

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- Andrea Aglio**
3 *Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»*
- Federica Boero**
25 *Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*
- Jasmine Bria**
61 *Lyric features in the Old English Seafarer*
- Donata Bulotta**
85 *Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese*
- Silvia Cutuli**
105 *La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi*
- Loredana Di Virgilio**
127 *E. Hec. 59-97: note di semantica metrica*
- Deborah Ferrante**
145 *Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane*
- Maria Cristina Figorilli**
165 *Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni*
- Ornella Fuoco**
181 *Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica*
- Grazia Maria Masselli**
203 *Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"*

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Maria Cristina Figorilli

Nota sullo stilnovismo *in fieri* dei *Versi livornesi* di Giorgio Caproni¹

Il seme del piangere, pubblicato da Garzanti nel 1959², rappresenta, a partire dal titolo purgatoriale, un momento significativo del dantismo di Caproni, sebbene citazioni più esplicite ed esibite di rime e tessere dalla *Commedia* si infittiscano nei libri successivi, dal *Muro della terra* in poi. In effetti, la dimensione luttuosa e funeraria della raccolta, non certo affievolita dalle pur ripetute raffigurazioni di scene vitali e quotidiane, in particolare con *Ad portam inferi* mostra la forte intenzione, maturata già in precedenza, negli anni del *Passaggio d'Enea* – e testimoniata tuttavia soprattutto dai materiali inediti – di «dare forma compiuta a un proprio aldilà [...] in inevitabile parallelo con Dante»³.

¹ La prima idea di questo saggio risale all'intervento (*Lo stilnovismo di Giorgio Caproni. Lettura de L'uscita mattutina*) da me tenuto il 1° dicembre 2020 nell'ambito del ciclo di seminari curato da Raffaele Perrelli, *La settima ora* (Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria).

² I versi più vecchi della raccolta, dedicati a Ferruccio Ulivi, risalgono al 1950, come precisa Caproni nella nota al *Seme del piangere*, apposta nella prima edizione singola del libro (Milano, Garzanti, 1959) e ripresa nelle successive stampe garzantiane composte di più raccolte: cfr. G. Caproni, *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989, p. 247 e G. Caproni, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di L. Zuliani, Introduzione di P.V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2016⁷, pp. 1467-1468 (è da questa edizione che si cita).

³ L. Zuliani, *Dante e l'oltremondo di Caproni*, «Rivista di letteratura italiana», 40 (1), 2022, pp. 129-141, in part. p. 131. Per la bibliografia critica su Dante e Caproni, cfr. *Ibid.*, p. 129, n. 1.

I versi da cui è tratto il titolo *Il seme del piangere* (*Purg.* XXXI, 45-46: «udendo le serene, sie più forte, / pon giù il seme del piangere e ascolta»)⁴, posti in epigrafe alla raccolta tra puntini di sospensione, esercitavano su Caproni un interesse particolare negli anni di gestazione del libro, come emerge dalla loro citazione e interpretazione in un passaggio della recensione alle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini, pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 luglio 1957⁵. Anzi, già tre anni prima la tessera dantesca «seme del piangere» si era impressa nella mente del poeta, come mostra l'intenzione – annunciata in una lettera a Carlo Betocchi scritta da Roma il 18 ottobre 1954 – di intitolare appunto così la raccolta precedente, *Il passaggio d'Enea*; soluzione però a questa altezza scartata su consiglio del corrispondente, per il quale *Il seme del piangere* era un titolo «troppo piagnucoloso»⁶.

Tuttavia, la sezione dei *Versi livornesi*⁷, nucleo centrale del *Seme del piangere*, con la rievocazione del personaggio della madre-ragazza del poeta, Annina, offre, come noto, anche uno straordinario esperimento di moderno stilnovismo, in cui, all'influenza di Dante (in questo caso, al di là del titolo, del Dante della *Vita nuova*), che lo accompagnerà

⁴ Cito da D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

⁵ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1316; B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 92; L. Fiorentini, *Intrecci danteschi e virgiliani nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Ellisse» 17 (1-2), 2022, pp. 191-210 (*Idee di Dante: scrittori e critici*, a cura di M. Fiorilla, L. Marozzi, A. Pegoretti), in part. pp. 202-203.

⁶ Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1127-1128. La lettera di risposta di Betocchi, scritta da Firenze, è del 13 novembre 1954. Per la scelta tormentata del titolo de *Il passaggio d'Enea*, cfr. *Ibid.*, p. 1127, n. a.

⁷ «I *Versi livornesi* vanno dal '54 (*Pregiera, Il seme del piangere*) al '58, e i già composti non furono inclusi nel *Passaggio d'Enea* (meno due: «Com'era acuto l'ago» e «Quanta Livorno d'acqua», che qui restituisco al loro luogo ideale), avendo già allora in mente di mettere insieme una raccoltina tutta dedicata a mia madre, promessa a Vanni Scheiwiller che l'annunziò sul suo catalogo col titolo presente e che m'ha già perdonato d'avergliela sottratta»: così Caproni nella nota al *Seme del piangere*, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 235. In realtà *Pregiera* risale al '53 e il *Seme del piangere* al '53-'54: cfr. *Ibid.*, pp. 1312-1313, 1402-1403. «Com'era acuto l'ago» è l'*incipit* de *La ricamatrice*, «Quanta Livorno d'acqua» è l'*incipit* de *Il seme del piangere* – in realtà modificato (a partire dall'edizione *Poesie*, Milano, Garzanti, 1976) in «Quanta Livorno, nera» (però nell'ed. '76 'Livorno' e 'nera' non sono separati dalla virgola) ma nella nota d'autore delle successive edizioni resta la lezione precedente –: per la svista, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1473.

per tutta la vita⁸, si unisce la memoria della poesia di Cavalcanti. È Caproni stesso in un'intervista, apparsa su «Avvenire» il 28 novembre del 1984, a parlare di «esperimento cavalcantiano»: «[...] *Il seme del piangere* è nato per combinazione, e, se non ci fosse stato il De Robertis ad incoraggiarmi, io non sarei andato oltre le due prime poesie, *Preghiera* [...] e *La ricamatrice* [...]; non ero troppo convinto di questo esperimento cavalcantiano»⁹. In un'intervista successiva, apparsa sul «Corriere del Ticino», l'11 febbraio del 1989, l'opzione per la maniera di Cavalcanti viene motivata alla luce della categoria della 'leggerezza', su cui tornerò:

Il seme del piangere è un semplice fiore che ho voluto deporre sulla tomba di mia madre [...]. Volevo molto bene a mia madre, e nel *Seme* ho cercato di farla rivivere così com'era da ragazza, abile ricamatrice da tutti ricercata, e vivace figurina da tutti ammirata in una Livorno fine e popolare insieme [...]. Mi occorreva, per questo, una forma leggera ma non frivola, e non ho trovato di meglio che rifarmi al Cavalcanti della sua più famosa ballettata [sic; leggi 'ballatetta']¹⁰

Non è del tutto inutile forse precisare che se Caproni nei suoi autocommenti si riferisce all'intera raccolta, il rimando a Guido in realtà è appropriato per i *Versi livornesi*, in particolare per *Preghiera*, testo incipitario della sezione. Tuttavia, l'estensione all'intero libro della maniera cavalcantiana è legittimata dal componimento-prologo del *Seme*, come avrò modo di precisare avanti.

⁸ Quando muore, c'è sul suo «comodino il *Purgatorio* dantesco aperto al primo canto, vv. 115-120»: A. Dei (a cura di), *Cronologia*, in Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. XLVII-LXXVIII, in part. p. LXXVII. I versi in questione sono sottolineati e non a caso muovono dal riferimento all'alba («L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina. / Noi andavam per lo solingo piano / com'om che torna a la perdita strada, / che 'nfino ad essa li pare ire in vano»), momento tipicamente caproniano, cfr. A. P. Macinante, *Per una rilettura di Res amissa alla luce delle presenze dantesche*, «Italianistica» 43 (1), 2014, pp. 177-190, in part. p. 190.

⁹ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1311. L'intervista si legge per intero in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 273.

¹⁰ *Ibid.*, p. 399.

Del resto, l'incontro con la poesia medievale, destinato a lasciare tracce significative nelle immagini, nel lessico e nelle soluzioni rimiche delle sue poesie, avviene molto presto, nell'infanzia. Caproni ricorda che già da bambino non solo legge la *Commedia*, disponibile in casa «nell'edizione Nerbini di Firenze con le splendide illustrazioni di Doré»¹¹, acquistata dal padre a dispense in edicola, ma addirittura scopre – quando frequenta ancora la seconda elementare – la poesia delle origini:

A Livorno, quando ancora facevo la seconda elementare, scoprii fra i libri di mio padre un'antologia dei cosiddetti «poeti delle origini» (i Siciliani, i Toscani). Chissà perché mi misi a leggerli con gusto, insieme con il «Corriere dei piccoli». Mi piaceva quella loro lingua dolce e aspra a un tempo: una lingua ancora in cerca di se stessa¹².

Le indicazioni fornite da Caproni autorizzano una lettura attenta a interrogarsi sulla funzione che assume lo stilnovismo nella sua ricerca poetica e sui modi in cui l'autore ne rielabora e riadatta immagini, strategie retoriche, *topoi*, motivi e lessico. Sono in particolare due le chiavi interpretative che il poeta offre al lettore: la cifra della leggerezza e la lingua letteraria nel suo stato di grazia aurorale. Caproni per cantare la madre morta ricorre alla poesia delle origini, la poesia della lode, componendo un piccolo canzoniere bipartito, come vuole la tradizione, in vita e in morte della donna, seppure senza rispettare una sequenza temporale lineare¹³. Celebrare la madre significa ritornare alle origini non solo della sua storia personale, a una Livorno «natale e addirittura pre-natale», ma anche alle origini della poesia¹⁴. Del resto, il “seme” del titolo della raccolta racchiude in sé l'idea del «processo all'indietro e all'interno»¹⁵ con un valore metaforico che va al di là della vicenda privata.

¹¹ *Ibid.*, p. 417.

¹² *Ibid.*, p. 415 (e stessa notizia a pp. 398 e 417). Cfr. anche L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. Tabucchi, Genova, costa & nolan, 1990, p. 22 e Dei (a cura di), *Cronologia...* cit., p. XLIX.

¹³ Cfr., tra gli altri, Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 36 e D. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi» di Giorgio Caproni*, «Filologia italiana» 6, 2009, pp. 201-209, in part. pp. 204 e 208.

¹⁴ I. Chionne, *Versi livornesi ovvero «il libro della memoria» di Giorgio Caproni*, «Otto/Novecento» 37 (2), 2013, pp. 177-189, in part. p. 178.

¹⁵ A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra Editrice, 2016, p. 64.

La vicinanza del Caproni di questi anni alla poesia medievale determina lo scarto stilistico del *Seme del piangere* rispetto alla precedente raccolta *Il passaggio di Enea*. Come noto, dal punto di vista metrico l'autore per dare forma poetica alla categoria della leggerezza opta per versi di misura breve che caratterizzano l'intera raccolta, non soltanto i *Versi livornesi*: in endecasillabi sono solo il testo-preludio *Perch'io* e il sonetto conclusivo *La palla*, non a caso estranei per composizione alle poesie del *Seme del piangere* e invece ascrivibili il primo al gruppo di versi e di frammenti «notturni» scritti fra il 1953 e il 1954, per lo più incompiuti, e il secondo alle poesie de *Il lamento del Passaggio d'Enea*¹⁶. All'operazione metrico-formale è affidata l'intenzione di ricreare un ritmo da canzonetta, scandito da rime facili, «rime chiare», ritmo adatto a conferire una forma lieve e leggera a temi gravi che nascono dal pianto e dal dolore¹⁷. Tuttavia, per poter celebrare la figura materna è necessario trattenere le lacrime¹⁸: solo attraverso uno sforzo di invenzione di oggetti, gesti, atti quotidiani si può ricreare il personaggio di Anna Picchi nella sua giovinezza vitale, non senza lasciar trasparire, talora anche nelle poesie di più gioiosa *levitas*, con effetti di penetrante contrasto, i presagi della futura sofferenza e malattia¹⁹. I numerosi vezzeggiativi e diminutivi (che, va ricordato, nella poesia antica segnalano la giovinezza della donna)²⁰ sembrano generati dal diminutivo-principe che connota l'oggetto della

¹⁶ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1321-1322 e 1468-1469. Si veda anche Zuliani, *Dante e l'oltremondo...* cit., p. 138.

¹⁷ È Caproni stesso a usare il termine canzonetta. Si veda *La gente se l'additava*: vv. 18-19, «come vorrei che intorno / andassi tu, canzonetta», p. 197. Sulle modalità con cui Caproni assume il metro della canzonetta, cfr. P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in G. Devoto - S. Verdino (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 255-266.

¹⁸ Sul «pianto da vincere o almeno da contenere per esprimersi», secondo l'invito di Beatrice a Dante in *Purg.* XXXI, 46, cfr. Dei, *L'orma della parola...* cit., p. 64.

¹⁹ Sul «procedimento di evocazione» attraverso il «realismo e la materialità pungente degli oggetti e dei luoghi che contengono Annina, visibile solo per loro tramite», cfr. L. Marozzi, *Il seme e il frutto del piangere: i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «AnticoModerno» 3, 1997 («La filologia»), pp. 327-337, in part. p. 333.

²⁰ Non a caso, per esempio, proprio nella ballata di Cavalcanti *In un boschetto trova' pastorella* la giovane età della pastorella è indicata da «una profluvie di diminutivi», cfr. F. Brugnolo, «... esta bella pargoletta». *L'amore 'giovane' nella lirica italiana antica e in Dante*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» 89, 2014, in part. p. 60.

poesia, Annina²¹: il personaggio della madre da ragazza – fatta rivivere in un passato non conosciuto dal poeta, non ancora nato, ma reinventato attraverso la «leggenda» che si era «formato di lei, udendo i discorsi in casa e guardando le fotografie» –²², ha il nome di Annina in tutto il canzoniere, fatta eccezione per la dedica e per il componimento incipitario *Preghiera*, dove compaiono nome e cognome, Anna Picchi, in ossequio all'esigenza di conferire concretezza storica a una figura poetica²³.

Anche sul versante della lingua, prevale l'intento di dare corpo a una semplicità discorsiva pur senza rinunciare all'eleganza formale nella ricerca di una scrittura «fine e popolare» insieme, come è raccomandato dal poeta in *Battendo a macchina*, nell'allocuzione alla sua mano di scrittore a cui non a caso si rivolge la richiesta di farsi «piuma», «vela» e «leggera» mentre si muove sulla tastiera²⁴. In questa direzione vanno pure gli oggetti e gli indumenti appartenuti ad Annina, spesso evocati anch'essi nella forma del diminutivo (come la catenina, il rubino, gli orecchini, la cipria, la cintura, lo scialle – o anche scialletto e sciarpetta –, la camicetta, la bicicletta, la gonna, il borsellino), che insieme formano le parole del canto per Annina, parole non auliche, estranee al canone poetico e per questo rare nel linguaggio della lirica, a conferma di quel ricercato equilibrio tra semplicità e complessità che è tratto distintivo dei *Versi livornesi*²⁵.

In questa ricerca di leggerezza e snellezza la poesia per Annina risponde all'intento di identificarsi con il suo oggetto, con il personaggio cantato e celebrato: la poesia non può che essere «magra» come «magra» e «fina» è Annina²⁶.

²¹ Cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 258.

²² Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti...* cit., p. 67, intervista a Ferdinando Camon, pubblicata per la prima volta in F. Camon (a cura di), *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 101-110; cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 71.

²³ L. Surdich, *Poesie del Novecento. Gozzano, Montale, Caproni, Sereni, Giudici*, Genova, il melangolo, 2018, pp. 79-80.

²⁴ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 194.

²⁵ Cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., pp. 262-264.

²⁶ «Era una personcina schietta / e un poco fiera (un poco / magra), ma dolce e viva», *La gente se l'additava*, vv. 11-13: Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 197. Sull'identificazione Annina/poesia, cfr. R. Fenu Barbera, *La donna che cammina. Incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 123-124. Significative a tale proposito le parole del poeta che si leggono nell'intervista a Cesare Cavalleri del 1983: «[...] forse anche per il trauma della guerra, mi è venuta la saturazione

Modello di *levitas* poetica, come si diceva, è Cavalcanti, maestro di leggerezza anche per Calvino, non a caso estimatore della poesia caproniana²⁷. Oltre a citare esplicitamente la ballatetta di Cavalcanti (*Perch' i no spero di tornar giammai*) nell'intervista sopra citata, come esempio straordinario di «forma leggera ma non frivola», Caproni apre la raccolta all'insegna del celebre componimento. Infatti l'*incipit* («... perch'io, che nella notte abito solo») del primo testo del *Seme*, che funge da preludio dell'intera raccolta, dichiarandone il registro stilistico, ne cita, come noto, l'attacco. A partire dal recupero di questo inizio, si susseguono nelle liriche le tracce della maniera cavalcantiana e in generale stilnovistica sia sul piano contenutistico – l'identificazione di poesia e donna – sia, soprattutto, sul piano formale. Numerosi gli elementi retorici e lessicali che rievocano la poesia di Cavalcanti²⁸. In primo luogo risalta la ripresa di alcune figure retoriche, come la *personificatio* – con esiti di messinscena teatrale «dei possibili doppi dell'io poetico»²⁹ –, l'apostrofe – accompagnata dal ricorso ai verbi all'imperativo –³⁰, l'interiezione esclamativa e interrogativa – che serve anche a riformulare i moduli iperbolici della poesia medievale. Cavalcantiani, poi, come già osservato, l'uso del

di queste forme, troppo ampie, e allora ecco il bisogno di tornare alla massima semplicità possibile. Il rumore della parola, a un certo punto, ha cominciato a darmi terribilmente fastidio, tanto che adesso vorrei aver scritto poesie di tre, quattro parole al massimo», Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti...* cit., p. 215.

²⁷ Su Caproni e Calvino, cfr. A. Borghesi, *A lezione di leggerezza: Caproni tra Dante e Guido*, «Belfagor» 65 (6), 2010, pp. 667-688, in part. pp. 670-671. Sull'apprezzamento di Calvino per Caproni da ricordare la recensione del 1980 a *L'ultimo borgo (Il taciturno ciarliero [per Giorgio Caproni])*, dove in conclusione si legge: «Con quanto garbo, con quanta comunicativa e leggerezza, egli ci apre davanti la vertigine dell'assenza!» e l'intervista rilasciata a Maria Corti pubblicata postuma su «Autografo» nell'ottobre del 1985 («Se devo definire con un esempio il mio ideale di scrittura, ecco un libro che ho sottomano perché è uscito da poco [1984] ma che raccoglie pagine scritte negli anni Quaranta: *Il labirinto* di Giorgio Caproni»), cfr. *Ibid.*, p. 670 (cfr. I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 1023-1027, in part. p. 1027 e II, pp. 2920-2929, in part. pp. 2923-2924).

²⁸ Tra gli studi più attenti a rilevare le impronte cavalcantiane, cfr. L. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano» e (dantesco): i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «Filologia e critica» 28 (3), 2003, pp. 443-457 e Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit.

²⁹ Borghesi, *A lezione di leggerezza...*, cit., p. 677.

³⁰ Per le personificazioni e apostrofi, si vedano ad esempio *Preghiera*, *La gente se l'adattava*, *Battendo a macchina*, *Ultima preghiera*. Quanto a Cavalcanti celebri esempi di personificazioni sono *Perch' i no spero di tornar giammai* e *Noi sian le triste penne isbigottite*.

lessico della leggerezza, i diminutivi e vezzeggiativi in chiave intima e affettiva e in generale lo stile dolce. E, ancora, la già notata intenzione di ricorrere a rime semplici e facili, nitida espressione del versificare dolce. Infine tipica della poesia medievale – benché fuori dall’ambito dei «dolci detti» – e nella fattispecie cara al Dante lirico e della *Commedia* la prassi di affidare ai testi stessi dichiarazioni sulla natura delle rime adatte a celebrare la donna³¹.

Le movenze stilnovistiche vengono poi recuperate e riadattate ad attivare la rievocazione di Annina: con la differenza, però, che la tradizionale *descriptio foeminae* viene completamente rivisitata con l’intento di sostituire l’astrattezza della rappresentazione stilnovistica dell’epifania della donna come fenomeno metafisico con un’immagine più terrestre, ancorata a un quotidiano più semplice e concreto³²: della donna si raffigura con squarci fulminei non solo la fisicità esteriore, colta anche nel lavoro di ricamatrice, con movenze che rievocano l’*A Silvia* di Leopardi³³, ma si rappresenta anche l’emotività, il battere del cuore, il respiro, a rimarcare pure che Annina «è ancor viva tra i vivi»³⁴. L’insistenza sui segni fisici e vitali è il risultato dello sforzo – di cui si è già parlato – di sottrarre il

³¹ Si pensi ad es. alla «magnifica teoria delle rime di *Per lei*» o ai «motivi metapoetici» di *Battendo a macchina*, Barbaglio, *Iscrizione* (Mengaldo, *L’uscita...* cit., p. 256). Quanto a Dante il riferimento è naturalmente a *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e a *Inf. XXXII 1* («S’io avessi le rime aspre e chioce»): cfr. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano»...* cit., pp. 452-453.

³² Sul ‘neostilnovismo’, cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 73; Id., *Poesie del Novecento...* cit., p. 82 («moderna messinscena neostilnovistica»); G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta. Lettura de Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, «Studi novecenteschi» 19 (43-44), 1992, pp. 235-255, in part. pp. 250-254; Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano»...* cit., pp. 445-446; Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit., p. 674; R. De Rooy, *Controcanti danteschi nella poesia di Giorgio Caproni*, in Id., «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 65-84, in part. pp. 70-71; Dei, *L’orma della parola...* cit., p. 64.

³³ Cfr. Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 81; Spampinato, *Xenia per sconosciuta...*, cit., p. 249. Su Caproni e Leopardi, cfr. L. Surdich, *Tracce leopardiane nell’opera di Caproni: primi appunti*, in F. Contorbia - G. Ioli - L. Surdich - S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell’Ottocento e del Novecento*, Novara, Interlinea, 2009, pp. 391-407.

³⁴ «La gente se l’additava / vedendola, e se si voltava / anche lei a salutare, / il petto le si gonfiava / timido, e le si riabbassava, / quieto nel suo tumultuare / come il sospiro del mare» (*La gente se l’additava*, vv. 4-10, Caproni, *L’opera in versi...* cit., p. 197); «è ancor viva tra i vivi» è il v. 8 di *Preghiera*, *Ibid.*, p. 191.

personaggio dalla sua natura di ombra pur evocata in alcune liriche con i tratti tipici – sebbene in alcuni casi attenuati nella stesura finale – della maniera caproniana di ricreare il regno dei morti³⁵.

Rivisitazione e riadattamento sono particolarmente evidenti nelle modalità in cui si realizza la ripresa di uno dei *topoi* più distintivi della poesia del dolce stile, il passare della donna nelle strade della città³⁶, in questo caso nelle vie di una Livorno che odora di barche, di mare, di porto³⁷. Eppure, nonostante la metamorfosi del tema dell'apparizione della donna, riformulato nel senso della corporeità e fisicità, colpisce la cura con cui Caproni recupera la situazione topica in tutti i suoi elementi: dal passare della donna in un contesto urbano, al suo salutare (in alcune liriche esplicito in altre variato nell'atto del voltarsi)³⁸, alla reazione degli astanti, che chiude la sequenza narrativa del processo della metafisica amorosa stilnovista, così come viene formalizzata dal sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, nitido esempio di testo programmaticamente distante da ogni «tensione d'espressività» e cadenzato sulle rime facili del dolce stile³⁹.

Proprio il ricorso al *topos* per antonomasia dello stilnovismo ci permette di osservare quanto i *Versi livornesi* nella loro stesura finale siano il risultato di un confronto dell'autore con le forme della poesia stilnovistica, avvertita in questa fase come la soluzione più conforme alle rime per la madre. A dispetto dell'occasionalità della genesi della

³⁵ Sulla natura di «larva» di Annina in *Ad portam inferi*, cfr. E. Testa, *Giorgio Caproni. Ad portam inferi*, in C. Caruso - W. Spaggiari (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 653-660, in part. p. 657.

³⁶ Sulla rielaborazione del *topos* in Caproni e in altri autori del Novecento, cfr. Fenu Barbera, *La donna che cammina...* cit.

³⁷ «Livorno, quando lei passava, / d'aria e di barche odorava» (*Quando passava*, vv. 1-2); «Livorno tutta intorno [...] / Come sapeva di mare» (*La ricamatrice*, vv. 14 e 16); «La stanza dove lavorava / tutta di porto odorava» (*La stanza*, vv. 1-2), Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 195, 198 e 199.

³⁸ Oltre che ne *L'uscita mattutina* e ne *La gente se l'additava*, il motivo del voltarsi di Annina è presente in *Barbaglio*, vv. 13-15: «(mentre alla prima svolta / Annina, ma prima si volta, scompare) [...]», Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 200. L'atto di voltarsi di Annina è stato interpretato anche come tentativo di «restare in qualche modo agganciata al mondo e alla vita», Fenu Barbera, *La donna che cammina...* cit., p. 97.

³⁹ G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* (1947), in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-31, in part. pp. 27 e 30.

raccolta, sottolineata dal poeta stesso, che in un'intervista ricorda come determinanti per la composizione del *Seme del piangere* sia la sollecitazione di Giuseppe De Robertis sia il premio Mondadori⁴⁰, le diverse fasi redazionali mostrano un'attenzione particolare all'architettura del libro⁴¹ (definito da Caproni stesso per la sua organicità «poemetto»)⁴², alla cura con cui si accompagna il lettore attraverso «diverse soglie di accesso e aree liminari»⁴³, ai continui richiami fonici, lessicali e figurati che sembrano creare un *continuum*, già del resto assicurato dalla centralità del personaggio di Annina protagonista del canzoniere.

Ciò che mi preme sottolineare è che le diverse redazioni mostrano una rielaborazione in senso stilnovistico. Il fenomeno risulta evidente prendendo in considerazione le liriche che nella loro stesura finale sono costruite intorno al *topos* del passare della donna: si verifica qui una situazione analoga a quella osservata per il componimento d'esordio *Perch'io*, inizialmente concepito non per il *Seme*: proprio l'attacco cavalcantiano è «una modifica a posteriori, adottata quando Caproni decise di recuperare questa poesia in un nuovo contesto»⁴⁴ e – aggiungiamo – quando Caproni aveva ormai optato per la sua personalissima riappropriazione del dolce stile.

Ma prima di soffermarmi sulle liriche in cui è svolto in modo completo (con tutti i suoi elementi) o parziale (ora può mancare il motivo del saluto, ora quello della reazione degli astanti) il *topos* del passaggio della donna (*L'uscita mattutina*, *Né ombra né sospetto*, *Quando passava*, *La gente se l'additava*), mi sembra utile riportare la conclusione cui giunge Zuliani analizzando gli abbozzi del *Seme del piangere* nel loro insieme:

⁴⁰ Si tratta dell'intervista apparsa su «Avvenire» nel 1984, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1311-1312.

⁴¹ Cfr. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi»...* cit.

⁴² «In fondo è una poesia sola. Ecco perché, a leggerlo così, rimane slegato, andrebbe letto da capo a fondo. Sono poesie in poemetto, per usare la parola pomposa poemetto», Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 77, n. 14 (da G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Prefazione di L. Surdich, Genova, il melangolo, 2004, p. 77).

⁴³ Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 72.

⁴⁴ Zuliani, *Dante e l'oltremondo...* cit., p. 138. Per le modifiche introdotte in poesie composte in precedenza e riadattate al nuovo contesto dei *Versi livornesi*, cfr. anche il caso delle varianti di *Piuma*, che instaurano nuovi rapporti con *Preghiera*, *Battendo a macchina* e *Ultima preghiera*, cfr. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi»...* cit., p. 206.

Più in generale, gli abbozzi sono caratterizzati da un progressivo affinamento basato sulla continua riscrittura dei testi, in stesure sempre di poco differenti, fino a semplificarli per raggiungere una sempre maggiore purezza e levità [...]. Una scelta fondamentale nell'elaborazione della raccolta fu la rinuncia ad elementi narrativi, in favore d'una successione di singole immagini e brevi scene, fra loro slegate e come sospese nel tempo [...]. Caproni quindi volle lasciar fuori l'esistenza reale d'Annina dalle limpide e stilizzate immagini della sua giovinezza⁴⁵.

Partendo da *L'uscita mattutina* – l'unica poesia a contenere tutte le componenti del *topos* – le stesure precedenti, pur presentando l'immagine di Annina che esce, scende le scale e passa per Livorno lasciando una scia⁴⁶, sono prive sia dell'allusione alla reazione degli astanti, qui rielaborata attraverso l'immagine degli abitanti di Corso Amedeo che si svegliano al suo passaggio e si mettono all'opera (vv. 11-12: «Tutto Cors' Amedeo, / sentendola, si destava; v. 19: «all'opera stimolava»⁴⁷, sia del motivo del saluto, a cui si accenna nella versione finale con la variante del voltarsi [v. 18: «(Annina si voltava)»]⁴⁸. A proposito della descrizione della reazione degli osservatori, la redazione Ds⁴, la seconda riportata da Zuliani nell'apparato, mostra l'accostamento di Caproni al motivo del destarsi della città, anche se a quest'altezza il tema dell'operosità che stimola Annina con il suo passare non ha ancora preso corpo: «Livorno a quell'ora era / ancora vuota, e dormiva. / Ma subito la coloriva / passando, e il marciapiede / destava col ticchettio / dei tacchi, lungo la via»⁴⁹. Il dettaglio del risuonare dei suoi tacchi sulla strada, qui nella penultima strofa, resta nella stesura finale, spostato in posizione conclusiva: «e tutta di lei risuonava / al suo tacchettio la contrada»⁵⁰.

Nel senso della scelta, nella stesura finale, di soluzioni 'stilnovistiche' va, oltre all'esclamazione del secondo distico della seconda strofa («Ma come si illuminava / la strada dove lei passava!», vv. 9-10),

⁴⁵ Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1320-1321.

⁴⁶ I «ritorni fonici» di 'sc' nel sintagma «lasciando [...] una scia», come nel termine «uscita» del titolo e nei verbi «scendeva» del primo verso e «usciva» del quarto verso creano un effetto di «leggerezza e scivolamento», Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 260.

⁴⁷ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 192.

⁴⁸ *Ibidem*. Sull'uso delle parentesi, che contengono non il secondario, ma il primario, cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 262.

⁴⁹ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1335.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

incentrata sulla luce emanata dalla donna al suo passare, la rielaborazione dell'ultima strofa con ripetizione nel primo e nel terzo verso in posizione incipitaria del verbo «andava» («Andava in alba e in trina / [...] / Andava col volto franco»)⁵¹, che rievoca l'andare di Beatrice nel sonetto dantesco («Ella si va»).

Inoltre, ancora a conferma di un confronto sempre più stretto con l'antica lirica d'amore, va notata l'inserzione nella stesura finale del motivo della *descriptio foeminae*. Se la «cipria» e la «catenina d'oro» identificano Annina già dalla prima stesura, nel testo definitivo la terza strofa è dedicata al ritratto della donna, i cui dettagli, come già osservato, vengono rimaneggiati rispetto al canone tradizionale: qui la descrizione della donna, condotta attraverso gli occhi degli abitanti di Corso Amedeo, procede attraverso la variazione degli attributi canonici per cui la bocca diventa il «neo sul labbro» e il collo diventa la «sottile ... nuca» – anche a indicare uno sguardo che segue il passare della donna (prima un particolare del volto, poi un particolare di spalle, quando la donna è passata)⁵²; infine «– la cintura / stretta» di Annina sembra rievocare l'immagine cavalcantiana di Mandetta⁵³ (diminutivo di Amande, come Annina di Anna), la donna amata dal poeta che gli appare «accordellata istretta» in *Era in penser d'amor quand' i' trovai*⁵⁴.

Per di più, in questa stessa strofa non sembra certo casuale la presenza nell'ultima redazione dell'aggettivo «gentile», epiteto stilnovistico per antonomasia, qui variato dall'accostamento ossimorico con «acre» («acre e gentile», v. 17), epiteto distintivo della poesia del primo Caproni⁵⁵.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² La *descriptio* è assente nelle prime stesure. Fa la sua prima comparsa in Ds⁵, dove «in calce al foglio, scritto a penna di traverso, v'è il seguente abbozzo per la terza strofa: Tutto Cors' Amedeo / ne conosceva il viso / sottile, il neo / sul labbro, e delicato / il collo», *Ibid.*, p. 1336.

⁵³ Per il suffisso affettivo in -etta delle donne stilnovistiche, cfr. N. Tonelli, *Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome*, «Critica del testo» 6 (1), 2003, pp. 515-539, in part. pp. 527-528.

⁵⁴ G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1996⁴, p. 126. La tessera cavalcantiana è segnalata in Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit., p. 675.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 676. Per la ricorrenza di «acre», aggettivo-chiave, insieme ad «aspro», di *Come un'allegoria*, cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., pp. 31-32.

Né ombra né sospetto, in cui compare il tema del passaggio della donna e della reazione dei presenti, pur senza il riferimento al motivo del saluto, documenta invece il riordino delle situazioni del *topos* nella loro più corretta sequenza: prima il passare (nella strofa iniziale) e poi la reazione di Livorno nella strofa conclusiva (vv. 3-6: «Stringendosi nello scialletto / scarlatto, ventilata / passava odorando di mare / nel fresco suo sgonnellare»; vv. 15-16: «Livorno popolare / correva con lei a lavorare»)⁵⁶. Tra i tanti materiali precedenti conservati (in cui peraltro sono presenti elementi poi spostati in altri testi), senza considerare la versione manoscritta ancora frammentaria (costruita intorno al motivo della “minaccia” futura che nessuno avrebbe potuto immaginare di fronte a tanta esuberante giovinezza e alla *descriptio* della donna) e un abbozzo, sempre manoscritto, della sola terza strofa, figurano ben sei stesure in cui l’immagine del passo svelto di Annina (collocato poi nella terza strofa, vv. 11-12: «Prendeva a passo svelto, / dritta, per la via Palestro»)⁵⁷ non risulta combinata all’indicazione degli effetti positivi suscitati («Livorno popolare / correva con lei a lavorare»)⁵⁸.

Quando passava, che sin dal titolo esplicita il *topos* stilnovistico, mostra ugualmente l’intenzione di valorizzare ed enfatizzare l’immagine del passaggio della donna mettendo in ordine anche in questo caso le sequenze, prima il passare di Annina e poi la descrizione degli effetti. Ecco la prima strofa del testo finale:

Livorno, quando lei passava,
d’aria e di barche odorava.
Che voglia di lavorare
nasceva, al suo ancheggiare⁵⁹!

Di seguito, invece, l’inizio nella prima stesura che ci è giunta, con l’immagine delle barche ancorate che sanno di maggio utilizzata anche in alcune stesure di *Né ombra né sospetto* (dove è Annina a lasciare l’odore

⁵⁶ Caproni, *L’opera in versi...* cit., p. 193.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*; cfr. *Ibid.*, pp. 1336-1339.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 195.

di «barche all'ancoraggio») e con la rima *coraggio: passaggio* presente in alcune stesure e poi passata nel testo finale di *Battendo a macchina*⁶⁰:

Sapevano di maggio,
le barche, all'ancoraggio.
Prendeva aire e coraggio
la gente, al suo passaggio⁶¹.

Il «quando lei passava» del primo verso della redazione finale sembra rispondere all'intenzione di mettere in risalto il *topos* con l'immagine dell'incedere della donna, inizialmente non nel verso incipitario, per cui la reazione della gente era anteposta al passare della donna.

La gente se l'additava presenta il tema del passare della donna combinato con il tema del saluto (vv. 4-6: «La gente se l'additava / vedendola, e se si voltava / anche lei a salutare»)⁶². Nelle prime stesure è Livorno o la gente a salutare la donna (per esempio in due versioni manoscritte si legge: «Livorno colorata / di popolo, la salutava», mentre in una versione dattiloscritta: «La gente la salutava, / voltandosi, quando passava»)⁶³. Solo in un successivo momento il poeta modifica la lirica ripristinando, in linea con le modalità stilnovistiche, il tema del saluto, che peraltro nel testo edito viene anticipato nella prima strofa, mentre precedentemente figurava o nell'ultima o nella penultima stanza⁶⁴.

Le carte inedite, grazie alle quali il lettore può seguire da vicino quel lavoro artigianale di «ebanista»⁶⁵ da Caproni stesso indicato come

⁶⁰ Anche in alcuni esiti di *Né ombra né sospetto*, poi scartati, la voglia di lavorare suscitata dal passaggio della donna è rafforzata dal riferimento al «coraggio» che Annina infonde: «Chi la vedeva andare / prendeva aire e coraggio» (*Ibid.*, p. 1340; cfr. anche p. 1339). Il distico finale di *Battendo a macchina*, vv. 24-25 è: «non prenda aire e coraggio / anche tu, al suo passaggio» (*Ibid.*, p. 194).

⁶¹ *Ibid.*, p. 1345.

⁶² *Ibid.*, p. 197.

⁶³ *Ibid.*, p. 1348.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 1349-1350 (stesure Ds⁴ e Ds⁵).

⁶⁵ «[...] per lo più mi viene il primo verso, poi mi può venire anche intera una stesura che poi però rifiuto. Piano piano, piano piano, provando e riprovando, proprio con la pazienza dell'ebanista, non mi vergogno di dirlo, dell'artigiano» (intervista del 24 gennaio 1988: Caproni, «*Era così bello parlare*»... cit., p. 166).

caratteristica imprescindibile del mestiere di poeta, mostrano quindi che il canto per Annina prende forma negli anni anche attraverso una personale e graduale riappropriazione della situazione topica celebrata dalla poesia stilnovistica: il passaggio della donna. E proprio l'intenzione di misurarsi con questo *topos*, accostandosi sempre di più alle sue movenze, lascia pensare che per Caproni si tratti di un'immagine recuperata come sorgente della poesia stessa, che riesce, seppure nello spazio di alcuni componimenti, a esorcizzare la morte, facendo tornare dall'aldilà, nelle strade di Livorno, la madre-ragazza in tutta la sua essenza vitale, suscitatrice di benefici e salutari effetti.

Abstract

The essay studies the function of Stilnovism in the *Versi livornesi* section of Giorgio Caproni's *Seme del piangere*. The reworking of Stilnovism, repurposed into new forms to reduce metaphysical abstractness, appears to be the most effective way to sing the girl-mother, Annina, now dead. The poem of the woman's praise, with its 'lightness' and simple rhymes, is for Caproni, at this time, the only poetic form capable of evoking and reviving the mother. With particular attention, the essay studies the most famous and peculiar *topos* of Stilnovism, the passing of women in urban space, followed by a description of the beneficial effects elicited in the observers. Through the analysis of the earlier drafts published in the critical edition edited by Luca Zuliani, the essay shows that, in the texts in which the *topos* is present, the Stylnovistic solutions are the landing place of a poetic research *in fieri*, documented by the various passages.

Maria Cristina Figorilli
cristina.figorilli@unical.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598