cita *Per lei*, e ne ridetta, sintetizzandole, le intenzioni. Il «bicchiere», posto come *comparandum* nella similitudine fra realtà e arte, è forse l'oggetto poetico più pertinente a figurare da simbolo della ricerca stilistica e linguistica di Caproni, che a partire dai *Versi livornesi* inclina ad una semplicità aerea, sonora, limpida e brillante, e ad un uso più serrato di clausole essenziali, nelle quali concentrare gran parte del senso. Si tratta di un oggetto non tradizionale, vietato nell'uso poetico come nella realtà la «bicicletta» di *Scandalo*, che come il lemma “bicicletta” diventerà termine reiterato, secondo un procedimento che era stato applicato agli inizi della produzione ad altri oggetti che diventano via via simboli individualmente determinati quali il mare, le labbra ed altre parti del corpo, i portoni e gli androni. Acco-

stato alla più consueta delle rime, il "bicchiere", e con esso la tendenza stilistica della quale è veicolo, diventano a loro volta consuetudinari e accettabili, riescono a giustificare la loro immissione in un filone che originariamente rispondeva a una necessità di trovare appigli, certezze e saldezza nella tradizione e che, alla fine di un percorso del quale abbiamo notizie, crea una propria ragion d'essere e propri mezzi privilegiati di espressione. *Il bicchiere* diventerà una quartina del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.