

## Un'anima in bicicletta. Lettura di *Ultima preghiera* di Giorgio Caproni

### A soul on a bicycle. A reading of Giorgio Caproni's *Ultima preghiera*

Leonardo Cecchini, Università di Aarhus

**Abstract:** The article examines Giorgio Caproni's *Ultima Preghiera*, a poem in the collection *Il seme del piangere* from 1959. Within this collection, which includes poems written in the period 1950-1958, *Ultima preghiera* is part of the last section entitled *Versi livornesi*, which bears the dedication "To my mother, Anna Picchi" and which brings together twenty-two poems of various lengths (written in the years 1954-58) all centred on the figure of the poet's mother. In the first part of the article, a close reading of the poem aims to highlight the autonomy of the text through the analysis of its linguistic, rhythmic, metric, and thematic characteristics. The text will then be analysed in the context of *Versi livornesi*, showing the thematic and formal affinities between this poem and the others devoted to the mother – and more generally within Caproni's lyric production – aiming at an overall interpretation of the poem. In conclusion, some cursory considerations on the limits of interpretation, inspired by Umberto Eco, will be presented.

#### 1. Leggere Caproni a *tekstanalyse*

C'è stato un tempo in cui – Erling è della mia stessa generazione e certamente lo ricorda – nel curriculum dei corsi di lingua e letteratura italiana alle università danesi erano obbligatori uno o due semestri di analisi testuale (*tekstanalyse*). Lo scopo di questa disciplina era quello di insegnare agli studenti come 'funziona' un testo letterario analizzandone le componenti formali. Scomponendone e ricomponendone le parti, nel solco del *close reading* statunitense e poi dello strutturalismo e della narratologia europea, gli studenti si facevano un'idea dei meccanismi di costruzione di un testo. Penso che quel che si insegnava allora, debitamente aggiornato, faccia oggi parte dei curricula di ogni corso di *creative writing* o *forfatterskole* che si rispetti o sia parte integrante delle competenze di ogni pubblicitario.

Personalmente mi è sempre piaciuto insegnare *tekstanalyse* perché, dato che gli studenti si accostavano al testo come se fosse una tabula rasa, senza (o con minime) informazioni riguardo all'autore e al contesto storico-culturale da cui era scaturito, si sviluppavano spesso interessanti discussioni interpretative, dove il bagaglio culturale dello studente – quello che Eco chiama "enciclopedia" (Eco 1984: 70) – entrava in gioco e dava spesso addito a interessanti interpretazioni o stimolanti misinterpretazioni. Era un ottimo esercizio per introdurre le tre istanze della comunicazione letteraria – l'autore, il testo, il lettore – e le diverse teorie riguardo a quanto ognuna di queste istanze contribuisse alla costruzione del senso del testo. Con l'avvento del postmodernismo e del *reader oriented criticism* che, nelle sue versioni più radicali, attribuiva tutto il potere interpretativo al lettore,<sup>1</sup> a volte lo studente-interprete si sentiva in diritto di difendere vigorosamente la sua personale interpretazione, il che costringeva a sua volta l'insegnante ad affinare le sue contro-argomentazioni.

Uno dei testi che ho usato più volte nei miei corsi di *tekstanalyse* e che si è dimostrato tra i più stimolanti per il suo valore maiuetico (cioè di metodo socratico) durante le esercitazioni con gli studenti è la poesia di Giorgio Caproni (1912-1990) *Ultima preghiera* di cui qui propongo una lettura all'attenzione di Erling.<sup>2</sup> Soprattutto quanto viene detto nella strofa finale disorientava e sconcertava gli studenti, che nulla sapevano in precedenza di Caproni, della sua poesia, della raccolta di cui faceva parte, né del contesto storico-letterario in cui era nata e quindi erano costretti per interpretarla a fare riferimento solo, appunto, alla propria "enciclopedia". Ritorno su questo, e sulle conclusioni che se ne possono trarre rispetto al problema dell'interpretazione, più avanti. Qui mi preme introdurre i

<sup>1</sup> "Interpreters do not decode poems; they make them." (Fish 1980: 327).

<sup>2</sup> Il testo del componimento è allegato in coda a questo scritto.

criteri metodologici con cui in queste pagine mi accosto al testo di *Ultima preghiera*. In primo luogo, diversamente da quanto facevo nel corso di *tekstanalyse*, non presenterò il testo come una tabula rasa, ma darò subito una serie di informazioni contestuali che aiutano ad inquadrare storicamente e culturalmente la poesia. Seguirà un *close reading*, una puntuale analisi retorico-formale del testo, per poi, in un secondo momento, inquadrare il testo nel suo contesto storico-culturale e giungere infine ad un'interpretazione complessiva.

## 2. *Ultima preghiera: un viaggio a ritroso nel tempo*

*Ultima preghiera* proviene dalla raccolta *Il seme del piangere*<sup>3</sup> edita da Garzanti nel 1959. All'interno di questa raccolta, che accoglie poesie scritte nel periodo 1950-58, *Ultima preghiera* fa parte della sezione intitolata *Versi livornesi* che porta la dedica "a mia madre, Anna Picchi" e che raccoglie ventidue componimenti di varia lunghezza, scritti negli anni 1954-58, dedicati alla figura della madre, nata a Livorno nel 1894 e morta a Genova nel 1950. Coi che in *Ultima preghiera* viene denominata con il diminutivo Annina è dunque la madre morta del poeta e personaggio principale di tutto il macrotesto rappresentato da *Versi livornesi* (informazioni queste a cui non avevano accesso gli studenti che si accingevano ad analizzare la poesia quando gliela proponevo al corso di *tekstanalyse*).

Accostiamoci ora al testo, da un punto di vista formale, come si presenta sulla pagina. Già nell'*incipit* vengono introdotte le due classiche istanze liriche: un io e un tu. Ma in questo caso si tratta di due istanze che appartengono allo stesso soggetto: "Anima mia, [...] ti prego". Il soggetto lirico è sdoppiato, diviso. La poesia si presenta come un monologo: l'io lirico si rivolge alla propria anima perché metta in atto un suo piano (v. 40). Gli oggetti e gli ambienti che circondano l'anima sono prosaici, quotidiani. L'anima assume la forma di una persona, le sono attribuite azioni (va in bicicletta) e atteggiamenti (fuma) che non siamo certo abituati a collegare a quella che nella tradizione lirica è considerata la parte spirituale dell'uomo. Qui invece, in un linguaggio popolare e dimesso ("fa' in fretta"; "ma corri"), come se fosse una persona fidata, all'anima è affidato il compito di fare un viaggio. Anche se in realtà sono due parti dello stesso soggetto, l'anima e colui che la manda hanno nel testo qualità contrapposte. L'anima è contrassegnata da elementi che appartengono alla sfera dell'attività e del movimento ("fa' in fretta" v. 1; "corri" v. 3; "pedala", "vola" v. 18), mentre l'io lirico è vecchio e stanco (v. 70), impossibilitato ad agire. Egli non può quindi realizzare il suo piano se non attraverso l'anima. Il viaggio che l'anima deve intraprendere è presentato come concretamente reale. Si tratta di arrivare nella città di Livorno prima dell'alba (v. 7-8). Qui l'anima dovrà aspettare qualcuno: una "figurina netta" (v. 15) che dovrà uscire da un portone (l'io ha scordato quale v. 49-50). Questo viaggio attraverso la notte con l'arrivo alla meta all'alba sembra essere qualcosa di estremamente importante per l'io e diventa il ritornello della poesia (v. 18; 48; 58).

L'io lirico sembra essere molto preoccupato dai possibili ostacoli che la sua anima incontrerà sul cammino e l'ammonisce a non fermarsi per strada (v. 5), a non farsi distrarre (v. 20-22) e soprattutto a non lasciarsi "rapire" dal "bianco vento" che fanno le ragazze livornesi, "aperte [...] grandi e vive", descritte in una lunga strofa con immagini concretamente fisiche e implicitamente erotiche (v. 25-36). L'anima – come un uomo in carne e ossa – non è dunque insensibile al fascino femminile. Solo se l'anima non si lascerà sviare da tutti questi ostacoli il piano dell'io si avvererà (v. 37-40). Qui, in fine di verso e a metà esatta del componimento, veniamo a sapere chi è la persona che l'anima deve incontrare e che essa non è più tra i vivi: "ed io un'altra volta Annina, / di tutte la più mattutina, / vedrei anche a te sfuggita, / ahimè, come già alla vita" (v. 41-44). Quella che era stata anticipata al v. 15 come "figurina netta" viene nominata con un nome proprio, anch'esso al diminutivo: "Annina". E questa è anche l'unica volta in tutto il componimento in cui compare questo nome.

L'io lirico rivolge nuove ripetute raccomandazioni all'anima (l'imperativo "ricordati", ripetuto

<sup>3</sup> Citazione da Purgatorio XXXI, 46.

due volte), poi le spiega dove dovrà cercare Annina (v. 51-52) e come sarà vestita. Essa è descritta in modo molto preciso (v. 53-56): “porterà uno scialletto nero, e / una gonna verde. / Terrà stretto sul petto / il borsellino,” In questo modo l’anima non si potrà sbagliare (v. 59) quando la vedrà. Le istruzioni e le raccomandazioni dell’io all’anima diventano sempre più minuziose e ansiose (“seguila prudentemente” v. 61; “con la mente all’erta” v. 61-62; “circospetta [...] accostati” v. 63-65); mentre per la prima volta egli descrive il suo proprio stato d’animo: quello di un vecchio stanco e angosciato (v. 66-70). Finché nell’ultima strofa della poesia il lettore viene a sapere cosa dovrà fare l’anima una volta avvicinata ad Annina: cingerle la vita e sussurrarle poche parole: “Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato. / D’altro non ti richiedo. / Poi va’ pure in congedo” (v. 80-84).

Sul piano formale la poesia si caratterizza per una ripresa piuttosto marcata, insolita in un poeta moderno, degli strumenti metrici, ritmici e prosodici della tradizione. E tuttavia non si tratta di una vera e propria forma “chiusa” classica. *Ultima preghiera* è composta di undici strofe di varia lunghezza, i versi, ottantatre in tutto, sono prevalentemente settenari a cui però si alternano versi un po’ più lunghi e un po’ più brevi, senza troppo rispetto per gli schemi. Le rime, bacciate (AA-BB) e alternate (AB-AB), sono tra le più comuni della tradizione lirica italiana.<sup>4</sup> Alcune rime sono imperfette. Tutti questi fenomeni, insieme ad assonanze, consonanze e allitterazioni,<sup>5</sup> molto ricorrenti nel testo, testimoniano dell’importanza attribuita da Caproni all’elemento fonico e musicale del testo.

L’effetto è quello di una poesia di forte musicalità e semplicità, di ascendenza ottocentesca. C’è in questa poesia un tono popolare che ben si accorda alla sintassi vicina al parlato, al lessico quotidiano e all’ambientazione realistica della poesia. Verrebbe quasi di dire che si accorda anche al personaggio centrale del testo, Annina; anche lei semplice, dimessa e modesta come la poesia stessa. L’uso dei versi brevi da canzonetta e ballata – tipiche strutture metriche popolareggianti – le spezzature nel fraseggio ritmico del verso rappresentate dagli *enjambements* (alcuni molto forti), i molti incisi tra parentesi che provocano improvvise aperture e dissonanze dimostrano tuttavia che ci troviamo di fronte ad un poeta assai più “costruito” di quanto sembri; un poeta colto che “richeggia” i modi della poesia popolare e che presenta inoltre una forte componente intertestuale.<sup>6</sup>

Le rime semplici e il fraseggio musicale fanno pensare alle canzonette del Metastasio e, come è già stato notato da altri,<sup>7</sup> *Ultima preghiera* riecheggia uno dei testi più antichi della tradizione lirica italiana. Si tratta della famosa ballata di Guido Cavalcanti *Perch’io no spero di tornar giammai* di cui Caproni riprende non solo modi e cadenze ritmiche e prosodiche, ma anche elementi tematici.<sup>8</sup> Come nel caso della ballata di Cavalcanti, anche qui la situazione immaginata nella poesia è quella che potremmo chiamare “prima della partenza” oppure “istruzioni per il viaggio”; dove si dà a qualcuno (in questo caso l’anima; nella ballata di Cavalcanti la “ballatetta leggera e piana”) istruzioni e raccomandazioni prima della partenza.

### 3. *Ultima preghiera* e Versi livornesi

Proviamo ora a situare *Ultima preghiera* all’interno dell’intera sezione di *Versi livornesi* e in rapporto con alcuni degli altri componimenti che compongono il macrotesto. In quello che è stato definito “il

<sup>4</sup> Per es. molte rime in –are (parlare-pedolare; tardare-albeggiare; bastare-sviare) e in –ire (finire-rapire; apparire-fallire).

<sup>5</sup> Vedi per esempio aggiorna-torma; dolcezza-stretta; tale-arrivare; come-portone; soffio- rimorso; fermare-parlare-pedolare; arriverai-vedrai; LivORNO come aggiORNA-tORma; vIVE-sensItIVE. Importante l’allitterazione ANImA mIA (tre volte nel testo) e mIA ANIma ANNINA (una sola volta).

<sup>6</sup> Intendo qui l’intertestualità come cosciente ripresa/citazione di elementi testuali appartenenti ad altre opere/autori.

<sup>7</sup> G. Raboni, introduzione a Caproni (1980), p. 7; Surdich (1990: 71).

<sup>8</sup> Vedi per esempio l’attacco della poesia-epigrafe della raccolta “perch’io che nella notte abito solo”. Cfr. Inoltre “ma uno / per uno guarda chi esce” v. 10-11 di *Ultima preghiera* con “ma guarda che persona non ti miri” v. 9 della ballata di Cavalcanti. Inoltre si trovano nei due testi parole-rima identiche (mando-raccomando) ed alcune parole-chiave come anima, mente, cuore, piangere, congedo.

più bel canzoniere filiale della nostra letteratura moderna”<sup>9</sup> *Ultima preghiera* occupa il penultimo posto; seguita da una breve poesia di quattro versi, intitolata *Iscrizione*,<sup>10</sup> mentre l'intera sezione si apre invece con un componimento, *Preghiera* che, come mostra il titolo stesso, contiene precisi riferimenti tematici e formali con *Ultima preghiera*. La prima strofa di *Preghiera* suona infatti così:

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 ancora viva tra i vivi.

Come si può vedere la situazione è la stessa: un viaggio notturno dell'anima a Livorno alla ricerca della madre; qui, all'inizio dell'intera sezione chiamata con nome e cognome per facilitare a chi legge l'identificazione con la dedicataria dell'intera sezione. Immediatamente percepibili sono anche gli altri punti di contatto tra i due componimenti; a partire dal ritmo e dalla struttura metrico-prosodica quasi identici (nella seconda strofa di *Preghiera* ricorre la stessa parola-rima “netta” in rima con “camicetta” mentre in *Ultima preghiera* rima con “aspetta”) fino a somiglianze di carattere tematico-stilistico: l'anima personificata con un suo attributo (qui la candela invece che la bicicletta), lo stesso registro linguistico quotidiano e dimesso (“fa un giro”), i verbi (“perlustra” e “scruta”) appartenenti anche qui al campo semantico del vedere<sup>11</sup> e che, con le loro connotazioni del “guardare attentamente”, “investigare”, “esaminare palmo a palmo”, rafforzano e sottolineano l'importanza per l'io del compito affidato all'anima.

In quasi tutti i componimenti di *Versi livornesi* Anna Picchi è descritta come una giovane donna e/o giovane sposa, semplice e modesta, come la lingua poetica che la rappresenta.<sup>12</sup> Questa identificazione di Annina con il linguaggio poetico utilizzato per cantarla, di cui parlavo già riguardo a *Ultima preghiera*, è evidentemente qualcosa di importante per il poeta perché è il tema di ben due componimenti ‘manifesto’, due micropoetiche in versi (a cui aggiungere la già citata *Iscrizione*), presenti nella raccolta:

<sup>9</sup> G. Pampaloni, *Nota* in: G. Caproni (1995: 816).

<sup>10</sup> Che suona con chiaro riferimento alla rima “più antica difficile del mondo” di sabiana memoria: “Freschi come i bicchieri / furono i suoi pensieri. / Per lei torni in onore / la rima in cuore e amore.”

<sup>11</sup> In *Ultima preghiera* sono predominanti i verbi che appartengono ai due campi semantici della vista (“guarda” v. 11; “spia” v. 48) e dell'odorato (“odora” v. 13; “e d'erbe / già sapendo e di mare / rinfrescato il mattino” v. 55-57); quest'ultimo usato esclusivamente in riferimento alla città di Livorno.

<sup>12</sup> Nell'intera sezione soltanto la notevole poesia *Ad portam inferi* ce la rappresenta vecchia seduta da sola nella sala d'aspetto di una stazione “ad aspettare l'ultima coincidenza;” in una specie di limbo, tra il di qua e l'aldilà, prima dell'ultimo viaggio.

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.

(*Battendo a macchina*, v. 1-7)

Più avanti nella stessa poesia troviamo: “sii fine e popolare / come fu lei” (v.16-17). E in *Per lei* di nuovo la rima viene ripetutamente associata ad Annina. Si potrebbe giustamente affermare che «“le rime chiare, / usuali: in –are” non vivono per se stesse, ma sono cucite, alla lettera, sul corpo di Annina»:<sup>13</sup>

Per lei voglio rime chiare,  
usuali in –are  
Rime magari vietate,  
ma aperte, ventilate.  
Rime coi suoni fini  
(di mare) dei suoi orecchini.  
O che abbiano, coralline,  
le tinte delle sue collanine.  
Rime che a distanza  
(Annina era così schietta)  
Conservino l'eleganza  
povera, ma altrettanto netta.  
Rime che non siano labili,  
anche se orecchiabili.  
Rime non crepuscolari,  
ma verdi, elementari.

L'identificazione donna-poesia, che ha una lunga storia nella tradizione lirica occidentale, è qui risolta da Caproni non in direzione del sublime o dello spirituale, ma verso il quotidiano e il popolare.

Riferimenti a Cavalcanti e allo Stilnovo sono rintracciabili anche in altri componimenti della raccolta. Il motivo stilnovistico-guininzelliano del “passaggio” della donna che ispira virtù e meraviglia si può leggere in filigrana non solo nelle poesie che descrivono l'apparire di Annina come per es. qui nella poesia *Quando passava*:

---

<sup>13</sup> Spampinato (1992: 237).

Livorno, quando lei passava,  
d'aria e di barche odorava.  
Che voglia di lavorare  
nasceva, al suo ancheggiare!

Sull'uscio dello Sbolci,  
un giovane dagli occhi rossi  
restava col bicchiere  
in mano, smesso di bere.

ma anche nella descrizione delle altre ragazze livornesi:

Nella mattina di marzo,  
dentro un sole di quarzo,  
ragazze fuori porta  
(transitorie e sincere)  
passano, vive e vere,  
dischiusa la bocca commossa.

Ragazze calde e alte,  
tra il verde delle piante.  
Ragazze quasi campagne  
e marine, il cui sangue  
accende, ventilata,  
l'aria, che n'è illuminata  
(*Piuma*, v. 3-14)

Anche qui però la componente intertestuale è utilizzata nella direzione dell'abbassamento della donna angelicata della tradizione; "l'effetto di sbigottimento" di cui parla Surdich (1990:73), collegandolo a quello che traspare dal sonetto di Cavalcanti *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*, è chiaramente percorso da un senso di sorpresa-ammirazione che è anche implicitamente erotico.

#### 4. Il rapporto tra madre e figlio

La madre che ci viene incontro, in *Versi livornesi*, è dunque una donna giovane, l'Annina adolescente, fidanzata e poi giovane sposa. Caproni capovolge il *topos*, assai comune nella tradizionale lirica, del ricordo della vecchia madre da parte del figlio adulto in quello del figlio vecchio e stanco che va alla ricerca della madre giovane. Attraverso l'intermediario dell'anima, proiezione del suo desiderio di tornare anche lui giovane al tempo in cui era giovane sua madre, il poeta parte per un viaggio impossibile, all'indietro nel tempo, oltre la morte.

Avviene in *Versi livornesi* uno strano fenomeno. Mentre i vivi invecchiano, i morti ringiovaniscono. E' come se la morte producesse un continuo ringiovanimento della persona cara che è morta; essa viene così a vivere una vita più essenziale e originaria di quella dei vivi, che a loro volta invecchiano e si avvicinano alla morte. Più il poeta si allontana dalla sua infanzia e diventa vecchio e più l'immagine della madre si fissa nella sua memoria in quella di una giovane donna; di una "figurina" (nella descrizione di Annina predominano i diminutivi e i vezzeggiativi) che diventa immagine mitica della vita. Annina, infatti, nelle poesie di *Versi livornesi* appare spesso all'alba, metafora classica dello sbocciare della giovinezza, e al suo apparire Livorno si apre alla vita.

In questa dimensione onirica, in questo mondo mitico della giovinezza e di uno spazio al di



Fish in un famoso (e discusso) capitolo del suo *Is there a Text in This Class?* (1980).<sup>17</sup> Come nel caso raccontato da Fish, anche i miei studenti non si sottraevano al compito di produrre un'interpretazione del testo; a volte venivano fuori interpretazioni fantasiose e illogiche rispetto alla lettera nel testo, ma nella maggioranza dei casi le loro riflessioni coglievano aspetti presenti nel testo.

Come ci si può immaginare, nella maggior parte dei casi il viaggio dell'anima e l'accoppiamento figlio-fidanzato faceva scattare il collegamento con la psicanalisi, Freud e il complesso d'Edipo, competenze queste presenti nell'enciclopedia di uno studente danese fin dal liceo. Ora introdurre Freud ed Edipo per spiegare il senso della poesia non si può dire che sia del tutto illogico, tenendo conto della lettera del testo. È probabilmente un'interpretazione che anche Caproni deve aver incontrato qualche volta da parte di qualche critico, recensore o lettore almeno a giudicare da quello che ha dichiarato in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon:

Il personaggio di Anna Picchi, mia madre, appare per la prima volta nell'Ascensore, che scrissi a Genova [...] tornato da Roma per fare una visita a mia madre ammalata, e dopo aver sentito la condanna irrevocabile del medico. Ripensai allora a mia madre giovane, a mia madre ancora ragazza, [...]. Nel *Seme del piangere* Anna Picchi [...] assume il volto che è stato capace di darle la leggenda che io mi ero formato su di lei, udendo i discorsi in casa e guardando le fotografie. Tentar di far rivivere mia madre come ragazza, mi parve un modo, certo ingenuo, di risarcimento contro le molte sofferenze e contro la morte. È perciò inesatto dire che la madre è stata la donna più amata della mia vita. Non si può "amare" la madre, e anzi io, come tutti i giovani, del resto, mi sono presto allontanato da lei, lasciandola sola e malata, essendomi fatto una famiglia mia [...] Anna Picchi non è presente come "madre", ma come ragazza da me vezzeggiata e vagheggiata.<sup>18</sup>

A differenza di Umberto Saba – un poeta consapevolmente freudiano – secondo il quale i poeti “sono fanciulli che cantano le loro madri” (Saba 1964: 322), Caproni nega qui decisamente che si possa “amare” la madre e quindi rifiuta l'idea di essere un poeta edipico, ma, allo stesso tempo, nell'atto stesso di negarlo, ammette implicitamente che la raccolta possa generare interpretazioni di questo tipo.

Concludo con un paio di veloci note riguardo al problema dell'interpretazione (che richiederebbe ben altra trattazione). Se è vero che le interpretazioni di un testo possono essere infinite, ciò non significa che siano tutte “buone”. E se quelle “buone” sono indecidibili, è però possibile dire quali sono quelle inaccettabili in una dialettica sempre precaria tra opera e interprete. Visto dunque che il motivo del figlio/a fidanzato/a della madre e del padre ritorna anche in altre poesie di Caproni, direi, parafrasando Eco (1990: 33), che le interpretazioni freudiane di *Ultima preghiera* da parte dei miei studenti coglievano, seppur di striscio, un elemento presente nel testo (*intentio operis*), ma è certo che la conoscenza del contesto biografico ed esistenziale dell'autore (*intentio auctoris*), da me occultata, avrebbe permesso loro di qualificare ulteriormente l'interpretazione.

<sup>17</sup> Fish racconta che durante una lezione sui rapporti tra linguistica e letteratura all'università di New York a Buffalo aveva scritto sulla lavagna una lista di nomi di autori di testi di linguistica, allineati verticalmente: Jacobs-Rosebaum, Levin, Thorne, Hayes, Ohman. Mentre aspettava che entrassero nella stanza gli studenti della lezione successiva – sulla poesia religiosa inglese del diciassettesimo secolo – aveva tracciato una cornice intorno ai nomi che assomigliava ad una croce. Appena gli studenti si erano sistemati in classe aveva detto loro che quello che vedevano sulla lavagna era una poesia religiosa simile a quelle che avevano studiato in precedenza e che provassero a interpretarla. Ne era venuto fuori un'interessante interpretazione di una non-esistente poesia. Fish usa l'episodio nella sua argomentazione a favore del trasferimento del senso dal testo verso quelle che lui chiama “interpretive communities” (Fish 1980: 322-337).

<sup>18</sup> L'intervista si trova in Camon (1965: 125-136).

Anima mia, fa' in fretta. Ti presto la bicicletta, ma corri. E con la gente (ti prego, sii prudente) non ti fermare a parlare smettendo di pedalare.	1   5	Ricordati perché ti mando; altro non ti raccomando. Ricordati che ti dovrà apparire prima di giorno, e spia (giacché, non so più come, ho scordato il portone) da un capo all'altro la via, da Cors'Amedeo al Cisternone.	45   50
Arriverai a Livorno vedrai, prima di giorno. Non ci sarà nessuno ancora, ma uno per uno guarda chi esce da ogni portone, e aspetta (mentre odora di pesce e di notte il selciato) la figurina netta, nel buio, volta al mercato.	10  15	Porterà uno scialletto nero, e una gonna verde. Terrà stretto sul petto il borsellino, e d'erbe già sapendo e di mare rinfrescato il mattino, non ti potrai sbagliare vedendola attraversare.	55  60
Io so che non potrà tardare oltre quel primo albeggiare. Pedala, vola. E bada (un nulla potrebbe bastare) di non lasciarti sviare da un'altra, sulla stessa strada.	20	Seguila prudentemente, allora, e con la mente all'erta. E, circospetta, buttata la sigaretta, accòstati a lei soltanto, anima, quando il mio pianto sentirai che di piombo è diventato in fondo al mio cuore lontano.	65
Livorno, come aggiorna, col vento una torma popola di ragazze aperte come le sue piazze. Ragazze grandi e vive ma, attenta!, così sensitive di reni (ragazze che hanno, si dice, una dolcezza tale nel petto, e tale energia nella stretta) che, se dovessi arrivare col bianco vento che fanno, so bene che andrebbe a finire che ti lasceresti rapire.	25  30  35	Anche se io, così vecchio, non potrò darti mano, tu mormorale all'orecchio (più lieve del mio sospiro, messole un braccio in giro alla vita) in un soffio ciò ch'io e il mio rimorso, pur parlassimo piano, non le potremmo mai dire senza vederla arrossire.	70  75
Mia anima, non aspettare, no, il loro apparire. Faresti così fallire con dolore il mio piano, e io un'altra volta Annina, di tutte la più mattutina, vedrei anche a te sfuggita, ahimè, come già alla vita.	40	Dille chi ti ha mandato: suo figlio, il suo fidanzato. D'altro non ti richiedo. Poi, v'è pure in congedo.	80

### **Bibliografia**

- Camon, Ferdinando (1965). *Il mestiere del poeta*. Milano: Lerici.
- Caproni, Giorgio (1995). *Poesie 1932-1986*. Milano: Garzanti (prima edizione 1989).
- Caproni, Giorgio (1980). *L'ultimo borgo*. Milano: Rizzoli.
- Eco, Umberto (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Fish, Stanley (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Frènaud, André (1967). *Il n'y pas de paradis*. Paris: Gallimard.
- Saba, Umberto (1964). *Prose*. Milano: Mondadori.
- Spampinato, Graziella (1992). 'Xenia per una sconosciuta: Lettura de "Il seme del piangere" di Giorgio Caproni'. *Studi Novecenteschi*, 43-44: 235-255.
- Surdich, Luigi (1990). *Giorgio Caproni. Un ritratto*. Genova: Costa & Nolan.