

CAPRONI E IL PROFUMO DEL NULLA

di MATTEO VERONESI

In una pagina suggestiva e celebre del *De vulgari eloquentia*, Dante paragona il volgare ideale (che è, nel contempo, *sacratum ydioma*, così come la *Comedia* è «poema sacro» — riflessi terreni, cioè, l'uno e l'altra, del dire divino, dell'atto creatore primo ed assoluto in cui forma e sostanza, espressione e pensiero coesistono e coincidono in una sorta di quasi platonica, ormai dissolta e irrevocabile, armonia *a priori*) alla pantera, belva fascinosa, fuggevole ed insidiosa — «redolentem ubique et necubi apparentem»: dove il profumo e l'invisibilità, si noti, fondono l'ovunque e il nessun luogo finendo per farli coincidere, per relativizzare e deformare l'idea stessa della polivalente spazialità della Parola —, di cui, secondo i bestiari medievali, si avverte il profumo, senza che sia possibile riuscire a ghermirla.

Deriva, forse, anche da questa suggestione il duplice valore, insieme gnoseologico e metapoetico (legato da una parte all'essenza della poesia, dall'altra al travaglio, del resto a quest'ultima consustanziale, del percorso conoscitivo) che Caproni attribuisce al tema e ai motivi della caccia: una caccia che rinvia, com'è ovvio, anche alla *quête* dei poemi cavallereschi, all'inseguimento di sempre fuggevoli ed evanescenti oggetti idoli ossessioni di una inesauribile brama: *quête* che Caproni pare implicitamente intendere anche, etimologicamente, come *quaestio*, come travagliosa investigazione filosofica e insieme esistenziale — quasi nel senso in cui Agostino, da lui amato, scriveva di essere divenuto anche a se stesso *quaestio*, enigma, specchio nebuloso di autocoscienza, tramite di rispecchiamento e insieme di smarrimento: «factus eram ipse mihi magna quaestio» (*Confessiones*, 4, 4, 9).

(Una poetica e un'ontologia del Nulla, queste, che finiscono quasi per configurare, indirettamente, una vera e propria storia del Nulla, una ansante e pulsante vicenda del Silenzio e dell'Innominabile tutta punteggiata di lacune, iati, parole negate, rimosse, soffocate: una paradossale consistenza storica, un'ossimorica tangibilità testimoniale del Nulla e del Silenzio, queste, di cui Daniela Baroncini, in un libro importante, *Caproni e la poesia del nulla*, ha indicato gli archetipi, gli antecedenti, i presupposti culturali indiretti e diretti, certi o probabili, fra cui il mito della discesa agli inferi di Orfeo rivisitato, in chiave romantica e decadente *ante litteram*, da Nerval — «Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée» —, e il Pascoli più vicino alla mistica orientale dell'annullamento e del Vuoto: «Terra

non più. Cielo non più, ma il Niente. / Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno»; quel Pascoli in cui Caproni stesso, in una lettera inedita ad Anceschi resa nota dalla stessa Baroncini nel libro citato, indicava un predecessore di Montale e di Luzi e del loro «disseminare umana inquietudine negli oggetti naturali e nel linguaggio»).

Fu lo stesso Caproni a chiarire (o forse a problematizzare ulteriormente, a rendere volutamente multiformi e sfaccettati) il valore e la simbologia della caccia, dell'inseguimento, dell'enigmatica e perturbante Belva, tra *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller*.

Una Bestia che può suggerire — e insieme occultare, secondo l'ambiguità già dantesca del «velame», della «veritade ascosa sotto bella menzogna» — l'eternità come la morte, l'Essere o il Nulla, la densità estrema del senso — dei molteplici sensi possibili — come la sua impalpabilità.

In ogni caso, la Bestia, l'inafferrabile preda, è alimento, e insieme oggetto, di un'ossessione divorante eppure vitale — l'origine prima, in fondo, della Creazione poetica come entusiasmo e tormento.

La Preda «si cela dentro la sua morte». «Ti uccide uccisa / e ti risuscita». La Preda «in vortice si fa preda / di sé». «Si raggira / nel vacuo». «Appare / (s'inselva) nella nostra voce». E si noti quell'ariostesco, ma anche alfieriano («E quanto addentro più il mio piè s'inselva / (...) spesso mia mente poscia si rinselva»: dove sono la mente e il pensiero a compiere una sorta di arcana regressione nelle profondità impersonali e preconscie, quasi minerali, della materia), «inselvarsi»: quasi un ridiscendere della Parola e della Voce nella buia *silva*, nell'oscura indistinta *hyle*, nel magma originario del linguaggio come pura, plasmabile possibilità, materia ancora incompiuta, anteriore e sottesa ad ogni definito e formato atto di comunicazione.

In questa *coincidentia oppositorum*, in questo inestinguibile paradosso — in questa sorprendente, atea Mistica del Nulla e del Vuoto — il Soggetto celebra la propria sparizione, e insieme incarnazione, nel corpo della Parola — il proprio vertiginoso ed assurdo rito di morte e risurrezione nella pienezza del vuoto, nella vita perpetua del sepolcro.

(E quasi si sarebbe tentati, se ciò non fosse un far torto alla cantabilità, all'ostentata almeno apparente limpidezza, volutamente antinovecentesche e antiiermetiche, di Caproni — si sarebbe tentati, dicevo, quasi per una sorta di coazione a ripetere, di continuo ritorno al Padre, di citare Mallarmé, il nebuloso Maestro, con la sua chiaroveggenza allucinata e il suo vertiginoso Scacco, della moderna coscienza poetica — la sua *disparition vibratoire* del Soggetto nella Parola, il suo cinereo luminosissimo abisso di Vuoto e di Nulla, lo spazio testuale in se stesso risolto, in cui «Null'altro avrà avuto luogo che il Luogo», la discesa di

Igitur nelle ceneri del sepolcro solo per alimentarvi, come un'oscura vestale, la propria solitaria fiamma).

Fu Maria Corti, nel fondamentale libro *La felicità mentale*, a richiamare i *simplicissima signa*, le parole pure, aurorali, primordiali, postulate dalla teoria dei *modi significandi*, a proposito dell'*ydioma* assoluto, del modello cristallino e metatemporale offerto dalle *doctrinate poëtrie* e dai *poete regulares*.

E allora, forse, non sarà gratuito citare — riguardo a questo diretto o indiretto richiamo, nella caproniana ontologia della Parola e del Nulla, al Dante teorico e alla sua pantera intangibile — il giovane Heidegger, che nella tecnica e insieme vaticinante dissertazione sulla *Grammatica speculativa* spargeva forse, proprio in margine alle selve e ai dedali dei *modi significandi*, i primi bagliori della «radura dell'Essere» su cui di lì a poco il suo sguardo si sarebbe dispiegato.

Tutto tende — forse invano — ad un *summum Ens*, ad un *ens realissimum*, ad un *ens maxime scibile*, ad un vertice supremo d'essere, di realtà, di appagamento conoscitivo — «divinus radius sive divina gloria», suona la traboccante e abbacinante Mistica della Luce dell'*Epistola a Cangrande* e del *Paradiso*; tutti i possibili gradi di comparazione e d'analogia — a cui è riconducibile lo stesso *modus transumptivus*, lo stesso stile metaforico proprio del discorso poetico — ricevono orientazione e lume da un *summum analogatum*, pietra di paragone ultima e prima di ogni paragone possibile.

Eppure, in questo Mare dell'Essere che è anche Mare del Dire — in questa immensa ed originaria fusione di realtà, conoscenza, pensiero, parola — anche i *figmenta*, i *non entia*, anche l'Irrealtà, la Finzione, il Velame che potrebbe celare l'Essere come il Nulla, finiscono — in quanto *entia rationis*, oggetti, pur se impalpabili, del pensiero, del sentimento, del ricordo — per possedere una propria ambigua, onirica consistenza, pur se quasi nel limbo e sul discrimine fra realtà ed illusione, fra Essere e Nulla.

E quel Segno Primo, quell'*Ens realissimum*, è anche la Parola per eccellenza, il *Divinum Nomen*, il Verbo eterno ed increato — «non pronunciante ancora e impronunciato», dice Eliot.

Ma l'eterno è anche vuoto del tempo — così come la parola che tocca il vertice della propria purezza finisce per trascendere se stessa, e sfumare nel silenzio e nel bianco — in quei bianchi e vuoti e silenzi, quasi mallarmeani o ungarettiani o luziani, dell'ultimo Caproni.

Si leggeva già in *Dopo la notizia*, un testo segnato dall'urgenza della storia — la dichiarazione di guerra — eppure elevato ad una vuota trascendenza che sbiadisce in un pallore inabitato: «Il vento e nient'altro. Un vento / spopolato. *Quel* vento, / là dove

agostinianamente / più non cade tempo».

In un passo agostiniano («in Verbum Patri coaeternum non cadit tempus», *De Genesi ad litteram*, I, 10, 18) quell'intemporale *punctum* coincide precisamente con lo spazio immateriale e sfuggente della Parola, del *Verbum*.

Ma è una Parola, in Caproni, abitata, quasi scavata, divorata, parassitata, dal Nulla. «La Bestia che nessuno mai vide. / (...) Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola».

(Non è casuale che Caproni abbia trovato proprio in Giorgio Agamben un lettore particolarmente attento. Mi riferisco al seminario *Il linguaggio e la morte*, edito da Einaudi nel 1982. Il linguaggio umano — vi si legge — vanifica se stesso, e diviene Voce di Morte, traccia, *gramma* del vuoto, dell'assenza, della perdita, proprio nel momento in cui cerca di avvicinarsi all'Essere sommo ed assoluto. Destino inscritto, del resto, già nelle origini del Cristianesimo, nell'idea, presente in San Paolo, che gli uomini, «attraverso il Cristo», ossia attraverso il Verbo, la Parola per eccellenza, siano «incessantemente tramandati nella morte». Dalle intuizioni della Scolastica fino alla spietata ontologia di Heidegger, la parola umana perde la propria forma e i propri contorni — diviene «informe», prossima quasi all'indistinto originario balbettio, o al lamento primordiale della creatura ferita e dolente — proprio quando cerca di avvicinarsi all'indeterminatezza dell'Essere assoluto. La parola si vanifica, diviene nulla, proprio quando cerca di immergersi, di «profondarsi» dice Dante, nell'*ens realissimum*).

Ma in questo nascondersi e svanire del senso nel cuore della parola, dietro la maschera del testo, sembra quasi riaffiorare quella latente, e forse troppo poco studiata, possibile eco dell'assenza e della rarefazione ermetiche (ma propria anche, a tratti, del primo Montale) che è possibile ravvisare — dietro una cantabilità e una facilità invero più apparenti che reali — lungo tutto il corso dell'opera dell'autore, fin dalla prima stagione.

«Non più la dolce voce / del tuo canto di sera / dona la tua figura / all'aria». «Di te riavrò solo nell'aria / esulcerata un'ardente lettura / dai segni che v'hai inciso». «Il vento ahi quale tenue sepoltura, / amore, alla tua voce. / (...) (Avrà l'altezza / del cuore — morirà con te in quest'aria)».

Vi è, qui, tra i segni e i simboli di Voce, Aria, Vento, un singolare intreccio, quasi un cortocircuito fra l'universo di Caproni e quello di Montale, dalla prima stagione fino al *Diario postumo* (tanto che quest'ultimo sembra, a tratti, con la sua pronuncia breve, contratta, quasi divisa fra colloquialità e lirismo, fra prosaismo e pura musica venata d'elegia, con il suo vagheggiare l'impalpabile «aerea figura» dell'ultima Musa, quasi

influenzato da Caproni). Dal «vento che stasera suona attento / gli strumenti dei fitti alberi» di *Corno inglese* alla «folata che alzò l'amaro aroma» di *Vento e bandiere*, fino all'«ora anche il vento tace» che chiude *Nel giardino*, una delle liriche più terse ed alate, appunto, del *Diario postumo*, il vento rappresenta, come in *Dopo la notizia*, quasi un annientamento, una dissoluzione o una sospensione (si ricordi il dantesco «ora che il vento, come fa, ci tace») del tempo, una disgregazione del canto in fruscio, come delle forme e dei contorni in pulviscolo, e della voce e del canto in silenzio, o in indistinto rumore bianco.

Ed è proprio al di là di quella soglia sottile, di quell'esile limite, che la Parola e il Segno si nascondono — si dissolvono, come la Belva, o come le ombre dell'Ade indifese e insieme sinistre, proprio nel momento in cui si cerca di carpirli e farli propri.

«... È l'ora ... / L'ora della Bestia ... // Prima / di nominarla, spara! // Spara prima che sparisca / nel suo nome».