

LA CIUDAD DE GIORGIO: GÉNOVA DENTRO DE CAPRONI

Giampaolo Vincenzi
Universitá di Macerata

*Multi quoque colles interminunt et de virtute
in virtutem preclaris gradibus ambulandum est;
in summo finis est omnium et vie terminis
ad quem peregrinatio nostra disponitur.*

Petrarca, Familiarum Rerum Libri 4(IV,I)

La poética y la siguiente producción en versos y en prosa de Giorgio Caproni (Livorno 1912 - Roma 1990) es uno de los más importantes ámbitos de investigación en la literatura italiana contemporánea; por el hecho de ser muy extensa si consideramos que todavía no se han recogido todos sus cuentos, que se encuentran diseminados en muchas revistas italianas, y porque se centra en imágenes y temas, que nos ofrecen el calibre de la personalidad de su autor en el medio intelectual del siglo veinte italiano. No basta todo esto para afirmar que los temas a los que se ha hecho referencia permanecen, constantes pero variados, en la textura de un *fil rouge* en el entero desarrollo productivo del Liburnés, de modo que es posible investigar los poemas, los relatos, las traducciones, las contribuciones críticas y traductológicas en un medio intertextual que tiene un seguro valor hermenéutico. Esta investigación, que ha de tener, y tiene en cuenta, contribuciones multidisciplinares como la filología, los estudios de

traducción y lingüísticos, la filosofía, es frenada por un defecto de contextualización. Hasta hace pocos años, los cursos académicos de literatura italiana moderna y contemporánea contemplaban Caproni en sus cursos de ámbito general, dejando los estudios monográficos a la análisis de los herméticos. Donde "posicionar" Caproni era el problema de quien sentía la compleja personalidad del Liburnés pero, a pesar de esto, se había detenido en las declaraciones pasolinianas del «*decadentismo viril*»¹ o, aun peor, en ellas malas interpretaciones que señalaban al autor de *Il muro della terra* como uno epígono, no demasiado original de Umberto Saba. A pesar de esto, algunos equipos de investigación empezaban en los años ochenta una profunda revisión del trabajo crítico, restableciendo las relaciones entre las fases productivas de Caproni y, sobre todo, entre el autor y el contexto al cual hacía referencia. Entre éstas la más organizada fue, y es, la "genovesa", que organizó la ceremonia para celebrar el setenta aniversario de Caproni y para otorgarle la ciudadanía honoraria, dando vida a varias iniciativas de las que salieron nuevos textos y nuevos enfoques críticos². Lo que quisiera explicar en estas páginas es el porqué de un vínculo del poeta con la ciudad de Génova, como ésta ha vivido no sólo en los recuerdos y en la poesía de Caproni, convirtiéndose exactamente en uno de los temas fuertes a los que más arriba aludíamos; pero también como esta ciudad se ha convertido, en la producción literaria del Liburnés, en mito e incluso en su propia poética. Esta poética tenemos que entenderla como enfoque y explicación del hecho literario, una especie si lo puedo decir así de reflexión viva sobre su propia poesía. Es verdad que la aportación de Génova y su nominación resulta patente en toda la producción (incluyendo en ella los textos inéditos), pero más en la colección *Il passaggio d'Enea*, entre cuyas hojas mis dedos se fueron a enhojarse.

En el 1922, la familia Caproni se muda a Génova desde su originaria ciudad de Livorno porque el padre, Atilio, había encontrado empleo como contable en una fábrica de conservas. La adolescencia de Giorgio pasó entre los estudios de violín y composición (abandonados a los dieciocho años) y la formación poética, iniciada con el robo de la *Allegria di naufragi* ungarettiana a un notario del que Giorgio era empleado. La importancia de la experiencia musical junto a la poética indica ya el calibre de la alta formación que el futuro poeta habría tenido. A

raíz de estos reclamos, adjuntando el hecho de que el paisaje descrito es uno de los primeros materiales que hacen el objeto poético, se podría insinuar también la idea de una correspondencia *nomen-omen* (que no es ausente como tema crítico, sino que es muy importante)³ entre Caproni y el Santo Patrón de Génova: San Giorgio. El caballero que atraviesa con una lanza el dragón, el símbolo de la lógica que somete el miedo⁴, es también la figura de la victoria matemática, musical, sobre lo caótico: «Aujourd'hui ce qui fait défaut ne pèse plus./Dans la pierre dure le Saint Georges/enfouit la chaleur du dragon./Si tu n'as pas d'ennemi c'est qu'il a vaincu./ Sans espoir ni envie, ta peine est vide»⁵.

La idea inicial de lugar en Caproni es la de un espacio externo que, además de ser presente ahora, ha sido habitado y habita quien ha vivido el cambio producido por su propio pasaje. El paisaje de Génova se sustancia sobre las producciones de muchísimos poetas empezando de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, pasando por las visiones simbolistas de Sbarbaro y Campana e incluyendo las metafísicas sobre todo marinas de la *Sottoripa* montaliana. La descripción en las primeras pruebas poéticas publicadas⁶ es de explosivos colores donde la perspectiva a favor del objeto está desenfocada por ciertos ejercicios de estilo que no son todavía, como no quisieran ser, un correlativo objetivo. Sin embargo, el objeto era el paisaje exterior descrito en el interior de un estilo personal donde lo primeros conceptos parecen adecuados a una poética de formación como resulta ser la de Caproni antes de la segunda guerra mundial; experiencia bélica en la que el Liburnés participó, consciente y resistente. En el 1938, en efecto, fue llamado a las armas desde Roma (donde mientras tanto había ejercido como maestro elemental) y tras la milicia en el ejército regular fue soldado de la Resistencia en Alta Val Trebbia. Los recuerdos de esta experiencia horrible junto al continuo luto por la muerte de su novia, Olga Franzoni, se reflejan en los *Lamenti*, sección de *Il passaggio d'Enea*, pero sobre todo en la rima, muchas veces reiterada, "tierra/guerra"⁷. Después de esta experiencia, para demostrar cuánto vida y poesía se enlazan en Caproni, el paisaje se hace interior «Il vento che nasce e muore/ nell'ora che lenta s'annerà/ suonasse te pure stasera/ scordato strumento,/ cuore.»⁸ y algunos temas, antes solamente esbozados, devienen constitutivos del discurso versificado.

Nacen las *Stanze della funicolare*⁹. El funicular Zecca-Righi lleva los usuarios desde el centro histórico y portuario de Génova hasta la fortaleza Righi, punto panorámico donde desde hace pocos años se baja a la plaza Giorgio Caproni. Desde el monte Ventoux en adelante, la ascensión ha tenido siempre su función simbólica, cognitiva como mito órfico contrario y sobre todo que reclama la mayor toma de conciencia existencial de un hombre representativo. La figura de Eneas, de la re-figuración de sus características en la representación de la condición humana de la postguerra, no es sólo un reclamo mitológico, sino también simbólico. Pero un funicular tiene poco de simbólico hasta que el autor se (y nos) dice: ¿un funicular donde llega, amigos, en la noche? No a qué lugar, sino a qué tiempo. Todas las zonas, los barrios que Caproni nombra ya no son solamente espacios, sino espacios de tiempo: edades.

Las "Stanze della funicolare" son un poco el símbolo, o la alegoría, de la vida humana vista como un imparable viaje hacia la muerte. El funicular del Righi en Génova existe de verdad. Su primer trayecto pasa en la oscuridad, en un túnel. Una oscuridad y un túnel que podrían ser interpretados como el vientre materno. Luego el funicular sale al aire libre es el nacimiento y prosigue hasta la meta, tirado por su inflexible cable (el tiempo, el destino) sin poderse parar. Cada "Stanza" es una estación de nuestra existencia y de estación en estación el pasajero (usuario) busca el bello instante (cada estación tiene el suyo) en que poderse parar. En que poder pedir un alto para su ser arrastrado por el tiempo (el cable) imparable hasta la última estación que en el pequeño poema es envuelta en la niebla (misterio y mortaja a la vez)¹⁰.

A la luz de lo que hasta aquí hemos leído, esos lugares existen, no son (solamente) sitios imaginarios. Barrios y espacios que además de su perfecta descripción también son *topoi* semánticos de raro efecto simbólico. La *Stanze della funicolare*, pasadas luego al *Passaggio d'Enea* y después en *De terzo libro e altre cose* tienen una estructura organizada ternariamente, y se abren con *Interludio*¹¹. Con un intermedio a indicar la parte como prosecución del todo, una forma de sinécdoque estructural que es también etapa fundamental y fundacional en el pasaje no sólo compositiva sino humana.

E intanto ho conosciuto
l'Erebo - l'inverno in una latteria.

Ho conosciuto la mia
Proserpina che nella scialba veste
Lavava all'alba i nebbiosi bicchieri. [...]

Los motivos para adentrarnos en el análisis textual de esta joya poética serían muchos y variados, para comenzar desde la re-utilización novadora del mito órfico hasta la distinguibilidad muy personal de mezclas estilemáticas y estilísticas que hicieron hablar a De Robertis de una «epopeya domestica»¹². Génova, aunque no nombrada, se encuentra también allí, en las palabras en que la /a/ (fonema que empeña connotativamente la composición) es simbólicamente blanca es obligada la referencia a las *Voyelles* rimbaldianas y el alba, que en latín significa justamente blanca, que mide el momento del dolor, el recuerdo de los fusilamientos¹³: la niebla, velo que disuelve las palabras y de cuya realidad ellas mismas tendrían que ser la señal¹⁴. Los lugares citados en los versos de las *Stanze della funicolare*, evocados en toda su fuerza descriptiva e imaginativa, no son cruzados por el funicular-arca-barca-arpa: toca zonas que coinciden con las etapas físicas pero en las que nadie puede pasar de no ser con un funicular que “existe adentro”. La ciudad, a la vista de los adjetivos y pronombres posesivos que siguen su nombre¹⁵, pertenece ya al poeta.

Otra subida, esta vez a Castelletto, barrio panorámico desde el que se ven los tejados de Génova y el vecino mar. Al Castelletto se llega en ascensor y también un elevador que no lleva al paraíso tiene poco de simbólico; pero si se dice:

Quandoandrò in paradiso
non voglio che una campana lunga
sappia di tegola all'alba, d'acqua piovana.[...]¹⁶.

El dolor personal se mezcla con el recuerdo y la ciudad asume todas las características de un lugar añado donde el pasado vuelve a presentarse.

En *Stornello*, Génova se convierte un interlocutor hecho de cosas y de colores de aire. El infalible adjetivo posesivo es conexión no solamente poética sino también estructural respecto a la más famosa *Litania*¹⁷. «[...] Génova de toda la vida/ mi letanía infinita. [...]» no es ahora sólo una ciudad, pero resulta como el mínimo común denominador de todos los temas aquí

mencionados y que corresponden a la poética misma de Caproni. Noventa y un dísticos emparejados, noventa veces el nombre de la ciudad invocada y a veces imprecada, parece estimular una respuesta de la rima formada de lugares que vuelven en tropel pero de lo que hemos leído y dicho. Ciento ochenta y dos versos organizados en torno a un mismo, idéntico e inmutable campo: la relación de un poeta con su ciudad y sus palabras. La conclusión de *Litania*¹⁸, el único verso irregular respecto a los demás, está a probar la importancia formal y conceptual de la composición. Pero no hacía falta llegar a tal punto para comprender cuánto se había encarnado, no la ciudad, sino el recuerdo de ella.

Los versos exangües de los escritores menores también evocan la subsistencia de una ciudad y Génova sobrevive tanto en las obras literarias secuoya cuanto en las efímeras poéticas de hierba de los gatos, en la versificación de molesta parietaria; tenemos así cien mil Génovas en poesía. [...] La Génova de Caproni afortunadamente es un sublime punto de vista propio; no tendría razón de existir si no la hubiese construido como paisaje interior¹⁹.

El paisaje interior, si pensamos en San Agustín²⁰, que fue una de las lecturas más habituales de Caproni, es propiamente ese lugar donde los conceptos de espacio y de tiempo se confunden y, consecuentemente, el lugar pierde su valor porque se trata de una zona franca, libre de las convenciones hermenéuticas de un sujeto o de un objeto de conocimiento. Allí, en esos «lugares no jurisdiccionales»²¹, el otro y sí mismo cohabitan en el mismo círculo proceso de reconocimiento, en el mismo círculo metafísico en el que ya no se reconoce quién es el perseguidor y quién es el perseguido. La ciudad de San Giorgio y Giorgio Caproni se confunden:

El punto de observación desde donde miro a Génova no es el elegido a propósito, el punto del turista. Es un punto de observación que se encuentra adentro de mí porque a Génova la tengo toda dentro de mí. Mejor dicho, yo soy Génova. Soy yo el que está «hecho» de Génova.



Notas

¹ Pier Paolo Pasolini, *Giorgio Caproni*, «Paragone», 36, dicembre 1952 (poi in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 465-469) «[...]Se podría adoptar para Caproni la fórmula de decadentismo viril, el de la mejor "Voce", de Boine hasta Jahier [...]» Bien que bastante datado el artículo de Pasolini es uno de los primeros tentativos de "posicionar" Caproni en una corriente literaria. La descontextualización de lacertos conceptuales no hace justicia de la construcción dialéctica que tiene algunos pasajes alumbrales.

² Me refiero específicamente a Giorgio Devoto e Stefano Verdino, *Genova a Giorgio Caproni*, San Marco de' Giustiniani, Genova, 1982. Fundamentales por la plenitud, la utilidad, la tempestividad y las novedades aportadas en el nivel crítico, las monografías: Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Ateneo e Bizzarri, Roma, 1980; Iacopetta Antonio, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Bonacci, Roma, 1981; A. Barbagallo, *La poesia dei luoghi non giurisdizionali di Giorgio Caproni*, Piovan, Abano Terme, 1986; Achille Serrao, *L'ònoma*, Fonema, Spinea, 1989; Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa e Nolan, Genova, 1990; Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano, 1992; Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina, Roma, 1993. Con la citación de las cuales se sugiere una parcial bibliografía de los años 80 al 90.

³ «El nombre no es la persona. // El nombre es la larva. // De todos los circunstantes, / a dura pena es salva / -fámélica el icono.» Para esto argumento es importante leer el ya citado A Serrao. (1989).

⁴ La simbología sobre todo literaria de San Jorge evidentemente se sustancia sobre el mito de Apolo-Perseo: «Su música [ella de Apolo] le convierte en el más noble educador de los hombres. Sus atributos son el arco y la lira, relacionados por su forma y sonido.» Gual Monserrat Escartin (1996), *Diccionario de Símbolos literarios*, Barcelona, Ppu. Para un mayor ahondamiento: Cahiers internationaux de Symbolisme» nn. 86-87-88/1997 e nn. 95-96-97/2000.

⁵ André Frenaud (1967), *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Introducción de G. Neri, Traduzione di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi. Caproni ha sido activísimo traductor de Frénaud y de muchos otros escritores y poetas de lengua francesa como Char, Apollinaire, Céline, Genet.

⁶ Caproni Giorgio, *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938; —, *Ballo a Fontanigorda*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938; —, *Finzioni*, Roma, Instituto Gráfico Tiberino, 1941.

⁷ Todas las citaciones de las poesías reportadas en este artículo se refieren a CAPRONI Giorgio, *L'opera in versi*, a cura di Zuliani Luca, Milano, Mondadori, 1998, que desde ahora llamaré OV. *Lamento III*, OV, p. 117 «[...] Yo como estoy solo sobre la tierra / con mis errores, mis hijos, el infinito / caos de los nombres ya vacuos y la guerra / penetrada en los huesos!...»

⁸ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1991. *Corno Inglese*, p. 13.

⁹ Giorgio Caproni, *Stanze della funicolare*, Roma, Instituto Gráfico Tiberino, 1952; eran formadas de 17 componimientos subdivididos en cuatro secciones. En *Il passaggio d'Enea*, Firenze, Vallecchi, 1956 el autor reordena toda su producción poética por un padecido trabajo de inclusiones y exclusiones. En *Il Terzo libro e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968, las *Stanze* serán incluidas en el *Passaggio* que constit una sección de la colección.

¹⁰ De una carta a Carlo Betocchi datada, Loco di Rovigno 20/08/1979, citada in OV, p. 1146.

¹¹ *Interludio*, OV p. 136

¹² Giuseppe De Robertis, *La poesia di Caproni*, «Tempo illustrato» 8 novembre 1956.

¹³ Entrevista radiofónica *Antologia*, 1988: «Aquí pocos críticos se han dado cuenta, pero ésta es una precisa referencia [...] a estos fusilamientos que escuchábamos a la madrugada, levantándonos: se oía una descarga de fusiles, el único eco era una lata que vibraba.» también citado en OV p. 1140 en referencia a 1944, OV p. 126: «[...] - Inmensa una agua / pasa desierta en la sangre al que mueve / a un muro, y ya una descarga una lata / ha un sobresalto entre los cascós. Oh amor, amor / cual desastre en el alba! [...]»

¹⁴ *Le parole*, OV p. 446: «Las palabras. Ya. / Disuelven el objeto. // Como la niebla los árboles, / el río: el barquero.»

¹⁵ «[...] Mi ciudad de los amores en subida, / Genova mía de mar toda escaleras / y, arriba del puerto, remolinos de vida / viva. [...]» *Sirena OV*, p. 143. Se vea también: *Epilogo di All alone*, pp. 149-152 e *A Tullio*, p. 163.

¹⁶ OV, pp. 168-170

¹⁷ OV pp. 172-178. La letanía en la liturgia católica es un rogar suplicatorio compuesto de una serie de invocaciones a Dios, a la Virgen, a los Santos, al cual corresponde la petición *Ora pro nobis*. Alguna vez significa también Filatería, Secuela.

¹⁸ «Genova di tutta la vita. / Mia litania infinita. / Genova di stoccafisso / e di garofano, fissa/bersaglio dove inclina / la rondine: la rima.» («Genova de toda la vida. / Mia letania infinita. / Genova de estocafis / y de clavel, fijo / blanco donde se inclina / la golondrina: la rima»)

¹⁹ G. Marcenaro, *Genova... Anima viva... di tutta la vita... mio Aleph*, in G. Devoto e S. Verdino (a cura), *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco de' Giustiniani, 1997; p. 443.

²⁰ Se puede leer cualquier edición de S. Agustín, *Confesiones*, sobre todo el libro XI.

²¹ De la ya citada *Antologia*, 1988: La razón, por destino, [...] en cuanto nosotros somos "animales" hombres, somos hombres, llega hasta un punto en el cual encuentra una frontera y mas allá no se puede ir, hay aquí los lugares no jurisdiccionales.