

"...dalla Venezia"  
Arti della Giornata di studi su Aldo Capasso

# Aldo Capasso

## Carriere e poesie

a cura di Filippo Sacchi



“...nato a Venezia”

Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso

# **Aldo Capasso**

## **Critica e poesia**

a cura di Filippo Secchieri

Granviale Editori  
2008

Granviale Editori  
Dorsoduro 2448 - 30123 Venezia  
cell. 347.0672377  
info@granviale.it - www.granviale.it  
ISBN: 978-88-95991-016

## Sommario

<i>Filippo Secchieri</i> Presentazione	IX
<i>Leonardo Lattarulo</i> Capasso e le estetiche del neoidealismo	1
<i>Giovanni Farris</i> Nota sul mito di Leda in Ungaretti e Capasso	19
<i>Filippo Secchieri</i> Capasso e Valéry	29
<i>Adele Dei</i> Capasso e Caproni	49
<i>Magda Vigilante</i> Tra estetica e poetica. Lettere inedite di Aldo Capasso a Giorgio Vigolo	59
<i>Agostino Contò</i> Capasso e Fiumi: inizio di una amicizia	71
<i>Alessandro Scarsella</i> Anabasi transalpina del secondo Capasso	81
<i>Matteo Veronesi</i> Capasso e i capassiani	95
<i>Maria Teresa Secondi</i> Capasso e Venezia	109
<i>Ilia Pedrina</i> Francesco Pedrina, un amico di Aldo	115
Indice dei nomi	117

# ANABASI TRANSALPINE DEL SECONDO CAPASSO

(TRA PROUST E VALÉRY, JOUVE E SAINT-JOHN-PERSE)

*Alessandro Scarsella*

Il fantasma floreale della donna suprema di *Passo del Cigno* riappare nel secondo Capasso evocato in un «tempo dorato» e immobile nella mente e nel corpo, ridotto a «salma felice del tempo più opaco». Lampante il rinvio alla *Notte* di Michelangelo, con il quale il poeta, ormai alle soglie della maturità, intende dividere l'ispirazione intellettuale tesa oltre il limite della percezione, traendone unitamente il modello di verificazione scabra e martellante sulle corde dell'io profondo. Ma in Capasso il sonno è un momento diurno e solare, nella misura in cui l'inconscio sembra aver fatto irruzione nella logica del discorso lirico improntandolo delle proprie intermittenze:

Bella di fulvi ori oppressa, e calma!  
reggi messe di chiove, come un murmure  
di sepolto respiro è sotto l'erba  
estiva. Estiva creatura, l'uomo  
su cui tu regni, ignora  
il cangiare del tempo...<sup>1</sup>

Il poeta sembra consapevole del salto di esistenza compiuto nell'incontro con la donna come 'altro' e non come madre, avvenuto in piena luce, mentre il regresso alle ombre di una falsa coscienza crepuscolare (indicata dalla metafore della spelonca e della tana) è affrontato senza timore, in quanto collocato in un ambiente propizio all'esperienza poetica:

Lieve striscia, sul mio piede, del tempo  
dorato! Sono uscito  
dalla caverna che porto con me  
ed oscillo nell'ora soffermata,  
ma dovrò ritornare nel mio covo,  
corpo di terra, ed accorgermi ancora  
che si ritorna in sé senza morire<sup>2</sup>.

L'esperienza erotica ha luogo invece allo zenit dell'esistenza («quelle fugaci morti, denso sole»), bloccando in piena luce l'immagine allo specchio della donna-anima:

Fatua fosforescenza.  
La evocata  
biondezza di una carne estiva, oggi  
insiste ch'io conobbi  
quelle fugaci morti, denso sole  
omai sepolto nel buio dell'essere;  
più grave vita, se allora fui nulla [...]¹.

L'ultimo endecasillabo, notevolissimo, parafrasa e inverte il canto quinto della *Commedia*: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», rammentando sorprendentemente due versi di Borges, accomunati dalla matrice dantesca e dalla concezione della parola di taglio simbolista: *qué importa la tristeza si hubo en el tiempo / alguien que see dijo feliz*². Ma Borges non parla d'amore, ma di letteratura. A ben vedere Capasso celebra invece l'indissolubilità androgina dei due amanti, ponendola alla base del principio che fissa nella donna il doppio carnale e spirituale del poeta:

Quando ti levi, negligente ignuda,  
con quei tuoi occhi impigliati e lo specchio  
vago riflette albore a incerti cigli,  
sei come l'anima che si ridesta,  
di carne intrisa, fangosa mistura  
dell'amore.  
Donna mista al tuo corpo,  
tu dopo il sonno come dopo colpa,  
quanto puoi somigliarmi.

Mia anima, conosci ebrietà  
di non più ravvisarti, ed indovini  
che hai languida bellezza e smorta, una  
bellezza, densa, bassa,  
così simile a quella voce roca [...]³.

L'aggettivo *denso* suscita una sostanza dell'espressione tangibile e materiale; *roca* era invece la voce della donna-cigno nella prima raccolta, secondo un complesso di immagini che, evidentemente e narcisisticamente non del tutto risolto, diviene ricorrente come esplicito riferimento intratestuale:

Dopo il passaggio abolito d'un cigno  
non è rimasto nel lago che il cielo,  
il vuoto, il vuoto, di sestesso innamorato;  
il sangue, che faceva cupa rossa  
di marea corrodendo vene e amore,  
s assopisce in quest'ora  
di luce bianca, e un'anima  
dalla carne macerata sorride<sup>6</sup>.

Quale archetipo femminile totalizzante, il sorriso dell'estate domina quindi la prima parte di *Il paese senza tempo*. L'estasi della stagione estiva è già preannunciata dai trionfi primaverili della vegetazione sulla natura inanimata e di fronte a uno specchio vuoto il poeta è come Swan all'ombra delle fanciulle in fiore. Il metapersonaggio proustiano (*swann* in inglese = cigno) è presente certamente a Capasso, che all'autore della *Recherche* aveva appena dedicato un'ampia monografia<sup>7</sup>. Nel quadro del proustismo italiano, inaugurato da Ungaretti e Debenedetti, la posizione di Capasso è analoga a quella di Guido Morselli<sup>8</sup> che individua in Proust il modello di una soggettività trasferita in personaggi-maschere dell'io. Inutile, per motivi diversi, cercare i nomi di Capasso e Morselli, maestri rissosi e interdetti del Novecento, negli annuali ufficiali del proustismo italiano<sup>9</sup>.

Rilevante all'opposto il richiamo a Proust proposto da Vigolo nel più solido tra i contributi inseriti nel volume *Testimonianza a Capasso*<sup>10</sup>. Ma in Capasso «le giovinette di primavera», come il solitario fantasma biondo che faceva la sua apparizione nei primi componimenti del *Paese senza tempo*, resteranno sempre all'interno dell'allegoria e «figure del profondo teatro» di cui è direttore un soggetto cavernoso e concavo al punto di contenere gli oceani. *Il profondo angelo*, giudice e vindice dell'immaginazione malata del poeta, ricorda *L'angelo* di Quasimodo: «L'angelo è mio; / io lo posseggo: gelido»<sup>11</sup>. Più cogente però il confronto con *Angeli*, ancora nella raccolta *Acque e terre* da Capasso recensita su "L'Italia letteraria" il 21 settembre 1930:

O figure del profondo teatro.

Mia creatura, ombra nel cuore, sei  
com'angelo splendente che discende  
con occhi diacci a portare vendetta.

Giudice repentino,  
tu mi vedi, persona inafferrabile,  
son pieno di caverne come il monte,  
il mar libero in esse eco prigionie<sup>12</sup>.

Perduta ogni dolcezza in te di vita,  
il sogno esalti;  
ignota riva incontro  
ti venga avanti giorno  
a cui tranquille acque muovono appena  
folte d'angeli di verdi alberi in cerchio.  
Infinito ti sia; che superi ogni ora  
nel tempo che parve eterna,  
riso di giovinezza, dolore,  
dove occulto cercasti  
il nascere del giorno e della notte<sup>13</sup>.

Analoga la struttura in due stanze, di versi con misura alternata di 11, 10 e 7 piedi, anche le due quartine di Capasso, sviluppano il transfert nelle presenze angeliche della scena primaria, indicata come «ombra nel cuore» e «riso di giovinezza», oltrepassando l'istanza impossibile del soggetto trascendentale («dove occulto cercasti»). La quartina adiacente, *Memoria*, si associa a un'altra apprezzata prova di *Acque e terre*, insistendo sul motivo dell'umbratile ma radicale conflitto tra materia e spirito:

Serbo, come il tesoro,  
una materia che assiduo corrompe  
nell'ombra chiusa un accordo malvagio  
di anima e di carne<sup>14</sup>.

Laddove Quasimodo chiosava: «E fosse mia carne / che il dono di male trasforma»<sup>15</sup>). Il successivo (settimo nell'ordine della raccolta capassiana) *Serale e marina* contempera le improvvise fenditure di luce irradiante, aperte clamorosamente da *Acque e terre*, la celebrazione eroico-oratoria dell'ora alla maniera foscoliana - lasciando intravedere, sotto il compattamento degli endecasillabi spezzati e riportati allo stato potenziale in un'unica stanza di sedici versi, la struttura generativa del sonetto:

Pura riva! dal cielo capovolto,  
che l'ora tinge d'una  
spettrale rosa, sale nebbia ultima;  
è l'uomo circondato da quel nulla.  
La nebbia che mi penetra è un annunzio  
della morte che tutte cose stinge  
ed il volto d'un attimo ricrea  
di favola? Consumami  
nei colori d'eclisse. Ora funesta

che sei nata dal mare, in me tu annulli  
la volontà di essere diviso  
ed offrire all'ingiuria del minuto  
il mio viso. Tu bruciami, e salire  
potrà un fumo così simile ai nubi  
casti che sfiorano le astrali scie.  
E nessun raggio in me si romperà<sup>16</sup>.

Il punto di convergenza che unisce Capasso a Quasimodo è il riaffiorante codice dannunziano, da entrambi consciamente acquisito una volta per tutte e mantenuto saldamente nel retroterra privato. Si tratta comunque di un modo di lavorare sintomatico in Capasso di un legame non rescisso con le forme della tradizione poetica alle quali, probabilmente, il poeta riconosce la priorità che nega, consciamente e inconsciamente, alla sperimentalismo del verso moderno. Ma l'adesione di Capasso all'avanguardia non va considerata esclusivamente opportunistica e il perché sarà presto spiegato, considerandola altresì proporzionalmente alla posizione assunta da Capasso nei confronti di Valéry. Mediata per circa mezzo secolo dalla duratura protezione di Ungaretti<sup>17</sup>, l'influenza di Valéry si protrae nel secondo dopoguerra inoltrato presso poeti come Ugo Fasolo e Manlio Dazzi in cerca di una propria collocazione originale tra ermetismo e neorealismo quando, già alla fine degli anni Venti, Capasso si poteva giudicare erudito a sufficienza della lezione di Valéry, per poterla già riconvertire in una sintesi di interpretazione personale<sup>18</sup>. Si ricordi che il poeta dell'*Album di versi antichi* e della *Giovane parca* – più che quello di *Charmes*, assolutamente meno incidente su passaggi e motivi del secondo Capasso – riteneva la ciclicità della forma chiusa come una carta in più di sopravvivenza, oltre ogni verifica sul piano della verità, offerta alla potenza della parola lungamente attesa<sup>19</sup>. La regolarità metrica, che non esita a mettere in rima articoli e interiezioni, in Valéry non unicamente sostiene la parola, bensì risulta supportata da una più solida architettura del pensiero che esclude ogni compromesso tecnico tra classicismo e sperimentalismo. Di tale compromesso, giustificato da una concezione barocca della parola e del mestiere stesso del poeta, sembra invece nutrirsi il verso di Capasso, indugiando sul ciglio di una cantabilità tanto scivolosa quanto laboriosamente evitata.

In tal senso Capasso sembra riconoscere la precedenza di Quasimodo sulla strada di una soluzione di compromesso, idonea all'accoglimento efficace di immagini meno astratte e, contemporaneamente, più precise nel ricostruire il dissolvimento della condizione meridiana in una visione disturbata e incerta, per cui: «Recando nubi disarmi la luce»<sup>20</sup>.

Si veda come Capasso condensi nella formula endecasillaba «fievole ombra-sole, atomi, danza»<sup>21</sup>, l'influsso diretto del Quasimodo di *Antico inverno* e quindi di *Sudivano stagioni aeree passare*:

[...]

Un po' di sole, una raggera d'angelo  
e poi la nebbia; e gli alberi ,  
e noi fatti d'aria al mattino.

[...]

nudità di mattini,  
labili raggi urtarsi.

Altro sole, da cui venne  
questo peso di parlarmi tacito<sup>22</sup>.

L'elenco «fievole ombra-sole, atomi, danza» presuppone infatti la simultaneità di aria-spazio e suono-musica. Un elenco generativo, del tipo *nuvola - danza - nebbia - specchio d'acqua*, presiede similmente all'ennesima variazione, di Valéry tributaria, sul mito di Narciso: *Il doppio nell'acque*:

Specchio il tempo e illividisco in me.

Mi discopro fratello  
alla fermezza del lago...

Evasiva,

se tu passi, tu sei la molle nuvola  
feminea che di sé giuoca danzante,  
e il suo doppio nell'acque  
si sfa come una nebbia incerta.

Ah, vana!<sup>23</sup>

Correlativamente, la vigilanza latente del doppio angelico si traduce nel «noi» in cui si afferma il dualismo cosmico – e per questo esiliato dal mondo – di *Amanti, sera*:

Una gara di sangue annera vene  
d'esiliati che vogliono addormire  
entro il corpo di terra un'ansia limpida  
d'astri celesti<sup>24</sup>.

Con Quasimodo («così t'è sorella acquamorta», *Acquamorta*, p.16) Capasso condivide altresì il ricorso al francescanesimo dannunziano e correttivo del dannunziano superomismo: «[...] lieve fusto potato, sorrido, / arricchito d'aerea povertà» (*L'aurora*, p.102). Si tratta di un superomismo frustrato e frustrante, debole e provinciale come quello di Giorgio Aurispa, che in Capasso diviene ingombrante nel-

l'attraversamento più difficile e mai compiuto definitivamente della lezione di D'Annunzio. La medesima incompiutezza si rinviene nell'alternanza al filone quasi-modiano, contraddistinto dall'assoluto di una frase aderente all'essenza dell'oggetto mentale, di sequenze caratterizzate da ricadute nel lessico della tradizione, ancora sovrabbondante nel *Passo del Cigno*, in cui tuttavia il poeta identifica un codice di distinzione e di aristocrazia espressiva: «polve» e «polvere» coesistono già nel primo testo eponimo della raccolta, dove si legge «sole fisso»<sup>29</sup>; quindi dall'«invitta» ai «fisi occhi» pascoliani di *Colei che abita il cuore*, al «niuno» di *Canzone a Eva*<sup>26</sup> e ai «trepidi sereni», calco da *Alla sera* di Foscolo, in *Nuvola nivea*<sup>27</sup>, a immediata conferma di quanto poc'anzi asserito; quindi alla «giovine», piuttosto che giovane parca<sup>28</sup>, di valeriana memoria, o all'albore dell'*Ultimo lume*, già citato, il quattordicesimo della raccolta, da mettere in diretto rapporto con il n. [III], *Caduta*. Analogamente il secondo componimento, *Memoria di donna*, come visto, lanciava un raccordo parabolico fino al [XXX]: da un *tempo dorato* all'altro. Si conferma quindi la tendenza, già palesata da Capasso in *Passo del cigno*, alla strutturazione sinfonica della raccolta, nella cornice quindi di una macronarrazione virtuale: laddove altresì si propongono a scansione regolare intermezzi brevi (di due, tre o sei versi) di inclinazione cosmica, come per esempio *Pausa*, titolo già funzionale, in cui il rinvio ai motivi già indicati dello specchio, anima-corpo, terra-aria è fin troppo esposta per non rivelare la strategia dell'autore nell'assemblamento di unità talora diseguali:

In un prato disteso  
 le pupille specchiavano le cose,  
 erano verdi laghi.  
 Addormito credei d'essere terra  
 non più mista e recare  
 erbe ospitali a' grilli<sup>29</sup>.

Tra immobilità e disillusione, si tenta qui il collegamento ai motivi incipitari eponimi<sup>30</sup>, già conchiuso nei giambi promettenti prodotti dal poeta «terroso mendico» che «dorme bianco su strade estive»: «Dormo coperto di polvere; e il tempo / cammina col metro del sole fisso».

La tipologia complessiva del *Paese senza tempo* va però ricondotta, a prescindere dal nucleo fortemente unitario che si è cercato di isolare, all'inclusione di un numero di testi esorbitante (per un totale di 142), se confrontato con *Oboe sommerso* (38 composizioni) o *Le Occasioni* (58), pubblicati rispettivamente nel 1932 e nel 1939 come secondo libro di Quasimodo e di Montale. Oltre a questo aspetto, spicca nella costituzione della seconda raccolta di Capasso, a confronto con *Il passo del cigno*, l'assenza nel paratesto di quei dedicatari italiani che avevano convogliato nel volume d'esordio di Capasso il fiore della coeva comunità dei lette-

raccontati. Al contrario ora sono presentati come destinatari ideali esclusivamente Armand Guibert e il surrealista Marcel Brion<sup>11</sup>; sono queste del resto delle voci critiche che aprono l'appendice di testimonianze e giudizi 'esteri' su Capasso e il suo primo libro di poesia, costituita anche di brevi estratti dal volume *Testimonianza a Capasso*, mentre la conclusione è affidata alle parole «povere», rispetto a quelle di Capasso «che valgono un milione» come quelle del signor Bonaventura, di uno scrittore della tempra di Marcello Gallian, militante nelle fila strapae-sane della letteratura fascista.

Questi due elementi, ossia la convergenza di materiali quantitativamente e qualitativamente ingovernabili da un lato, il rapportarsi costante alla letteratura francese, piuttosto che italiana, dall'altro, stanno a significare l'affannoso tentativo da parte di Capasso di stabilire un'egemonia nel quadro di un isolamento crescente e tale da privarlo di quei buoni consiglieri, che l'avrebbero per esempio potuto indurre a espungere dalla raccolta testi non altrimenti proponibili per pertinenza o di limitato valore intrinseco, quali rispettivamente l'epigrafico, notevole ma extra-contestuale, *Al ritornante (per il soldato che torna da una guerra di trincea)*, e il leopardiano *L'uomo alla giovinetta (nel giorno festivo)*. Ben più numerosi sono i momenti del libro che sorprendono per la latitanza di adeguata depurazione. Critico d'eccellenza, Capasso non dimostra altrettanta capacità autocritica; provenendo tuttavia dalla critica Capasso sembra giudicare l'*imitatio* alla stregua di una figura di plusvalore per il giudizio del testo poetico. La costellazione intertestuale in cui egli ormai intende collocarsi vorrebbe essere, a giusta ragione, quella del canone moderno, lungo l'asse Leopardi, Carducci, Pascoli e D'Annunzio, con Foscolo e Ungaretti alfa e omega della tradizione. A questi autori Capasso dedicherà rilevanti contributi interpretativi, con Quasimodo e Montale sempre a fronte per spunti notevoli di convergenza o immagini stimate degne di possibile *imitatio*. Si veda per esempio *Dormi nelle mie zolle*: «[...] Al suon di trombe d'argento / [...] pure un richiamo / verrà a destarti / e tu camminerai nel sotterraneo [...]»<sup>12</sup>. Quindi Valéry, l'unico carismatico, del quale già si è riferito (e per cui si rinvia al contributo di Filippo Secchieri annesso al presente volume).

### *Il ciclo di Eva*

Comunque il carattere onnivoro dell'attenzione di Capasso nei confronti della poesia francese non si ferma a Valéry, affrontando gli sviluppi avanzati da Pierre Jean Jouve e da Saint John-Perse. La lettura di *Le paradis perdu*, pubblicato da Grasset nel 1929, risulta evidente nell'elaborazione del motivo di Eva e del peccato originale, al centro di ben cinque componimenti distribuiti ciclicamente nella raccolta e del nucleo centrale costituito dai testi [LXVII] (*Immocenza d'Eva*) [LXXI] (*A Eva*):

Cinta d'aureole labili  
creatura che nasci come l'alba  
dalla tua notte per porgere un riso,  
candido, d'innocenza, si disperde  
il passato, il peccato, è nebbia e nulla,  
non vuoi scontarlo se tuo non è più.

Nelle mie grotte oscure, quali tristi  
cristalli in profundati monti, un vago  
caos di memorie. Illumini d'un raggio  
freddo, e il più incerto, le vane risorse  
di quel rotto tesoro. Ad uno ad uno,  
fai scintillare i minuti cristalli,  
li tocchi d'una vita fuiggitiva,  
quasi un riso dolente, e t'allontani<sup>33</sup>.

Quindi il [CIII], *Sonno di Eva* e [CXV] *Eva*, in cui si riafferma una favola nera oscillante tra polo maschile e femminile dell'esistenza, riposo e veglia, conscio e inconscio, corpo (parola chiave in Capasso) e spirito, fecondità e sterilità, senza possibilità di sintesi dialettica:

Come non giunge  
il lume del più limpido pensiero,  
innamoratamente del tuo imo  
cuore nutrito, alla veste di carne,  
ed anche quando sei casta il tuo folto  
corpo di brama odora, - così fuori  
di te, non spandi, lattea,  
la pace di quel sonno che t'ha invasa.  
Mentre tu dormi io sono uomo e poso  
su quel golfo innocente del respiro  
occhi che seccano il cuore toccato.  
Sento che a me rassomigliava il mago  
che inaridiva i campi  
nella notte dei tempi. Un fosco patto  
strinsi con un signor d'abisso, avanti  
di nascere? ma il premio  
non fu di gioia terrestre e di riso.

Mi uccidi brevemente per privarmi  
di pene, ma, con me se muoia, ignoro<sup>34</sup>.

In questa crisi il poeta si avvolge e arde come nella tunica del centauro, crogiolandosi in un eroico furore che crede di bastare a se stesso, liquidando celermente gli archetipi di Adamo ed Eva: vere pietre nel deserto, nella poesia di Capasso come nelle battute finali del poema di Jean Jouve. Anche qui Capasso brucia comunque le tappe<sup>35</sup>, visto che la ricezione piena di Jean Jouve deve attendere la traduzione di Nelo Risi del 1957, con doverosa prefazione di Ungaretti, per radicarsi presso il pubblico italiano di poesia<sup>36</sup>. Analoga atteggiamento di apprezzabile interesse mostra Capasso nei confronti di Saint John-Perse<sup>37</sup>, alla ricerca di una cifra di linguaggio che contemperì oscurità e cosmicità. Si noti la presenza di Saint John-Perse in *Terra o antica*:

E mi ricordo di vaghi secoli,  
pianure immense dove segnavano  
la strada prima questi passi  
miei, grandi l'orme nel denso suolo.  
Dormente terra! gli astri passavano;  
e accesi i fuochi, nell'odor fertile  
ascoltavo lungo la notte  
te distesa come un mostro calmo<sup>38</sup>.  
Si consideri anche l'approccio al sublime preistorico di *Belve*:

Quando comincia l'aurora del mondo  
le fierre si destano tutte insieme  
come chiamate, e s'alzano  
senza rumore. Sulle soglie a' covi  
stanno ferme come alberi  
fin che gridano al sole rosso in coro<sup>39</sup>.

Attingendo a queste fonti pressoché inedite in Italia, Capasso intende sostanzialmente rinforzare la propria, rivendicata posizione di poeta «moderno» e postdandanuziano nelle fila della letteratura del ventennio fascista. Sull'aggettivo «moderno» insiste la postfazione, connettendolo alla natura di tenzone alla maniera di mistero medievale tra anima e corpo:

Mi pare – sia detto tra parentesi – di non riuscire a concepire altrimenti un mio libro di poesia: una tenzone, una «*rixa animi et corporis*» medievale [...] Il passo del cigno e Il paese senza tempo vogliono suggerire il tormento dell'anima moderna, e il suo bisogno di Dio [...]<sup>40</sup>.

La versione che, del mito edenico e della frattura irreparabile rappresentata dal peccato originale, Capasso restituisce nel ciclo di Eva collima però in definiti-

va con la vulgata binaria del demonismo, ispirata a una gnosi facile, però infiltrata-  
si da tempo memorabile nell'immaginario mediamente condiviso, e riferita con  
proprietà da Piero Chiara, poeta e narratore di una generazione, la quarta del No-  
vecento<sup>41</sup>, dalla quale Capasso risulterà parimenti escluso:

Eterno Padre [...] Quando finalmente ti sei deciso a fare l'uomo, dopo averlo compo-  
sto a tua immagine e somiglianza, te ne stavi andando. Ma il diavolo, che era presen-  
te, ti impose, per l'equilibrio, di fare anche un essere a sua immagine e somiglianza.  
Sei tornato indietro allora e a malincuore hai improvvisato la donna, non impastan-  
dola con la terra, ma deducendola dall'uomo, per scissione. C'è così, che come il  
diavolo porta Te all'imperfezione, allo sdoppiamento, a volere il bene e a permettere  
il male, così la donna separa l'uomo in due, o lo raddoppia, facendolo metà buono e  
metà cattivo..

[...] un corpo che m'era sembrato quello di Eva nel quadro d'un antico pittore tede-  
sco, per il quale non contava che la sua modella fosse di una sovrumana bellezza, ma  
solo che fosse donna e nuda<sup>42</sup>.

Sarà inutile nondimeno ricercare in Capasso l'oggettività stilizzante, da vetrate di  
chiesa, con cui Pierre Jean Jouve ripercorre le pagine della Genesi, dal momento che  
Capasso non sembra comprendere l'incompatibilità tra la modernità e l'estetica del  
soggetto forte e tormentato in cui dichiara di riconoscersi, conferendo centralità asso-  
luta alla personalità poetica che sopravvive illusoriamente immutata al corso delle epo-  
che storiche. La stessa cultura fascista sembrò in alcuni casi non accontentarsi di un'at-  
titudine trasformistica, come quella suggerita con notevole mestiere da Aldo Capasso  
sulla base dell'intuizione, questa sì vincente, che buona parte dei valori della poesia del-  
l'Italia umbertina sarebbero trapassati nelle istituzioni letterarie del Novecento.

## NOTE

- <sup>1</sup> *Memoria di donna*, in A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, Milano, Edizioni "La Prora", 1934, p.15.
- <sup>2</sup> *Tempo dorato (ivi, p. 48)*.
- <sup>3</sup> *Memoria di donna (ibid., p.16)*.
- <sup>4</sup> *Invocación a Joyce*, in J.L.BORGES, *Obru poética, 1923-1977*, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1983, p. 348.
- <sup>5</sup> *Caduta*, in A. CAPASSO, *Il paese senza tempo*, cit., p.17
- <sup>6</sup> *Ora bianca (ivi, p. 49)*.
- <sup>7</sup> A. CAPASSO, *Marcel Proust*, Roma, Dante Alighieri, 1935.
- <sup>8</sup> *Proust o del sentimento*, Milano, Garzanti, 1943.
- <sup>9</sup> Cfr. a titolo indicativo il volume antologico *Proust e la critica italiana*, a cura di P. PINTO E G. GRASSO, Roma, Newton Compton, 1990.
- <sup>10</sup> G. VIGOLO, *Il mito della morte nel "Passo del cigno"*, in *Testimonianza a Capasso*, a cura di un gruppo di Artisti liguri, Genova, Tipografia Nuzionale, 1932, p. 74.
- <sup>11</sup> S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1995, p. 64.
- <sup>12</sup> A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 5.
- <sup>13</sup> S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.
- <sup>14</sup> A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 21.
- <sup>15</sup> *Tu chiamai una vita*, in S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, cit., p. 25.
- <sup>16</sup> A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 22.
- <sup>17</sup> Cfr. la lettera di Ungaretti al traduttore in *Cbarmes*, a cura di C. Pavolini, presentazione di C. Bo, Milano, Nuova Accademia, 1965, a p. 43.
- <sup>18</sup> Vd. *Conclusioni su Valéry*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1934.
- <sup>19</sup> *L'amateur de poèmes*, in P. VALÉRY, *Album di versi antichi*, a cura di U. Fasolo, Firenze, Fussi, 1952, p.87.
- <sup>20</sup> *L'ultimo lume*, in A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 30.
- <sup>21</sup> *Ivi*, p.89.
- <sup>22</sup> S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 20 e 22.
- <sup>23</sup> A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 28.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 91.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pp.24-25.
- <sup>28</sup> *L'indifesa (ibid., p. 27)*.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p.137.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 62.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 96-100.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>35</sup> Sulle traduzioni di Pierre Jean Jouve di Capasso vedi: *Per essere gai come Titania*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935, ma preannunciato già in uscita nel 1933, con il titolo *Ventiquattro poemi*.

<sup>36</sup> P.J. JOUVE, *Poesie*, a cura di N. Risi, con una prefazione di G. Ungaretti, Roma, Carucci, 1957.

<sup>37</sup> Cfr. il posteriore e occasionale intervento critico di Capasso, *Il Nobel a St. John-Perse*, Genova, Liguria, 1960.

<sup>38</sup> A. CAPASSO, *Il paese senza tempo ed altri poemi*, cit., p. 31

<sup>39</sup> *Ivi.*, p. 47

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>41</sup> *Quarta generazione (Antologia della poesia del dopoguerra)*, a cura di P. Chiara e L. Erba, Varese, 1954.

<sup>42</sup> P. CHIARA, *Il cappotto di astrakan* (1978), Milano, Mondadori, 1990, pp.133-134 e p. 157.