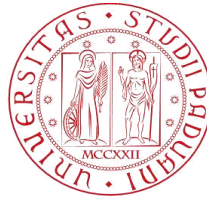


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea triennale in
Lettere

«*Il seme del piangere*» di Giorgio Caproni.
Un'analisi linguistica, metrica e tematica.

Relatore:

Prof. Andrea Afribo

Laureanda: Gloria Casanova
Matricola: 1234652

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

INDICE

Introduzione	2
Caproni e <i>Il seme del piangere</i>	4
Lo stilnovismo “moderno” e la rappresentazione della donna	5
La narratività	8
Caproni e Dante	10
La svolta interna ai <i>Versi Livornesi: Ad portam inferi</i>	11
Cenni di metrica, lessico e sintassi	12
Per un commento ai <i>Versi livornesi</i>	16
BIBLIOGRAFIA GENERALE	46

Introduzione

Giorgio Caproni nasce a Livorno il 7 gennaio 1912 da Attilio Caproni, di professione ragioniere, e da Anna Picchi, sarta. La passione letteraria e poetica di Giorgio affonda le

proprie radici nell'infanzia: «a Livorno, quando ancora facevo la seconda elementare, scoprii fra i libri di mio padre dei cosiddetti “poeti delle origini” (i Siciliani, i Toscani). Chissà perché mi misi a leggerli con gusto, insieme con il *Corriere dei Piccoli* [...]» (Ritrovato 1998, p. 307). Un bambino quindi, sin da subito calato in un contesto familiare culturalmente florido e riconoscente nei confronti della grande letteratura, aperto a dare importanza alla formazione di un giovane destinato a diventare un letterato di fondamentale importanza nella storia culturale italiana del Novecento.

Ha avuto un fratello maggiore e una sorella minore, Silvana, nata dopo la Prima Guerra Mondiale in un momento in cui, tornato il padre e conclusosi il conflitto, la famiglia si trasferì a Genova, “vera città” cui l'anima di Giorgio sente di appartenere anche quando, sopraggiunta l'età adulta, compie vari trasferimenti in Val Trebbia e a Roma per seguire il proprio lavoro di maestro elementare. Le difficoltà della guerra (rivissute anche durante il secondo conflitto mondiale) e la lontananza dal padre, con cui il figlio aveva un rapporto molto profondo, segnano irrimediabilmente la sua infanzia e il conseguente rapporto con la madre, vivificata nella mente e attraverso la parola poetica nella raccolta *Il seme del piangere*, considerato dalla critica il vertice della produzione poetica dell'autore (Adele Dei 1992, p. 125).

Il Seme del piangere viene pubblicato per la prima volta nel 1959 e lo stesso anno vince l'importante premio Viareggio (un riconoscimento letterario fondato da Leonida Rèpaci nel 1929). Questa silloge definita da Spampinato «una raccolta “di mezzo”, posta tra la luttuosa tensione de *Il passaggio di Enea* (1956) e il coro dissonante de *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965)» (Spampinato 1992, p. 236) Dopo l'elaborazione della tragedia del secondo conflitto mondiale infatti, predisposta e portata a compimento nel *Passaggio d'Enea*, Caproni è costretto a fare i conti con la propria interiorità di figlio che, indebolita dalla rovina storica vissuta in prima persona, è resa ulteriormente fragile dalla scomparsa della madre, avvenuta a Palermo il 15 febbraio 1950. Adele Dei riporta che le datazioni fornite dall'autore e le anticipazioni di molte poesie su rivista permettono di confermare i limiti cronologici del volume dal 1950, anno appunto della morte della madre (*Su cartolina, A Ferruccio Ulivi*) al 1958, anno precedente alla pubblicazione della raccolta da parte di Garzanti (Dei 1992, p. 115).

Caproni e *Il seme del piangere*.

La raccolta si compone di due sezioni: i *Versi livornesi*, che verranno analizzati interamente nella parte finale e antologica dell'elaborato, e la seconda intitolata *Altri versi* in cui confluiscono componimenti che mantengono motivi cardine della raccolta ma che si allontanano dall'organicità dei *livornesi*. Le due sezioni sembrerebbero tradire un'ipotetica "fretta" dell'autore nella composizione e pubblicazione della raccolta; se

infatti i *Versi Livornesi* ruotano tutti attorno alla figura della madre e all'interiorità del poeta (sotto forma di poesia o di anima personificata), gli *Altri versi* includono componimenti precedenti a quelli per Annina «e la loro mancata inserzione nel *Passaggio d'Enea* viene da Caproni imputata, forse con un po' di civetteria, a una semplice dimenticanza: "Quanto agli *Altri Versi*, avrei potuto includerli tutti nel *Passaggio d'Enea* se non li avessi ritrovati dopo la pubblicazione di quella raccolta"» (Dei 1992, pp. 122123). In questa seconda sezione rimangono centrali il tono funebre e il ritorno alle angosce dell'infanzia del poeta e, ad esempio, nella poesia *Su cartolina a Ferruccio Ulivi* ci si ritrova cronologicamente al momento della morte della madre Anna. Ci sono quindi delle vicinanze tematiche e metriche tra le due sezioni che, nonostante sia l'autore per primo a mettere in discussione alcune scelte strutturali, offrono la raccolta apparentemente più compatta e continua. In realtà, Adele Dei ha messo in luce come non ci sia «una conclusione netta per ciascuna tappa poetica, ma ogni volume tende a stingere nel successivo, a lanciare indicazioni e anticipazioni del futuro, a segnalare che è già in atto un superamento, o una ridiscussione dei temi e dei toni fino ad allora prevalenti». (Dei 1992, p. 116)

Lo stilnovismo "moderno" e la rappresentazione della donna.

Si è spesso parlato del *Seme del piangere* come di un canzoniere in morte della madre, ipotesi da cui questo studio si discosta considerandolo piuttosto un inno ad un'esistenza che, nonostante la morte, non viene dimenticata ma, al contrario, rievocata attraverso la memoria. La volontà dell'autore è quella di comporre piuttosto un canzoniere "in vita" della donna, tante sono le spinte vitali che completano la caratterizzazione di questo personaggio. D'altro canto, una vita che non riconosce la morte e la perdita non è definibile tale, la morte stessa fa parte dell'esistenza ed è un tema fondante della letteratura di tutti i tempi, ecco che le spinte negative e la costante minaccia riscontrabili all'interno della raccolta, ad esempio nella poesia *Né ombra né sospetto*, non sono altro che sfaccettature di una descrizione autentica della realtà che ogni individuo si presta a vivere nel corso della propria vita.

La madre Anna Picchi, attraverso la drammatizzazione poetica, è calata in un passato giovanile di cui il figlio poco conosce, un tempo-prima che Giorgio non poteva aver vissuto e che congetturò e idealizzò esclusivamente attraverso ricordi, racconti e fotografie su cui costruire un personaggio esemplare per mezzo dell'immaginazione.

Giorgio Caproni, celebrandola giovane (Pier Vincenzo Mengaldo su questo tema scrive: «la giovinezza non è un fatto anagrafico, ma una qualità dell'aspetto e comportamento» (Mengaldo 2008, p. 200)) e *schietta*, allontana la madre dalla corrispondenza con la figura genitoriale e, consapevolmente, la riconosce in quanto donna, procedimento generoso e cosciente di un figlio che, mettendo da parte l'egoismo (psicanalitico) che ogni individuo prova nei confronti del genitore, regala al lettore un celebrativo ritratto di una dignità femminile che resiste al tempo e alla Storia.

Lo stilnovismo che diversi critici (Surdich e Dei per primi) riconoscono all'interno della raccolta per la madre è sicuramente coerente con la costruzione del macrotesto e soprattutto con i riferimenti tematici, metrici e rimici ad autorità quali Guido Cavalcanti (e in questo caso lo conferma il poeta stesso chiarendo la ricerca formale che ha attuato per cantare della gioventù di Annina: «mi occorreva, per questo, una forma leggera, ma non frivola, e non ho trovato di meglio che rifarmi al Cavalcanti della sua famosa ballatetta» (Borghesi 2010, p. 671)) e Dante.

La descrizione della figura femminile però, è in Caproni profondamente diversa dall'idealizzazione che della donna viene condotta nello stilnovo propriamente detto e le parole di Angela Borghesi (2010, p. 674) sono profondamente esplicative sul tema:

È stato più volte messo in evidenza che, al contrario della donna stilnovistica indeterminata e incorporea, Caproni delinea la figurina della madre giovinetta con pochi e insistiti dettagli descrittivi, ma netti e sapienti. La rappresentazione di Annina tende a coglierla in movimento, agile e fresca, viva [...].

Le azioni della madre sono infatti quelle di una giovane donna colta nelle sue mansioni e frivolezze tipiche della giovinezza: lo strappare coi denti il filo da ricamo, l'andatura ilare, il passo svelto, l'ingenuo quanto sensuale tacchettio, lo sgonnellare, l'ancheggiare, il mordere la catenina, tutte azioni che si allontanano dalla divinizzazione femminile dello stilnovismo Duecentesco, un ordinato fascino verginale, capace di tenere a bada con fine naturalezza gli slanci della sensualità (Spampinato 1992,). Uno stilnovismo "moderno" quindi, che in perfetta consonanza con la poesia anni Sessanta a cui Caproni si affaccia sul finire dei Cinquanta, democraticamente accoglie al proprio interno un poetabile in continua espansione, lontano dagli slanci lirici e assolutistici degli ermetici da cui il poeta si distanzia.

«Anna Picchi si precisa ed assume il volto che è stato capace di darle la leggenda che io mi ero formato di lei, udendo i discorsi in casa e guardando le fotografie»

Una «legghenda», l'immagine che di questa giovane donna prende vita nella penna del poeta: una legghenda sia sul piano mentale di un figlio che la descrive allontanandosi da quello che certamente conosce di lei, sia su quello storico ed esistenziale per il fatto che di questa femminilità indomita ma allo stesso tempo *fine* e *sottile* vengono caratterizzati dei tratti che ai nostri occhi “moderni” risultano esemplari, la più grande descrizione che scaturisce dall'amore e dal rispetto che un uomo possa avere nei confronti del genere femminile nel suo complesso.

Considerando gli elementi che collegano *il Seme del Piangere* alla Commedia e alla figura della Beatrice dantesca, non sono solo il titolo e l'epigrafe della raccolta (derivanti da Purgatorio XXXI, 45-46) ad avvicinarsi all'opera dell'Alighieri. Come messo in luce da diversi e autorevoli critici, Caproni prende in considerazione il momento in cui, lasciato Virgilio, Dante incontra Beatrice e colpito da un profondissimo sentimento di rimorso piange per i duri rimproveri della donna che alla stregua di una madre con il proprio figlio, lo ammonisce per il suo bene. I parallelismi tra la condizione interiore di Dante e quella di Caproni sono diversi e verranno elaborati in seguito, in questa sede è importante cogliere invece quello che avvicina la figura di Anna Picchi a quella di Beatrice. Entrambe, come detto, si pongono nei confronti dell'uomo che hanno di fronte come delle madri, Anna Picchi nella realtà familiare di cui, con il figlio Giorgio, fa effettivamente parte, e Beatrice in quanto portatrice di una verità salvifica e di una conoscenza dell'animo di Dante che la pone nella posizione di poterlo giudicare e redimere come solo una guida può fare. La madre fanciulla si pone quindi, nei *Versi Livornesi*, come un'inconsapevole guida spirituale, una finestra sull'autentica esistenza femminile profondamente intrecciata all'ambiente che quotidianamente vive. Come Beatrice, in perfetta armonia con l'aldilà beato che fa da sfondo e da protagonista contemporaneamente nella Commedia, Anna Picchi comunica profondamente, è parte integrante di quella città, Livorno, di cui la raccolta offre, oltre ad una topografia precisa

(i *Fossi ne Il seme del piangere*, *Cors'Amedeo* e il *Cisternone* in *Ultima Preghiera* ecc.), una descrizione di un sentimento che permea, vivendo attraverso Annina e i suoi spostamenti, l'intero spazio in cui la donna si muove. Daniele Santero esemplifica questo ragionamento sostenendo che la donna «diventa presenza attiva nella realtà e nel tempo, in un paesaggio che trattiene i segni del suo “passare a fianco” al poeta» (Santero 2005, p. 90), ed ecco che la presenza di Anna Picchi si compone di spie facilmente riconoscibili all'interno delle singole poesie e costantemente riproposte in varie forme e misure come a creare una traccia costante che indichi la presenza della madre *giovinetta* anche quando questa non viene nominata direttamente.

Dapprima gli elementi naturali come il mare, quello del porto (in *La stanza*, per esempio) ma anche quello che penetra all'interno della città attraverso i *Fossi* (i canali che scorrono per tutta Livorno), è in questa raccolta alla pari di un personaggio: è presente nella maggior parte delle descrizioni cittadine e si fa portatore di istanze quasi paniche intercettando l'interiorità della donna («il petto le si gonfiava/timido, e le si riabbassava, /quieto, nel suo tumultuare/come il sospiro del mare», *La gente se l'additava*) o la sua operosità senza fine, paragonata allo scialacquare perpetuo delle onde del mare al porto. Il vento, inarrestabile forza della natura incaricata di essere il mezzo affinché il profumo inebriante (di cipria, cfr. *L'uscita mattutina*) della giovane ragazza raggiunga ogni angolo della città. Si configura come personaggio *agens* che, ad esempio, schiude la camicetta di Annina in *Sulla strada di Lucca*, come una brezza indica la presenza giovane e vitale della ragazza (un *senhal*), sempre primaverile e mai invernale o gelido portatore di malinconia. Allo stesso modo, *ventilate* sono le rime che della donna devono fornire una celebrazione, una descrizione quanto più vitale possibile.

Secondariamente, a descrivere la donna nelle sue caratteristiche e nei suoi dettagli, vengono nominati gli accessori, i gingilli e gli oggetti della toeletta che entrano in questo periodo a pieno titolo nella descrizione poetica della figura femminile: Annina viene spesso definita attraverso tutti quegli oggetti che le donne utilizzano per la cura del proprio corpo e del proprio abbigliamento (la *camicetta* in *Preghiera*, *Sulla strada di Lucca*, la *gonna* e lo *scialletto* in *Né ombra né sospetto*, *Ultima preghiera*, la *catenina* in *L'uscita mattutina* dove viene nominata la *cipria*, richiamata in *Né ombra né sospetto*). Tutti questi elementi profondamente figurativi concorrono alla formazione di un'immagine quasi fotografica, seppur spesso ideale, del personaggio rappresentato. È un'immagine ideale anche quella che si costruisce nella mente del poeta dal momento che, come già messo in chiaro, Annina (*dramatis persona* all'interno della raccolta) è calata in un tempo che probabilmente non le è mai appartenuto perché frutto di un'idealizzazione meditata dal figlio con un intento insieme narrativo e celebrativo.

La narratività

La narratività è sicuramente un carattere peculiare de *Il seme del piangere* e questa caratteristica condiziona non solo lo svolgimento dell'azione ma la forma stessa dei componimenti al suo interno.

Graziella Spampinato ha individuato infatti due «versanti» di dialogo su cui si costruisce l'intera raccolta caproniana: il primo è quello “melodrammatico”, della drammatizzazione metastasiana che vede l'apparire sulla scena dei diversi personaggi agenti (fino a giungere a quello che la studiosa chiama un «melodramma dell'assurdo» con l'apparizione del poeta-fidanzato-figlio sulla scena in *Ultima preghiera*); secondariamente il «versante» più dissimulato, quello del poeta-autore implicito.

La prima dimensione è quella più spiccatamente narrativa: i *Versi Livornesi* soprattutto, in maniera più organica raccontano una storia comune, quella di Anna Picchi destinata a sposare Attilio Caproni (per amore) nella chiesa di *Sant'Andrea (Eppure...)*, averne dei figli e lasciarlo per sempre portata via dalla morte (Spampinato 1992, p. 240)

Narrativamente, allora, i *Versi livornesi* si articolano in due grandi sequenze. La prima contiene una rievocazione dei momenti principali della giornata di Annina, *l'uscita mattutina* lungo il tragitto per recarsi al luogo di lavoro (*Né ombra né sospetto, Quando passava, La gente se l'additava*), durante il lavoro (*La ricamatrice, La stanza*), e infine nei momenti di libertà, delle uscite serali (*Barbaglio*) o delle passeggiate in bicicletta

(*Scandalo*, cui si ricollega, dislocata in posizione anticipata, *Sulla strada di Lucca*). La seconda racchiude le tappe fondamentali dell'intera vita della madre: ecco allora il fidanzamento (*Urlo*), il matrimonio (*Eppure...*, cui è strettamente legata *Coda*) la morte (*Il carro di vetro*), infine, il tempo dopo la sua morte descritto nel dolore del figlio (*Il seme del piangere*).

La seconda dimensione ha invece come protagonista un altro personaggio che compare in maniera massiccia nei versi: il poeta, talora sdoppiato nella figura della sua anima o della sua poesia (*Preghiera, Ultima preghiera*). La teatralità dell'intreccio permea l'intera raccolta, come si è detto specialmente nella sua prima sezione, mentre la figura del poetaautore ha dei luoghi e dei tempi definiti per la programmaticità della sua azione e della sua poesia: le dichiarazioni metapoetiche puntellano la raccolta nel suo insieme e addirittura due poesie dei *Versi Livornesi* sono interamente dedicate a questo scopo dichiarativo (*Battendo a macchina, Per lei*).

Come precedentemente accennato, diversi sono i rapporti che legano l'attività poetica de *Il seme del piangere* alla *Commedia*, ma non solo, dantesca. Nel prossimo paragrafo verranno analizzati i principali richiami che pongono la raccolta all'interno di una memoria poetica ben radicata nella mente e nell'inestimabile padronanza letteraria di Giorgio Caproni.

Caproni e Dante.

...Udendo le sirene sie più forte
Pon giù il seme del piangere e ascolta...

È questa l'epigrafe dantesca posta nella prima pagina della silloge da cui questa acquisisce anche il proprio titolo: i versi 45-46 del XXXI canto del Purgatorio dantesco. All'interno dello svolgimento degli eventi della commedia ci si trova infatti in un momento molto particolare: Dante, lasciato Virgilio incontra Beatrice, suprema guida spirituale che lo condurrà al Paradiso celeste.

Fondamentale per la comparazione con Caproni è la condizione con cui il *pellegrino* Dante giunge al cospetto della donna: il rimorso lo rode interiormente e Beatrice, a ragione, lo rimprovera facendogli pagare il prezzo dei propri errori. Beatrice ammonisce Dante esortandolo a vivere in sé il pentimento, sentimento che scaturisce dal rimorso, elemento e tema centrale del *Seme del piangere*.

Sono evidenti le reminiscenze dantesche che sostengono l'inizio e la struttura macrotestuale della raccolta: non solo il titolo e l'epigrafe stessi, citazioni dirette dal testo della *Commedia*, ma anche la lirica proemiale *Perch'io...*

- a) La prima parola della lirica estravagante "*perch'io...*", sembra la diretta continuazione dei versi di Paradiso XXXI ripresi nell'epigrafe: «pon giù il seme del piangere e ascolta / perch'io, che nella notte abito solo, anch'io...scrivo e riscrivo» come se Caproni, omaggiando il grande poeta e letterato fiorentino, avesse voluto fornirsi delle sue parole per fare da incipit ad un pensiero, ad uno stato d'animo, che senza guida non avrebbe saputo esprimere.
- b) Secondariamente, ancora sulla lirica proemiale, una *candela* accesa in una notte di dolore è la scintilla che fa sgorgare il pianto di Caproni-figlio ed è diretto referente, nel XXX (86-100) canto del Purgatorio, di quella candela che, incendiandosi improvvisamente, fa sgorgare il pianto di Dante.
- c) Nella mente bagnata dal pianto e illuminata da una fioca candela che si fa «vela», Caproni scrive e riscrive «in silenzio» il motivo, il *seme*, del proprio pianto e del proprio dolore. Il dialogo che comincia nel *Seme del piangere* per mezzo della scrittura è, si direbbe, in solitaria: all'opposto di quanto avviene per Dante che, nel percorso verso la purificazione della propria anima, viene incaricato da Beatrice stessa (in Purgatorio XXXIII, 53-56) di scrivere della verità rivelata per e a tutti, in dialogo con un'umanità che si riconosce in quanto collettività (per i diversi punti di questa lista, Spampinato 1992, pp. 245-247).

E ancora, diverse sono le rime che, in vari luoghi della raccolta, vengono riprese perfettamente dalla metrica dei versi danteschi, un esempio è quello della rima *foco:gioco* che nei versi caproniani figura in *La gente se l'additava*. Questa perfetta assonanza compare allo stesso modo in una canzone estravagante delle *Rime* dell'Alighieri, unico testo di questo corpus in cui viene nominata Beatrice. (Spampinato 1992, p. 250) Leggendo il libretto di Caproni è facile quindi riscontrare una vicinanza con il principale stilnovista duecentesco, sia nelle peculiarità più "simboliche" e dal carattere gnoseologico, sia in quelle di natura stilistica e metrica. A differenza dei versi di Dante, quelli di Caproni risultano «assertivi» e non si nutrono di una verticalità che introduce portati gnoseologici, appunto, o religioso-esistenziali. Ecco che il neostilnovismo caproniano di cui sopra, «è ridotto ad un'identificazione donna-poesia giocata sull'aderenza letterale della parola alla cosa, senza verticalismi onnicomprensivi» (Spampinato 1992, p. 251) che, invece, in Dante non possono essere slegati dalla concezione stessa che l'autore aveva della propria poesia.

Sull'impronta che la *Commedia* ha lasciato nell'immaginazione del poeta, un altro momento fondamentale è avvicinabile alle atmosfere infernali che definiscono l'essenza della prima cantica dantesca: la poesia *Ad portam inferi*, analizzabile come circostanza e istanza di cambiamento del tono interno ai *Versi livornesi*, cesura netta che verrà esplicitata dalle poesie che a questa seguiranno.

La svolta interna ai *Versi Livornesi: Ad portam inferi*.

L'analisi di questa poesia verrà condotta in maniera analitica nella sezione antologica di questo testo.

È indubbio che un discorso più ampio e una posizione di rilievo vadano concessi a questo componimento in quanto svolta narrativa all'interno dei *Versi Livornesi* e finestra più ampia sull'interiorità del loro autore.

Fa parte delle poesie più lunghe della raccolta e ne introduce un'atmosfera lugubre e, appunto, infernale. La madre Annina si trova in una stazione e vive una «patetica attesa» (Bozzola 1993, p. 123) pronta a partire per l'*ultima destinazione*. L'atmosfera della poesia è profondamente onirica, Anna è rappresentata in uno stato di oltre-vita poco definibile nonostante, nell'intreccio narrativo della prima sezione della raccolta, il momento della morte giunga oltre con *Il carro di vetro*. L'io narrante fa riferimento a sé stesso da adulto e il tempo presente va inteso come tale nonostante la rappresentazione finale tenda ad una

dimensione atemporale in cui Annina è proiettata dalla mente del poeta. «Il narratore non racconta, arresta per un momento la sua rievocazione, e *drammatizza* una situazione sempre presente, qual è quella che segue alla morte» di una persona cara (Bozzola 1991, p. 123). Questa poesia rallenta il ritmo narrativo ma allo stesso tempo incalza la partecipazione attiva dei diversi personaggi: la madre che cerca di sforzarsi per ricordare e comunicare (con il marito e con il figlio) senza possibilità di successo, e allo stesso modo Caproni, per la prima volta e in maniera esplicita reo confesso del suo profondo rimorso.

Ad portam inferi è un passo di estrema rilevanza nell'economia del testo e del rapporto dell'autore con il proprio personaggio, identificabili nella stessa persona al di fuori del dettato. Caproni svela il *seme del piangere*, la spinta alla scrittura e all'analisi interiore, avvenuta, purtroppo diremmo, a posteriori: il poeta confessa di essere il *figlio perduto* di una donna che risulta perduta allo stesso modo, dentro sé stessa e in un'*alba* perpetua che illumina pallidamente la non-vita.

La condizione di liminarietà in cui è inscritta la poesia è doppiamente importante: per la struttura della raccolta come spazio neutro espunto dal tempo della narrazione, e nei confronti dell'esistenza stessa del poeta, una presa di coscienza della propria responsabilità nei confronti di ciò che non si è amato ed è ormai lontano e irraggiungibile. Questa poesia, benché di ampiezza "anomala" all'interno della silloge, è perfettamente conforme al metro e alla sintassi che identificano genericamente tutto il *Seme del piangere*, analizzati in maniera più approfondita nel prossimo paragrafo.

Cenni di metrica, lessico e sintassi.

Luigi Surdich determina in maniera eccellente quali siano le istanze formali che definiscono *Il seme del piangere* ponendo in luce l'importanza della rima, della sintassi discorsiva e paratattica e della programmaticità poetica che trova spazio in più componenti (come ad esempio nella poesia *Iscrizione* ma soprattutto in *Per lei*). Gli spazi metapoetici di «riflessione tecnica» che vengono riservati all'interno dei *Versi livornesi* sono diretta conseguenza di quello che Gian Luigi Beccaria nel 1975 ha definito una volontà di distacco «dall'eroico e dal mitico del programma degli "ermetici"» (Surdich 1990, pp. 75-76) al fine di veicolare il messaggio ultimo della composizione poetica stessa: per Giorgio Caproni, a differenza di ciò che perseguivano altre correnti a lui contemporanee, la chiarezza d'esposizione e la discorsività narrativa costituivano le

fondamenta dell'azione poetica in un obiettivo, nella raccolta in analisi, dichiaratamente descrittivo e cronachistico nei confronti della madre *giovanetta*.

Il racconto e la descrizione della vita di Annina si costruiscono attorno ad un linguaggio prosastico e concreto, costantemente arricchito di diminutivi e vezzeggiativi che, come un abito su misura (la protagonista era sarta e ricamatrice) si adattano perfettamente alla forma che la madre aveva assunto nell'immaginazione del figlio poeta. La sintassi è, come detto, paratattica e narrativa (strutturata sull'idea che Caproni aveva di sé stesso in quanto scrittore «La mia più remota ambizione era quella di fare il narratore») (Dei 2016, p. 35)) e, conseguentemente, diventa fondamentale il lavoro sulla rima.

La discorsività del dettato e la quotidianità della materia vengono riqualificati in senso lirico attraverso forme versali brevi e rime profondamente insistite. La musica ma soprattutto la musicalità sono state fondamentali per Caproni sin dalla sua gioventù, momento in cui la sua ambizione era quella di diventare violinista e attraverso le note ottenere quell'armonia di suono che, abbandonata la carriera musicale e intrapresa quella poetica, i suoi versi ereditano interamente. La rima funge quindi da mezzo per un «connubio, non facile da realizzare, di semplicità comunicativa ed eleganza formale [...]» (Surdich 1990, p. 78). Nel *Seme del piangere* il lavoro caproniano sulla rima raggiunge esiti estremamente felici, basti pensare alla poesia *Litania*, prima inserita nella silloge per Anna Picchi e poi trasferita in appendice al *Passaggio d'Enea*, un omaggio alla città di Genova da cui il poeta è lontano fisicamente ma non con la propria immaginazione e memoria. Questo componimento si distingue in quanto elegante esercizio virtuosistico nei confronti dell'applicazione assidua della rima, parola, per altro, che conclude la poesia celebrandola in quanto significante e significato della poesia stessa (Surdich 1990, p. 7879).

I *Versi livornesi* sono per lo più composti sullo schema-base della canzonetta composta da strofe di varie dimensioni spesso costruite su una versificazione a base settenaria. Per quanto riguarda ancora la sintassi, nella sua semplicità e prosaicità, è importante notare l'utilizzo delle parentesi che, oltre ad essere un «modo per ondulare la paratassi dominante», creano un secondo piano: molto spesso tramite di «ciò che è più intenso e nella fantasia (del poeta) più indimenticabile» (Mengaldo 2008, p. 198-199).

In conclusione il lessico, dimensione che si accorda perfettamente con l'intenzione poetica di creare una poesia *fine e popolare* (*Battendo a macchina*) caratterizzando i versi del poeta in senso anti-aulico. La maggior parte delle parole che compongono queste poesie, infatti, derivano dal “piano inferiore” del letterario e hanno scarsi riscontri nella poesia del Novecento (si pensi ad esempio a *catenina; cipria; albina; neo; opera; operaia*

ecc.) (Mengaldo 2008, p. 199). Realismo e specificità si incontrano quindi all'interno dei versi sposandosi con un metro tradizionalmente cantabile nella sua umiltà, istanza che caratterizza la protagonista stessa del libretto.

A seguito di questa introduzione sulla persona e sulla raccolta "d'amore" di Giorgio Caproni, una breve antologia commentata dei *Versi livornesi*, momento di massima celebrazione e protagonismo della figura della *fine e popolare* Anna Picchi, la madre.

Per un commento ai *Versi livornesi*.

Preghiera

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 ancor
viva tra i vivi.

Proprio quest'oggi torno,
deluso, da Livorno. Ma tu,
tanto più netta di me, la
camicetta ricorderai, e il
rubino di sangue, sul
serpentino d'oro che lei
portava sul petto, dove
s'appannava.

Anima mia, sii brava e va'
in cerca di lei. Tu sai cosa
darei se la incontrassi per
strada.

Poesia incipitaria della sezione: preghiera, appunto, alla propria anima affinché compia un viaggio fino a Livorno (paese natale della madre defunta del poeta) e chieda informazioni di lei (se per caso [...] è ancor viva tra i vivi). Il poeta, deluso per non essere riuscito a riconoscere sei segni tangibili della presenza di sua madre, torna da Livorno con la speranza che la propria anima, viaggiando nel ricordo possa riportare in vita la donna a cui decide di dedicare la raccolta con la speranza di riconoscere dentro di sé questa presenza-assenza. La poesia attraverso la memoria solcata dalla propria anima ha il potere di fa rivivere qualcosa, e in questo caso qualcuno, che in vita non è più. La poesia si dipana circolarmente in un percorso di invocazione, rievocazione e ancora finale Preghiera ad un'anima che solo nell'interiorità (perché Livorno è sì un luogo ma che si configura come uno spazio mentale ed emozionale che ha connaturati valori, segnali e ricordi di un passato che intreccia l'infanzia, del poeta e della mamma-più-bella-delmondo) può trovare conforto.

La forma è quella di una canzonetta di due strofe di otto versi e una finale di quattro, in tutte e tre le strofe vengono predilette le rime facili e canoniche (addirittura la seconda strofa è tutta costruita con rime bacciate AABCC). I versi sono costruiti a base settenario

se pur si vedano delle salite in ottonario (vv. 4-14-20) e in novenario (v.16) e due abbassamenti in senario (vv. 18-19).

Il titolo è programmatico del contenuto della poesia e rima perfettamente con il primo verso della stessa (*preghiera-leggera*) e il cui concetto viene ripreso direttamente nel secondo verso con il verbo al presente indicativo *prego*.

Nella seconda strofa, più che nella prima, le rime sono invece costruite con precisione in sequenza baciata, cantabile e aperta come a fornire uno spazio virtuale ma allegro per la descrizione della madre giovinetta nella memoria del poeta attraverso tutti quegli elementi che sempre sono spia della madre stessa nei Versi Livornesi e ne indicano quindi la presenza (*camicetta, rubino, serpentino/d'oro, petto*).

Il viaggio dell'anima *timida* e quindi della memoria si compie *nottetempo* (v. 4) in una dimensione che si avvicina a quella del sogno e del desiderio: questa dimensione abbraccia tutta la poesia fin nella sua conclusione in cui il poeta immagina, invano, un incontro *per strada* con la madre, chiaramente impossibile ma fortemente bramato. Sintatticamente le prime due strofe si costruiscono in maniera speculare: un primo breve periodo che occupa due versi e un secondo di più ampio respiro se pur sempre cadenzato da una punteggiatura ritmica nei restanti sei versi della strofa. L'ultima quartina è invece bipartita e costruita tutta sulla consapevolezza che quegli elementi che vivificano la donna nella memoria del poeta non sono altro che spie della sua assenza, non-vita. Per tutta la poesia la punteggiatura ha un'importante funzione musicale, elemento reiterante in tutta la produzione caproniana sempre rivolta ad una musicalità che culla il poeta e il lettore in un percorso di narrazione messo in scena sulla pagina (*Ma tu, tanto più netta/di me, la camicetta/ricorderai, e il rubino/di sangue, sul serpentino/d'oro che lei portava/sul petto, dove s'appannava*).

L'uscita mattutina

Come scendeva fina e
giovane le scale Annina!
Mordendosi la catenina
d'oro, usciva via lasciando
nel buio una scia di cipria,
che non finiva.

L'ora era di mattina
presto, ancora albina. Ma
come s'illuminava la
strada dove lei passava!

Tutto Cors'Amedeo,
sentendola, si destava.
Ne conosceva il neo sul
labbro, e sottile la nuca
e l'andatura ilare — la
cintura stretta, che acre
e gentile (Annina si
voltava) all'opera
stimolava.

Andava in alba e in trina
pari a un'operaia regina.
Andava col volto franco (ma
cauto, e vergine, il fianco) e
tutta di lei risuonava al suo
tacchettio la contrada.

Come in tutta la raccolta, anche nella seconda poesia dei Versi Livornesi la protagonista è Anna Picchi: una *fina e giovane* ragazza che, in questa poesia viene colta nel momento in cui scende le scale in una mattina che tutta si accende di lei per la grazia e il dolce profumo che infonde intorno a sé. Come una Beatrice, che per le strade di Firenze lasciava sgomento chiunque la vedesse, così Annina (cfr. Quando passava, cfr. La gente se l'additava), conosciuta da tutti, *all'opera stimolava* andando lei stessa, elegante e franca, a compiere il suo lavoro (cfr. La ricamatrice) come un' *operaia regina*.

In questa poesia, come nella precedente e come in tutta la raccolta, gli elementi che identificano *Annina* sono molteplici e il nome così trionfante nel secondo verso è retto da tutta una serie di attributi tipici della sua figura di donna: la catenina d'oro (cfr. *serpentino/d'oro* di Preghiera), un profumo di cipria che si sparge per le scale, un neo sul labbro, la nuca, l'andatura ilare (una vitalità che perderà solo all'altezza di Ad Portam Inferi), una cintura stretta, il tacchettio delle sue scarpe. Presupposti di una giovinezza che il poeta-figlio Giorgio aveva conosciuti e ricordati attraverso qualche fotografia e ricordo sbiadito dall'età.

La forma si avvicina ancora a quella della canzonetta, come quella delle poesie di tutta la raccolta, formata da quattro strofe modulate da rime *chiare* (cfr. Per lei). Anche in questo caso il titolo rima con i primi versi della prima strofa (*mattutina-fina-Annina-catenina*) diffondendosi però anche in quelli della seconda e dell'ultima strofa abbracciando foneticamente tutta la composizione. La vocale anteriore chiusa /i/ è infatti protagonista nella poesia in posizioni importanti di fine verso come irradiata direttamente dal titolo

(*via, scia, cipria, mattina, albina, ilare, cintura, trina, regina* etc.).

La collocazione temporale di questa narrazione è importante per immaginare cinematograficamente la scena che il poeta ci descrive: da una lettura mentale e immaginativa della poesia il movimento della “macchina da presa” compie un percorso che parte dall’interno (Annina che scende le scale) per uscire in campo aperto ad indicare il luogo e il tempo in cui la scena si svilupperà (una strada la mattina presto) per focalizzarsi infine su una figura particolare che viene catturata nelle sue caratteristiche meno evidenti: un neo, la nuca, la cintura. Sintatticamente il movimento dell’ipotetica cinepresa si traduce in frasi brevi e semplici al cui interno viene integrata l’enumerazione dei dettagli (di cui sopra) coordinati in polisindeto (*Ne conosceva il neo/sul labbro, e sottile/la nuca e l’andatura/ilare - la cintura/stretta...*) e profondamente inarcati attraverso enjambements sintagmatici. Interessante, ancora una volta per la pregnanza dell’immagine che rende, la funzione delle parentesi: (*Annina si voltava*) mostrando (*ma cauto, e vergine, il fianco*) in un movimento che sembra, romanticamente, condotto “al rallenty” dalla protagonista della scena. Immaginiamo Annina che si volta, capelli liberi nel vento, verso qualcuno in *Cors’Amedeo* (toponimo specifico di Livorno, come ce ne saranno moltissimi all’interno delle poesie della sezione) mostrando una parte di sé sessualizzabile ma allo stesso tempo virginale, di santa o di dea: la scena è ripresa e resa sulla pagina con tempi e modalità precisi, calmi e indirizzati ad ottenere la resa migliore della figura femminile tanto amata dal poeta e nei confronti della quale è tormentato da profondo rimorso (cfr. *Ad Portam Inferi*).

Né ombra né sospetto.

E allora chi avrebbe detto
ch’era già minacciata?
Stringendosi nello scialletto
scarlatto, ventilata passava
odorando di mare nel fresco
suo sgonnellare.

Livorno le si apriva tutta,
vezzeggiativa: Livorno,
tutta invenzione nel
sussurrare il suo nome.

Prendeva a passo svelto,
dritta, per la Via Palestro,
e chi di lei più viva, allora,
in tant’aria nativa?

Livorno popolare correva
con lei a lavorare. Né
ombra né sospetto era
allora nel petto.

Terza poesia della raccolta che pone sulla figura di Annina un sentore spettrale, un *sospetto* per l'appunto di morte imminente. Considerando che la raccolta è una sorta di canzoniere in morte della donna, in questa poesia si ha una prima spia di un finale tragico. Diversi elementi concorrono alla formazione di questa dimensione terrificata: *minacciata*, *scialletto/scarlatto*, *né ombra né sospetto*. Il titolo della poesia indica qualcosa che ancora non c'è ma che si manifesterà in maniera incontrovertibile: nelle quattro strofe di questa canzonetta l'*ombra* si nasconde fra i livornesi, fra le onde del mare e della gonna di Annina nel vento.

Come sempre vengono posti in evidenza gli elementi che caratterizzano la donna: lo *scialletto* che è *scarlatto*, influenzato dalla minaccia che incombe e che coprendo le spalle della protagonista copre addirittura lo spazio di due versi, dilatato attraverso un enjambement sintagmatico che divide il nome dal suo aggettivo. Subito l'atmosfera che questo cromatismo porta con sé viene alleggerita dalla presenza della donna riscontrabile nella brezza che smuove e che, profumando di mare, ricorda molto l'aroma della cipria che Annina lasciava dietro di sé sulle scale di L'uscita mattutina. La città, arricchita dalla presenza della donna, si apre amorevole (*vezzeggiativa*) nei suoi confronti sussurrando un nome lontano, tanto lontano da sembrare frutto dell'immaginazione e di quel viaggio che l'anima compie nella memoria del poeta (cfr. Preghiera). La vitalità della madre viene ancora una volta tinteggiata attraverso il suo passo: *svelto* ed elegante in un'altra via (*Via Palestro*, cfr. *Cors'Amedeo*) cara alla memoria del figlio Giorgio. La donna e la città convivono infatti in perfetta armonia (*Livorno popolare/correva con lei a lavorare.*) senza percepire quella dimensione incerta che nelle ultime poesie della sezione farà da sfondo agli eventi che seguiranno.

Come di consueto la forma è quella della canzonetta, resa particolarmente musicale da rime facili e da una sintassi piana entro la quale compaiono due interrogative, nella prima e nella terza strofa, che di per sé offrono al ritmo un andamento da filastrocca. A questi elementi si aggiunge tutta una struttura paratattica che poggia su frasi brevi e coordinate per lo più asindetamente.

Battendo a macchina.

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.

Tu sai che la mia preghiera
è schietta, e che l'errore è
pronto a stornare il cuore.
Sii arguta e attenta: pia. Sii
magra e sii poesia se vuoi
esser vita. E se non vuoi
tradita la sua semplice
gloria, sii fine e popolare
come fu lei — sii ardita e
trepida, tutta storia gentile,
senza ambizione.

Allora sul Voltone,
ventilata in un maggio di
barche, se paziente chissà
che, con la gente, non
prenda aire e coraggio
anche tu, al suo passaggio.

La poesia in analisi intrattiene rimandi evidenti con le sue precedenti: è in un certo senso programmatica, un dialogo unilaterale con una *mano* (quella che battendo a macchina compone poesia) a cui il poeta chiede di prestare attenzione al proprio lavoro affinché il prodotto sia degno di Annina. Questo dialogo fittizio fonde insieme la donna e la poesia stessa descrivendo l'una e l'altra reciprocamente e aventi le stesse caratteristiche. *Stai scrivendo d'una che fu vera e fu viva* (Annina, centro costante della raccolta), dice il poeta, *arguta, attenta, pia, magra, poesia, vita, fine, popolare* etc.: questo è quello che lo strumento dello scrivere si deve impegnare ad essere e il poeta, ammonendo la propria mano, descrive nascostamente, ancora una volta, la madre stessa con quegli aggettivi che spesso ritornano nella raccolta.

Nella prima strofa ci sono due riferimenti diretti a Preghiera, *mano* è il corrispettivo di *anima* e la metafora della *vela* viene riproposta in Battendo a macchina in chiave simile. Chiudendo circolarmente la successione dei rimandi, nell'ultima strofa della poesia in analisi si legge così: *chissà che, con la gente/non prenda aire e coraggio/anche tu, al suo passaggio* riproponendo il motivo per il quale al passaggio della donna le persone si sentono come rinvigorite e volenterose di mettersi all'opera (L'uscita mattutina). Nell'ultima strofa viene nominato un ulteriore luogo di Livorno, il *Voltone*, ecco che il poeta, procedendo nella raccolta, viene a formare una descrizione della donna parallelamente a quella di una città che a lei è tanto affine e *vezzeggiativa*.

La sintassi continua piana al proseguire della sezione dei Versi Livornesi e tale rimarrà per tutta la raccolta.

Quando passava.

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.

È questa una poesia molto breve composta di due quartine con versi di vario metro tendenti al novenario, cantabile e con rime piane e facili. È un quadretto bipartito: nella prima strofa viene rievocata ancora una volta la Livorno attraversata dalla protagonista la quale porta sempre con sé, al suo passare, profumi ed operosità per chiunque la incontri. Questa volta il motivo del cammino viene riproposto in una chiave più seducente, Anna Picchi cammina facendosi notare dal protagonista della seconda strofa, *un giovane dagli occhi rossi*, probabilmente a causa dell'alcol, che smette di bere per ammirarla in tutta la sua femminilità, stupefatto (*restava col bicchiere/in mano, smesso di bere*). Caproni, pur descrivendo e raccontando la sua stessa madre, riesce a condensare nella figura genitoriale una femminilità che è difficile per un figlio da riconoscere e accettare. Questa caratteristica descrittiva di *Quando passava* pone le basi per comprendere come, più avanti nella sezione, il figlio si definirà *fidanzato* della madre stessa, non per forza per un nascosto complesso di Edipo ma piuttosto per una fine consapevolezza dell'alterità della madre, un essere femminile che non rinuncia (nella mente del poeta-*figliolo*) alla propria individualità di donna.

Sulla strada di Lucca

Com'erano alberati e
freschi i suoi pensieri!

Dischiusa la camicetta,
volava, in bicicletta.

Spariva, la bocca
commossa, nel vento della
sua rincorsa.

È anche questa una poesia molto breve composta di tre strofe di due soli versi. Un quadretto campagnolo, appunto, sulla strada di Lucca, un percorso che la donna compie in bicicletta in perfetta simbiosi con la natura che la circonda (*Com'erano alberati/e freschi i suoi pensieri!*). In pochi versi compaiono tutti gli elementi che sempre sono tipici della donna: la *camicetta*, la *bicicletta* e il *vento* (elemento insieme all'acqua in cui è riconosciuta l'essenza prima della donna, spie della sua presenza). Come un angelo Anna Picchi vola sulla sua bicicletta, mezzo di trasporto che ritorna successivamente in Scandalo, poesia successiva, come motivo di ammirazione e allo stesso tempo di chiacchiere da parte dei concittadini poco abituati a vedere una donna spostarsi sui pedali. Un richiamo plausibile alla poesia precedente (Quando passava), per quanto riguarda la femminilità della donna, potrebbe essere ritrovato nell'espressione *dischiusa la camicetta*, un participio che indica un'azione ben precisa di libertà fisica e del pensiero. Con la *bocca commossa*, forse da quei pensieri *alberati* che le invadono la mente, la madre sparisce nel vento e chiude quest'altro scorcio della raccolta in un'atmosfera quasi panica, immaginata in una mattina di primavera in tutta la sua vitalità.

La gente se l'additava

Non c'era in tutta Livorno
un'altra di lei più brava in
bianco, o in orlo a giorno.
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.

Era una personcina schietta
e un poco fiera (un poco
magra), ma dolce e viva nei
suoi slanci; e priva com'era
di vanagloria ma non di
puntiglio, andava per la
maggiore a Livorno come
vorrei che intorno andassi
tu, canzonetta:

che sembri scritta per gioco, e
lo sei piangendo: e con fuoco.

Ancora una volta l'accostamento di poesia e figura femminile si compone di rimandi e riferimenti alle descrizioni precedenti. La prima e la seconda strofa hanno come tema principale la donna e la sua quotidianità livornese di lavoro e rapporti piacevoli con gli altri abitanti del quartiere. *Non c'era [...] un'altra di lei più brava/in bianco, o in orlo a giorno*, due tipologie di ricamatura, attività con la quale la donna si guadagnava da vivere e il rispetto di coloro che, vedendola passare, *se l'additavano* (come recita il titolo) sperando in un saluto ricambiato che mostra, attraverso il movimento del *petto*, tutta la vitalità quieta e *timida* della donna ma allo stesso tempo dignitosa come lo è il mare nelle giornate in cui è calmo e placido. Il mare, ancora una volta, è il diretto referente naturale della donna: priva di *vanagloria* ma non di *puntiglio* (utilizzato in questo caso come sinonimo di ostinazione, convinzione, costanza e impegno cfr. Treccani) così come può essere il mare stesso, non vano ma ostinato rappresentante della forza della natura.

Il poeta desidererebbe che la propria *canzonetta* andasse *per la maggiore a Livorno* illuminata da tutte quelle caratteristiche tipiche della madre: schiettezza (sincera e pura ma anche, riferito alla *personcina* affusolata e dritta, cfr. Battendo a macchina), magrezza (ancora cfr. Battendo a macchina) dolcezza e vitalità. Tutta la descrizione luminosa e allegra della donna e, di riflesso, della propria poesia si traduce in un distico baciato finale che nulla ha di queste caratteristiche appena menzionate. Il poeta si rivolge alla propria poesia che sembra scritta *per gioco*, quindi come fosse un tentativo della mente di tornare ad un passato effettivamente mai esistito se non nell'immaginazione stessa, ma che in realtà, proprio per l'impossibilità di questa presenza viene scritta *piangendo* (nel dolore) *e con fuoco* (con una passione lacerante smossa dall'amore per una madre che non c'è più e dal senso di colpa di un figlio che mai si sentirà all'altezza della vitalità spensierata della madre giovinetta).

La ricamatrice.

Com'era acuto l'ago e
agile e fine l'estro!
Raccolta entro quel vago
bianco odore di fresco
lino, oh il ricamare abile
come la spuma
trasparente del mare.

Nel sole era il cantare,
candido, d'un canarino.
Vedevi il capo chino (e
acre) strappare coi denti
la gugiata nuova, per
ricominciare.

Livorno tutta intorno
com'era ventilata!
Come sapeva di mare
sapendo il suo lavorare!

Anna Picchi: ragazza, madre, sarta. Tutta la poesia è concentrata sulla descrizione del lavoro della donna e sulla compartecipazione ad esso della città di Livorno (ultima strofa). Il ritmo cantilenante accompagna quello del filo che si intreccia nella stoffa in questa canzonetta di tre strofe di cui l'ultima è una quartina. Il ricamare è affiancato ancora una volta al mare (*oh il richiamare/abile come la spuma/trasparente del mare*), elemento che spesso identifica la donna e il suo essere nella natura e nel mondo (cfr. *La gente se l'additava*). *Bianco* è il tessuto che la donna ricama, *candido* è il canto del canarino che la accompagna nella sua attività la quale viene svolta a capo chino, nella abituale posa delle sarte, e acrementemente (si legge tra parentesi) nel momento in cui si deve infilare il filo da ricamo all'interno dell'ago (*la gugiata/nuova*: espressione che in enjambement sintagmatico si dipana tra un verso e l'altro come un verso e proprio refe). L'ultima strofa ha come protagonista la città di Livorno *ventilata* e profumata di mare, ulteriore dimensione affine alla donna e dentro la quale ella viene riconosciuta.

A dare ritmo ed enfasi alla canzonetta si può notare l'utilizzo misurato dell'asindeto, come sempre nella raccolta, e l'interiezione *oh* (spesso utilizzata dal Caproni) per dare sospensione e pausa al verso.

Anche in questa poesia le rime sono facili, i versi liberi non seguono, come sempre nella raccolta, uno schema fisso e la sintassi è piana e paratattica.

La stanza.

La stanza dove lavorava
tutta di porto odorava. Che
bianche e vive folate
v'entravano, di vele alzate!

Prendeva di rimorchiatore,
battendole in petto, il cuore.
Prendeva d'aperto e di vita,
il lino, tra le sue dita.

Ragazzi in pantaloni corti,
e magri, lungo i Fossi,
aizzandosi per nome
giocavano, a pallone.

(Annina li guardava di
sottecchi, e come — di
voglia — accelerava
l'ago, che luccicava!)

È una canzonetta composta di quattro strofe a schema libero che descrive un quadretto quotidiano e cittadino in cui la donna ricama (cfr. *La ricamatrice*, poesia precedente nella raccolta) guardando di nascosto dei ragazzi che giocano a pallone, presumibilmente nel cortile antistante la finestra della stanza in cui Annina si trova (che dà il titolo, appunto, alla poesia). Questa stanza odora di *porto*, quindi di mare, quindi della madre stessa che viene colta continuamente dalla brezza del vento il quale alza le lenzuola che lei ricama come fossero vele (altro riferimento marittimo non nuovo all'interno dei Versi Livornesi). Attraverso il ricamo il lino prende vita dalle mani di Anna la quale a sua volta prende vita da quelle folate che entrano dalla finestra: il cuore sembra prendere la forza da un *rimorchiatore*, una tipologia di nave estremamente solida, stabile e potente tanto da trainare altre imbarcazioni. Nella terza strofa il focus della poesia si sposta all'esterno dell'abitazione della donna: i ragazzi giocano a pallone *lungo i Fossi* (fortificazioni che in passato avevano nella città una funzione difensiva) chiamandosi e incitandosi (*aizzandosi*) reciprocamente nel gioco. L'ultima strofa è tutta tra parentesi come descritta dall'interno stesso della mente della donna: sta guardando *di sottecchi* (quindi nascostamente) i giovani dai quali trae l'ispirazione per il suo lavoro; la vitalità della natura e delle altre figure umane sembra spesso ispirare Annina nelle sue attività tanto da illuminare, per esempio in questo caso, addirittura ciò che la donna tiene, esperta, fra le mani (*l'ago*).

Barbaglio.

La notte, lungo i Fossi,
quanti cocomeri rossi.

Nel fresco fuoco vivo di
voci, a rime bacciate
suonano le risate di tre
ragazze, sbracciate.

Annina Elettra e Ada
profumano la strada.
Le guardano, in mezze maniche,
i giovani, e tra carrette cariche
d'acetilene e frescura, ahi
quanto a lungo dura (mentre
alla prima svolta Annina, ma
prima si volta, scompare) la
figura acuta nel loro petto che
grida, per dispetto.

Barbaglio è uno scorcio in una notte “di mezza estate”, una di quelle sere in cui donne e uomini condividono serenità ma allo stesso tempo mistero e passione. La poesia si apre subito con un distico baciato dal tipico profumo della stagione più calda dell'anno: quello dei cocomeri. Oltre a questi frutti tipicamente estivi, anche l'abbigliamento dei personaggi citati indica la stessa atmosfera: le ragazze indossano abiti senza maniche (*sbracciate*), i ragazzi sono in *mezze maniche* di camicia. Vengono questa volta nominate due amiche di Annina (*Elettra e Ada*) a formare un terzetto che non passa inosservato agli occhi dei ragazzi

Per lei.

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.

È questa una poesia da considerare come programmatica: il Caproni delinea, ancora una volta ma senza mai ripetersi, le caratteristiche che la sua poesia deve avere per cantare di Anna Picchi. La concomitanza madre-poesia è un filo rosso che attraversa la raccolta, le caratteristiche di una e dell'altra sono le stesse, la semplicità e la vitalità i punti cardine del racconto. Ricercate le rime *chiare, in -are* che sappiano definire sulla pagina una poetica fine, povera ma elegante proprio come lo era la donna che viene magnificata. Persino la poesia viene avvicinata a quegli elementi naturali che definiscono la donna: il vento e il mare, forze (*elementari* come le rime) da cui acquisire (sia per la poesia che per il suo oggetto) vivacità e forza ma soprattutto leggerezza.

Anche il cromatismo all'interno dei versi è degno di nota: inizialmente compare il rosso corallo delle *collanine* della donna (gioiello che, in tipica atmosfera anni '60 acquista un suo spazio d'azione come immagine della femminilità, cfr. Clizia montaliana) ma in seconda battuta, all'ultimo verso dell'unica strofa che compone interamente la poesia, complementariamente appare il verde, colore della natura, della vita ma soprattutto della speranza che il figlio-poeta nutre nei confronti della madre. Il disconoscimento nei confronti delle rime *crepuscolari* indica l'intento di comporre una musicalità che sia un inno alla vita (*Rime che non siano labili*), alla giovinezza di una donna che non viene riconosciuta all'interno di una dimensione malinconica o appartata ma, al contrario, costantemente in comunicazione con la natura, la propria città e i suoi abitanti.

Scandalo.

Per una bicicletta azzurra,
Livorno come sussurra!
Come s'unisce al brusio
dei raggi, il mormorio!

Annina sbucata all'angolo
ha alimentato lo scandalo.
Ma quando mai s'era vista,
in giro, *una* ciclista?

Breve poesia di due quartine ancora narrative dopo la pausa programmatica della poesia precedente.

Siamo all'interno di quella serie di quadretti che vedono la donna vivere la propria vita nella quotidianità delle azioni anche più banali. In questo caso si ha la descrizione di un giro in bicicletta (cfr. Sulla strada di Lucca, elemento sempre centrale anche successivamente in *Ad portam inferi*) per il quale i compaesani livornesi vengono colti da

sbigottimento: non era consuetudine quella di vedere *una* donna in bicicletta, *una ciclista*. L'ironia è il tono con cui questa poesia si svolge, le esclamative della prima quartina e l'interrogativa della seconda in conclusione ne sono i diretti esempi. Anche il titolo, che rientra, come spesso accade nella raccolta, nell'economia dei versi (in assonanza con *angolo* al verso precedente) porta con sé una certa carica ironica pensando che il poeta sta scrivendo di un periodo relativo ai primi anni '900 nel corso degli anni '50 dello stesso secolo, in un momento in cui l'idea che una donna possa spostarsi in bicicletta non solleva più nessuno scalpore. Anche in questa poesia, come in *La gente se l'additava*, si può notare una certa coralità per quanto riguarda la descrizione dei concittadini della donna, sempre all'angolo della strada per commentare, salutare o, come in questo caso, sussurrare vedendo passare Annina, così libera e serena se pur in un periodo passato in cui alla donna non era riservata alcuna indipendenza. Caproni, nella descrizione della madre, idealizzandola la immagina come una donna perfettamente autosufficiente, cosciente del proprio potenziale, esente e insensibile dal *mormorio* degli altri: indipendente. All'altezza di questa poesia viene ribadita la particolarità della donna di essere sfuggente: Annina sbuca dagli angoli delle strade, sparisce nel vento (cfr. *Sulla strada di Lucca*), scompare tra le *carrette cariche* (cfr. *Barbaglio*). Il poeta non ha mai conosciuto la giovinezza della madre e il lavoro di ricostruzione immaginativa di questo periodo esistenziale della figura genitoriale richiede sicuramente non poche difficoltà: come nella mente del figlio Giorgio la complessità di questa figura non viene mai colta nella sua completezza, allo stesso modo nelle poesie non si ha mai un primo piano determinato della donna stessa ma sempre una visione di scorcio, di dettagli che la identificano ma non la colgono mai nella sua interezza.

Urlo.

Il giorno del fidanzamento
empiva Livorno il vento.
Che urlo, tutte insieme, dal
porto, le sirene!

Tinnivano, leggeri, i
brindisi, cristallini.
Cantavano, serafini, gli
angeli, nei bicchieri.

Annina, bianca e nera,
bastava a far primavera.
Com'era capinera, col
cuore che le batteva!

Fuggi nel vento, stretta al
petto la sciarpetta. In cielo, in
mare, in terra che urlo,
scoppiata la guerra...

Questa poesia composta di quattro quartine è bipartita su due temi che da sempre si accompagnano l'un l'altro nella letteratura: l'amore e la morte, o come in questo caso, la guerra. Il titolo abbraccia la poesia intera: la parola *urlo* compare nella prima e nell'ultima quartina con due accezioni opposte, la prima positiva e la seconda terribilmente negativa. Urlano le sirene delle barche in una Livorno ventilata nel giorno del fidanzamento di Anna Picchi, una data felice scandita dal suono dei brindisi *crystallini* tra bicchieri resi sacri dalla presenza di *angeli serafini* (armonia in una seconda strofa, per altro, richiamata anche dalla costruzione perfettamente simmetrica delle due frasi che compongono la quartina). La terza quartina è completamente dedicata alla madre-sposa in abiti nuziali, una *capinera* primaverile (passeraceo dai tipici colori bianco/grigio e nero, esattamente come l'abito indossato dalla donna) in preda all'emozione di un giorno così felice (*col cuore che le batteva!*) se pur destinato a segnare negativamente una svolta non solo personale ma storica. Sempre accompagnata dal vento (suo elemento tipico nella raccolta) la donna fugge con la sua *sciarpetta* che poco la può proteggere: l'intera natura (*In cielo, in mare, in terra*) è attraversata da un ulteriore *urlo*, quello dello scoppio della prima guerra mondiale (forse quella minaccia anticipata nella poesia *Né ombra né sospetto*). Il tema del sacro, fondamentale nella raccolta, permea la poesia e si concretizza in due richiami importanti: i *serafini* (ricordati sopra) e la *capinera* (a cui la figura della donna viene assimilata). Gli angeli serafini, insieme ai cherubini, occupano il posto più alto nella gerarchia celeste e sono caratterizzati da un canto santificato e perpetuo al quale viene avvicinato il canto dei bicchieri in una giornata di comunione qual è quella del fidanzamento, a sua volta santificata dal figlio nei confronti di due genitori scomparsi ma riconosciuti attraverso una fede che Caproni sempre dimostra di seguire. Secondariamente, la *capinera*: un uccello che canta dolcemente (Tommaseo-Bellini), avvicinato simbolicamente all'usignolo, portatore di gioia spirituale e Verbo divino. Anna Picchi è questa volta in perfetta concordia con una natura sacra e caricata di significati religiosi, sfondo eternamente presente su cui si innesta la Storia umana avversa all'uomo e alla natura stessi.

Ad portam inferi.

Chi avrebbe mai pensato, allora,
di doverla incontrare un'alba

(così sola e debole, e senza
l'appoggio d'una parola) seduta
in quella stazione, la mano sul
tavolino freddo, ad aspettare
l'ultima coincidenza per
l'ultima destinazione?

Posato il fagottino in
terra, con una cocca del
fazzoletto (di nebbia e di
vapori è piena
la sala, e vi si sfanno i treni
che vengono e vanno senza
fermarsi) asciuga di
soppiatto — in fretta come
fa la servetta scacciata, che
del servizio nuovo ignora il
padrone e il vizio — la sola
lacrima che le sgorga calda,
e le brucia la gola.

Davanti al cappuccino che si
raffredda, Annina di nuovo
senza anello, pensa di scrivere
al suo bambino almeno una
cartolina: «Caro, son qui: ti
scrivo per dirti...» Ma invano
tenta di ricordare: non sa
nemmeno lei, non rammenta
se è morto o se ancora è vivo,
e si confonde (la testa le gira
vuota) e intanto, mentre le
cresce il pianto in petto, cerca
confusa nella borsetta la
matita, scordata (s'accorge
con una stretta al cuore) con
le chiavi di casa.

Vorrebbe anche al suo marito
scrivere due righe, in fretta.
Dirgli, come faceva quando
in giorni più netti andava a
Colle Salvetti, «Attilio caro,
ho lasciato il caffè sul gas e il
burro nella credenza: compra
solo un po' di spaghetti, e
vedi di non lavorare troppo
(non ti stancare come al
solito) e fuma un poco meno,
senza, ti prego, approfittare
ancora della mia partenza,
chiudendo il contatore, se
esci, anche per poche ore.»

Ma poi s'accorge che al dito
non ha più anello, e il cervello
di nuovo le si confonde
smarrito; e mentre cerca
invano di bere freddo ormai il
cappuccino (la mano le trema:
non riesce, con tanta gente che

esce ed entra, ad alzare il
bicchiere) ritorna col suo
pensiero (guardando il
cameriere che intanto
sparecchia, serio, lasciando
sul tavolino il resto) al suo
bambino.

Almeno le venisse in mente
che quel bambino è sparito!
È cresciuto, ha tradito,
fugge ora rincorso pel
mondo dall'errore e dal
peccato, e morso dal cane
del suo rimorso inutile, solo
è rimasto a nutrire, smilzo
come un usignolo, la sua
magra famiglia (il maschio,
Rina, la figlia) con colpe da
non finire.

Ma lei, anche se le si strappa il
cuore, come può ricordare, con
tutti quei cacciatori intorno, tutta
quella grappa, i cani che a muso
chino fiutano il suo fagottino
misero, e poi da un angolo
scodinzolano e la stanno a guardare
con occhi che subito piangono?

Nemmeno sa distinguere bene,
ormai, tra marito e figliolo.
Vorrebbe piangere, cerca sul
marmo il tovagliolo già tolto,
e in terra (vagamente la guerra
le torna in mente, e fischiare a
lungo nell'alba sente un treno
militare) guarda fra tanto
fumo e tante bucce d'arancio
(fra tanto odore di rancio e di
pioggia) il solo ed unico
tesoro che ha potuto salvare e
che (lei non può capire) fra i
piedi di tanta gente i cani
stanno a annusare.

«Signore cosa devo fare,»
quasi vorrebbe urlare,
come il giorno che il letto
pieno di lei, stretto sentì
il cuore svanire in un così
lungo morire.

Guarda l'orologio: è fermo.
Vorrebbe domandare al
capotreno. Vorrebbe sapere
se deve aspettare ancora
molto. Ma come, come può,
lei, sentire, mentre le resta
in gola (c'è un fumo) la
parola, ch'è proprio negli

occhi dei cani la nebbia del
suo domani?

A differenza di tutte le precedenti, *Ad portam inferi*, è, in controtendenza rispetto alla poesia contemporanea a Caproni, una canzone molto lunga in un'aura onirica inquietante. La stazione in cui la poesia è ambientata è sicuramente un'allegoria, elemento che si coglie anche dal titolo, interpretabile come "soglia" tra la vita e la morte. La morte della madre avvenuta nel 1950 è preceduta da un lungo periodo di malattia in cui la donna perdendo la memoria perde anche sé stessa e la propria identità di madre, moglie e lavoratrice. Le nove strofe che compongono la poesia sono un crescendo di assenza e perdita in uno sfondo agghiacciante in cui si muovono figure senza volto e senza possibilità di comunicazione ma anche elementi meccanici come i treni che vanno e vengono in una stazione surreale.

Il gelo si erge sulla prima strofa in cui vengono date le indicazioni spaziali e temporali in cui si svolge la vicenda: è l'alba, una donna (Annina) è *seduta in quella stazione* (ma non si comprende a quale stazione ci si riferisca) ad un *tavolino freddo* che aspetta la coincidenza per una destinazione che sarà l'ultima, il biglietto è quindi di sola andata. Ha con sé un solo *fagottino* (che successivamente verrà detto contenere un tesoro, l'unica cosa rimasta alla donna ormai sul punto di partire per la sua ultima meta della vita) e nell'atto di asciugare il tavolo con un lembo di fazzoletto, come a cercare di rimediare a qualche errore non definibile, viene paragonata ad una *servetta/scacciata*: un paragone umile ma degradante (nella poesia L'uscita mattutina era stata definita *operaia regina*). Ecco che compare il "seme del piangere": una prima lacrima, calda e grande a bruciare una gola a cui manca la parola, un conforto perduto in una solitudine anonima.

La memoria l'ha abbandonata: ha dimenticato la *matita*, le *chiavi di casa* che non le serviranno più (elementi di una quotidianità ormai perduta), il *suo bambino* di cui non sa nemmeno se sia morto o vivo in una lontananza dal ricordo ormai irreparabile. La parola mancava nella prima strofa e non ritorna neanche con il proseguire della narrazione: le parole per scrivere al figlio lontano non sovengono alla mente di una donna che come ultimo lascito cede al marito delle raccomandazioni da tutti i giorni rivelando una cura e una preoccupazione tipiche dei cuori più puri, dimostrazioni d'amore che vanno al di là di vane parole (*e vedi di non lavorare /troppo (non ti stancare/come al solito) e fuma/un poco meno*). A momenti di abbandono al sogno seguono momenti di dura consapevolezza della propria condizione di solitudine e lontananza da tutto ciò che di più caro ha (*Ma poi s'accorge che al dito/non ha più anello, e il cervello/di nuovo le si confonde/smarrito*).

La donna cerca di bere il suo cappuccino ormai freddo, così come fredda è l'alba in cui è ambientata la poesia, ma non ci riesce poiché atterrita dalle persone senza volto che entrano ed escono dalla stazione. Come a distaccarsi nuovamente dalla realtà ostile torna con il pensiero *al suo bambino* mentre un cameriere, inespressivo, sparcchia il tavolino. La strofa successiva ha come protagonista il figlio stesso, quindi il poeta, e si apre con un rimprovero alla memoria della madre (*almeno le venisse in mente/che quel bambino è sparito!*), punto di partenza per una confessione intima segnata dalla centralità del rimorso, un cane infernale che non fa che inseguirlo senza mai dargli tregua. Viene nominata la famiglia di quel figlio traditore, *magra* in quanto privata della presenza di una così viva figura come quella di Annina, rimpianta solo nel momento in cui si trova «ad portam inferi», sulla soglia del non-essere, tra la vita e la morte. Il poeta *usignolo* è un paragone di grande fortuna nella storia letteraria, in questo caso inserito all'interno di una dimensione infera dominata dalla solitudine e dall'assenza in un annichilente indeterminato. Con la strofa successiva la poesia torna sui binari della stazione allegorica: come può la donna ricordare quando le si parano intorno così tante minacce? I *cacciatori*, uomini senza volto, la *grappa*, sostanza che annebbia la mente e l'intelletto come annebbiati dalle lacrime sono gli occhi dei *cani* che la *stanno a guardare* annusando il fazzoletto misterioso ai suoi piedi. Anche in questo caso la natura partecipa del dolore e della perdita di Annina, così come in precedenza partecipava della sua vitalità e freschezza. In uno stato di totale torpore e stordimento la donna non distingue più il marito dal figliolo, tutto ciò che c'è intorno a lei è motivo di turbamento e di confusione; tra parentesi si ritrovano echi lontani ma concreti delle vicende della Storia, della guerra che si configura nel fischio di un *treno militare*, nell'*odore di rancio e di pioggia* che pur scritti sulla pagina sembrano persistere nelle orecchie e nelle narici del lettore. Al termine della strofa viene nominato nuovamente il fagotto, annusato dai cani: *il solo/ed unico tesoro/che* (la donna) *ha potuto salvare*. Di che tesoro si tratta? Diverse e possibili potrebbero essere le interpretazioni, tutte di carattere esistenziale considerando la condizione e l'atmosfera entro cui la narrazione prosegue, in una dimensione liminare come quella delineata dalla poesia non ci si può aspettare altro se non il tentativo di dischiudere un segreto "altro", qualcosa di irraggiungibile solo dopo aver superato una determinata soglia, in questo caso quella della morte.

Torna in primo piano la fede della donna nell'esclamazione che apre la penultima strofa, così carica di enfasi e di preghiera: *Signore cosa devo fare*, implorazione che apre al ricordo del giorno in cui la madre si è spenta per sempre in un *così lungo morire*, prolungato, difficile e tormentato in cui ad altro non si poteva appellare se non al proprio

Dio. L'ultima strofa si apre con un'assenza: il tempo si è fermato (*Guarda l'orologio: è fermo*) e Annina non ha più alcun punto di riferimento, vorrebbe chiedere al *capotreno* (personaggio immaginato all'interno dell'allegoria che non smette di propagarsi fino alla fine) quanto manchi alla temuta ma desiderata partenza; non ha più voce, la parola le resta in gola, la nebbia torna ed è nel presente (*negli occhi dei cani*) e nel domani, oltre la porta dell'inferno che Annina, inevitabilmente, oltrepasserà.

Eppure...

Eppure quanta mattina il giorno
ch'era partita Annina!

Ancora tutta da vivere, e nel
suo pieno ridere, certo non era
andata a nozze in Duomo, con
venti carrozze.

Ma chi le levava l'idea che bello era anche il suo Sant'Andrea?

Branchi di ragazzetti scalzi
e magri, col loro urlo
(Annina tirava confetti a
manciate) lo scampanio
coprivano alzandole il cuore
(e un polverone) nel sole.

In abito nero il suo Attilio
andava, anche lui, in visibilio.
Com'era bello aizzare, nel
giorno!, quel raccattare.

C'erano Geni e Guglielmina,
Maria la Coscera, Chiti;
Ada con lo zio Arduino
e, con lo zio Alceste, il Ciucci;
c'era Decio, il Guarducci,
Mentana con l'Angiolino
(quello della Fiaschetteria
Toscana, al Cavalcavia), e
c'erano Pilade e Italia, Fedora
con la Zicarola: tutti per lei dal
Pallone (da Sant'Iacopo, dal
Casone, dal Gigante e —
anche! — da Torre del
Boccale) venuti a Sant'Andrea
a portare, coi fiori,
quell'animazione.

Per fare, a partire, più presto,
nemmeno c'era stato il rinfresco.
Che schiocchi di frusta, per via, di
corsa verso la Ferrovia!

Filava ora sul binario il treno
in perfetto orario. Entrava
nello scompartimento, a
folate, il vento, e vivo dal
finestrino muoveva, col velo
turchino, il volto che leggero
prendevo di sentiero
campestre, e di biancospino.

Annina tutta odorosa di
camicetta e di rosa
(Annina appena sposa
da un'ora) con fantasia
sporgeva di ciclamino
il braccio, cui via via
dondolando commosso
al saluto, rosso
tinniva il cornettino
di corallo, al polso.

Felice in pieno giorno
diceva addio a Livorno.

Addio al Magazzino Cigni, ai
Trotta, ai Pancaldi; addio alla
Tazza d'Oro e ai caldi specchi, e
addio ancora (Annina era rapita,
correndo la sua intera vita) ai
fitti applausi sgorgati dal cuore,
all'Avvalorati.

Addio ai valzer d'erba,
notturni, e al Calambrone;
addio dal Voltone alle
barcate matte di ragazze,
al tocco vocianti verso il
Marzocco senza pagare lo
scotto.

Credeva che la primavera fosse la
prima stazione. Credeva che
all'estate piena, senz'altre
fermate, seguisse poi l'autunno
più tenero, e che un dolce inverno
di pelliccia e d'amore (di chitarra
e di cuore) di nuovo alla
primavera portasse, in un giro
eterno cui fosse, quella stagione,
prima e ultima destinazione.

E invece com'era ferita
l'epoca in cui era partita!
Com'era già in lei, e in terra,
il seme della guerra!

Alla lunga poesia di impianto tragicamente funerario segue Eppure... altrettanto lunga ma più fresca e ventilata nel raccontare il giorno del matrimonio di Annina. Le 14 stanze di lunghezza variabile si dipanano in una narrazione serena, che sul finire però porta con sé il *seme della guerra* (evidente richiamo al titolo della raccolta *Il Seme del Piangere*). La poesia si apre in chiave diversa rispetto alla precedente: è mattina, diversamente dal sorgere pallido del sole all'alba di *Ad portam inferi*, momento positivo e carico di energia in un giorno frenetico e speciale. Il giorno del matrimonio, in perfetta simbiosi con la personalità di Anna Picchi, modesta e sempre sobria, non si svolge con *venti carrozze* nel Duomo di Livorno ma piuttosto nella chiesa di Sant'Andrea, più dimessa e ritirata ma apprezzata allo stesso modo dalla donna. La città partecipa alla cerimonia, dapprima attraverso i *ragazzetti scalzi* che portando gioia urlano mentre la donna lancia confetti a manciate in un cielo soleggiato. Anche il marito Attilio, padre di Giorgio, partecipa festosamente all'atmosfera andando *in visibilio* vedendo i giovani felici.

La sesta strofa è ritmicamente costruita sui nomi degli invitati che partecipano alla celebrazione: ci sono tutti e spesso arrivano anche da molto lontano (*dal Gigante e – anche! – da Torre del Boccale*) in un'accumulazione di nomi di persona e di luogo che si dipana per tutta la strofa.

Il treno è anche in questa poesia come nella precedente un elemento importante: Annina e il suo sposo partono dalla ferrovia di Livorno il giorno stesso delle nozze senza fare nemmeno un rinfresco. Ecco che il viaggio in treno diventa un racconto fantastico in cui la natura (il vento e i fiori in particolare) assistono festanti alla partenza della donna: il vento entra dal finestrino dello scompartimento quasi a volerla salutare, il treno percorre una sorta di idilliaco *sentiero campestre* delimitato dal *biancospino*, sin dall'antica Roma fiore tipicamente matrimoniale in grado di allontanare i malefici.

Dalla strofa successiva Annina è ritratta nella serenità del viaggio, il braccio fuori dal finestrino dondola salutando mentre il bracciale *di corallo* tintinna al polso (cromatismo e riferimento già nominati in precedenza in *Per Lei*). La madre è *sposa da un'ora* e si prepara a lasciare Livorno dicendo addio a tutti i luoghi che avevano fatto parte della sua vita nella città: il *Magazzino Cigni*, una rinomata casa di moda livornese (Enciclopedia Treccani Online), la *Tazza d'Oro*, e gli amici *Avvalorati*. Un'ulteriore strofa ricca di richiami a *Barbaglio*, poesia precedente e notturna dal sapore di giovinezza: *Addio ai valzer d'erba, / notturni [...] alle barcate matte7di ragazze*, potremmo dire *sbracciate* [cfr. *Barbaglio*].

Sul finale, una penultima strofa costruita con un ritmo romantico sottolineato dall'anafora di *Credeva* al primo e al terzo verso della stanza in apertura di frase: ancora il motivo

della meta, della destinazione che in questo caso viene assimilata alla primavera, definita *prima e ultima destinazione* del viaggio lungo un anno solare. Annina crede ad una vita condotta nella serenità dell'autunno, nel calore umano di un *dolce* inverno (*di chitarra e di cuore*, due passioni, quella per la musica e per l'amore che Anna coltiva sin dalla giovinezza).

La strofa finale indica invece la caduta di tutte le illusioni: ancora una volta, come in *Urlo* e in *Ad Portam Inferi*, la guerra irrompe nella pagina, nella Storia ma soprattutto nell'epopea familiare della protagonista dei *Versi Livornesi*.

Coda.

Fu l'unica volta che Annina viaggiò
col biglietto di Prima.

Un distico baciato, icastico e gelido composto di due novenari: *Fu l'unica volta che Annina/viaggiò col biglietto di Prima*. È il diretto proseguo e conclusione della narrazione appena conclusasi del viaggio di nozze della donna, unica vanità che la madre si permise viaggiando in prima classe in un momento così speciale della propria vita.

Epilogo.

Annina è nella tomba.
Annina, ormai, è un'ombra. E chi
potrà più appoggiare l'orecchio al
suo petto, e ascoltare come una
volta il cuore, timido, tumultuare?

Dalla felicità aperta del matrimonio (cfr. *Eppure...*) al dolore soffocante di una tomba: la sestina di cui questa poesia è costruita offre un interrogativo retorico senza risposta. La rima baciata perfetta per i primi quattro versi si risolve in un'assonanza tra gli ultimi due versi mettendo in risalto un cuore che per sua natura dovrebbe *tumultuare* ma che invece più non si muove. Anna è morta e nessuno potrà più avvicinarsi a lei dolcemente e sentirle battere il cuore in un gesto d'amore che chiede protezione. Le parole sono quelle di un figlio costretto nel rimorso e nel pericolo di una vita che sembra vuota senza la presenza della propria madre, ormai *ombra*.

Il carro di vetro.

Il sole della mattina, in me,
che acuta spina. Al carro tutto
di vetro perché anch'io
andavo dietro?

Portavano via Annina
(nel sole) quella mattina.
Erano quattro i cavalli
(neri) senza sonagli.

Annina con me a Palermo di
notte era morta, e d'inverno.
Fuori c'era il temporale.
Poi cominciò ad albeggiare.

Dalla caserma vicina allora,
anche quella mattina, perché
si mise a suonare la sveglia
militare?

Era la prima mattina del
suo non potersi destare.

La poesia in analisi narra il giorno del funerale della donna, trasportata via in un *carro tutto di vetro* (limpido e trasparente come lo era stata la passeggera) trainato da quattro cavalli (*(neri) senza sonagli*, in silenzio come per sempre sarà la ragazza esuberante raccontata nella raccolta) e seguito da un corteo al quale partecipa, ovviamente, il figliopoeta. È interessante notare l'interrogativa che Caproni pone a sé stesso sul motivo della sua presenza: *perché anch'io andavo dietro?* Una domanda retorica ed intrinsecamente esistenziale posta per un motivo che risiede in fondo al cuore di Caproni, richiamo evidente al pentimento tormentoso che lo avvolge in *Ad Portam Inferi*.

La scena (prima e seconda quartina) si svolge in una mattina invasa dalla luce del sole, una *spina* negli occhi (probabilmente gonfi di pianto) del poeta, ma quale miglior augurio per una donna che in questa atmosfera estiva, in comunione con il mare e con il vento sempre era vissuta?

La terza quartina, attraverso un flashback, racconta la notte invernale in cui Anna è morta con al capezzale il proprio figlio (*Annina con me a Palermo*). La nottata in cui Anna Picchi lascia per sempre il mondo non può configurarsi in maniera peggiore dal punto di vista atmosferico: la natura che fino a quest'altezza della raccolta era coinvolta con le vicende positive della protagonista fremette violentemente in un temporale che romanticamente accompagna il saluto al suo fiore più bello. Cessa la tempesta e sorge l'alba (momento in cui si liberavano le tensioni funebri in *Ad Portam Inferi*) accompagnata dal suono della *sveglia militare* di una caserma vicina che la donna non sentirà più, non potendosi *destare*, nella morte, al suono di quelle trombe che tanto

richiamano alla mente il ricordo doloroso della guerra da poco terminata (siamo nel 1950). Si è compiuta quindi la *minaccia*, storica e personale, della precedente poesia Né ombra né sospetto.

Piuma.

Mia pagina leggera: piuma di primavera. 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.

Ragazze in carne e in colore, da matrimonio d'amore. Ma oh! come la più fina manca di loro: Annina!

Dopo il funerale di un defunto ne segue il ricordo vivo, la sensazione di presenza nonostante l'inesorabile mancanza.

La poesia è costruita in tre strofe che hanno, rispettivamente, 8 – 4 – 6 versi: un calando figurativo sulla pagina ma anche sonoro ad espressione di una voce che si fa sempre più flebile nel ricordo di qualcuno che profondamente si ha amato.

Il componimento si apre con un'invocazione alla propria pagina descritta in secondo verso come una *piuma di primavera*, leggera e floreale come lo era stata la madre da cui, nella raccolta, ci si è appena congedati (per continuare quella sovrapposizione tra figura femminile e poesia che, come un filo, si dipana lungo i Versi Livornesi).

La morte della donna era avvenuta a febbraio e la poesia è invece ambientata, presumibilmente, un mese dopo in una *mattina di marzo* come sempre soleggiata e calda, primaverile come la pagina che la descrive. Ancora una volta, nella prima strofa, entrano in scena personaggi ricorrenti: ragazze che godono della mitezza del clima per sfoggiare la loro vitalità (*passano, vive e vere*) sorridendo commosse, emozionata nella gioia della bella stagione. Nella seconda strofa è centrale la comunione di queste figure con la natura, tanto da diventare *campagne / e marine* mentre passeggiano *tra il verde delle piante* in

una dimensione quasi panica di compartecipazione nativa tra donna e ambiente, entrambi elementi che prendono reciprocamente linfa l'un l'altro (*l'aria, che n'è illuminata*). La caratterizzazione delle ragazze richiama una sorta di carnalità ancestrale (*il cui sangue/accende*) che spesso è avvicinata alla protagonista dei Versi, affinità che si esprime appunto nell'ultima strofa in cui finalmente si pone il problema: la madre del poeta, la sua anima affine, non fa parte di questo gruppo seducente e giovanile (*Ma ohi come la più fina/Manca di loro: Annina!*).

La malinconica esclamazione finale è il culmine di una costruzione formale estremamente regolata, così come in altre poesie della raccolta la rima è centrale in questo componimento. La ricerca, non perfetta, della rima baciata è in questo caso evidente: ogni verso è in rima o in assonanza con quello precedente permettendo un effetto estremamente musicale a questa canzonetta in morte della protagonista chiave della narrazione (*marzo – quarzo, alte – piante*, solo per citare due esempi). Particolarmente in risalto da questo punto di vista è la quartina finale composta di due distici baciati perfettamente costruiti per mettere in rilievo la chiusura esemplare della poesia: il nome di quella giovane scomparsa e strappata così presto ad una natura meno luminosa senza di lei.

Il seme del piangere.

Quanta Livorno, nera d'acqua e —
di panchina — bianca!

Sperduto sul Voltone, o nel
buio d'un portone, che
lacrime nel bambino che,
debole come un cerino,
tutto l'intero giorno aveva
girato Livorno!

La mamma-più-bella-del-mondo
non c'era più — era via. Via la
ragazza fina, d'ingegno e di
fantasia.

Il vento popolare veniva
ancora dal mare. Ma
ormai chi si voltava più
a guardarla passare?

Via era la camicetta timida
e bianca, viva. Nessuna
cipria copriva l'odore vuoto
del mare sui Fossi, e il suo
sciacquare.

Questa poesia, oltre a dare il titolo alla raccolta (di evidente richiamo dantesco), contiene al suo interno tutti quegli elementi che hanno caratterizzato i Versi Livornesi e ne offre una summa tematica e linguistica indiscutibile. Lemmi, temi, rime e suoni si susseguono in queste cinque strofe completandosi reciprocamente.

In primo luogo ritorna, per l'ennesima volta, Livorno: sfondo ormai costante dell'opera sempre animato dalla presenza/assenza di Anna Picchi. Una città che si divide al suo interno per lasciare spazio ad un chiaroscuro su cui si innesta il finale della raccolta, *nera/D'acqua e – di panchina – bianca*, in cui l'elemento naturale e quello antropico si incontrano non senza una certa opposizione (cromatica nel primo distico baciato ma carica di una portata universalizzabile). Ricompare il *Voltone* (toponimo di Battendo a macchina), milieu cittadino in cui il protagonista, in una condizione regressiva all'infanzia, si descrive in lacrime mentre, invano, ha appena attraversato i luoghi della sua fanciullezza (Preghiera) senza trovare conforto. La terza strofa, una quartina, si apre con il problema centrale, motivo costante anche nella poesia precedente: *La mamma-piùbella-del-mondo* (cfr. regressione del poeta) non c'è più e senza di lei scompaiono anche quelle prerogative che, nella vita e nella poesia, l'avevano sempre accompagnata (*ingegno e fantasia*).

Torna in scena il vento, elemento naturale della donna, inesorabile nella sua connotazione marittima (*veniva ancora dal mare*) ormai non più avvicinabile alla figura in carne ed ossa che passeggiava per il porto. *Chi si voltava/Più a guardarla passare* (cfr. La gente se l'additava): la presenza di Anna rimane nell'eterea trasparenza del vento, per definizione inafferrabile come quella donna che da esso era sempre accompagnata. Centrali nell'ultima strofa sono di nuovo gli elementi dello stile e della toeletta della donna: la *camicetta* (Preghiera, Sulla strada di Lucca), la *cipria* (L'uscita mattutina, Né ombra né sospetto). Persino il mare è in lutto: il suo odore è *vuoto*, quasi senz'anima non potendo accompagnare la donna nutrendosi della scia profumata che da lei scaturisce vitale.

Ultima preghiera.

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.

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.

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.

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.

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.

Ricòrdati 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.

Porterà uno scialletto
nero, e una gonna verde.
Terra stretto sul petto il
borsellino, e d'erbe già
sapendo e di mare
rinfrescato il mattino,
non ti potrai sbagliare
vedendola attraversare.

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.

Anche se io, così vecchio
non potrò darti mano, tu
mórmorale 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.

Dille chi ti ha mandato: suo
figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi, va' pure in congedo.

Circularmente, questa penultima poesia della sezione richiama direttamente *Pregghiera* (da notare i due settenari ritmicamente identici che aprono entrambe le poesia con lo stesso incipit *Anima mia*), l'apertura ufficiale della raccolta. Anche in questo caso siamo di fronte ad un dialogo del poeta con la sua anima incaricata di volare a Livorno per consegnare alla madre, irraggiungibile dal poeta-figlio ormai vecchio e morso dal *cane del rimorso*, le ultime parole che avrebbe voluto dirle.

Il ritmo di questa poesia è incalzante sotto ogni punto di vista e fa rimanere il lettore senza fiato per la sua velocità e limpidezza. Gli ammonimenti e i consigli all'anima si susseguono senza sosta come quelli di una madre nei confronti del proprio figlio.

La canzone è composta di molte "stanze", dieci per la precisione, tutte con uno scopo preciso: la comunicazione (impossibile) di un figlio-*fidanzato* con la propria madre amata. Ultima preghiera è concitata: la fretta e l'ansia caratterizzano gli ammonimenti del poeta alla propria interiorità virtuale (*non ti fermare a parlare/smettendo di pedalare*, interessante l'elemento ricorrente della bicicletta, cfr. Sulla strada di Lucca, Scandalo). La donna è indicata come *figurina netta*, assimilabile allo *schietta* di *La gente se l'additava*, una figura che tra le prime uscirà per la strada (*Io so che non potrà tardare/oltre quel primo albeggiare*) mattutina quando il *selciato* odora ancora dell'aria notturna in cui arriva il pesce al mercato del porto. Il poeta ammonendo l'anima ammonisce direttamente sé stesso: tante sono le donne (*non lasciarti sviare/da un'altra*) che possono distrarlo dalla propria volontà, caratteristica di un carattere che si riconosce

volubile e comprende di avere il bisogno costante di redini (i moniti stessi che dà alla propria anima). Livorno è infatti popolata da una *torma* di ragazze che nella quarta strofa vengono sessualizzate in maniera evidente: *ragazze/aperte come le sue piazze, che hanno [...] una dolcezza/tale, nel petto...* tutti elementi che creano una sorta di ambiguità in un contesto in cui al ricordo della madre defunta si unisce la volontà di un incontro sublimato ormai impossibile da raggiungere. Caproni è consapevole della propria debolezza: ammette che la propria anima si lascerebbe rapire dalla lascivia e dalla vitalità di quelle donne che, libere e vive, si configurano così diversamente rispetto ad Anna (già *sfuggita* alla vita). Coerentemente con la sua consapevolezza, l'obiettivo del poeta è perseguibile solo attraverso un *piano*, qualcosa di calcolato che si allontana dalla spontaneità che dovrebbe accompagnare un rapporto tra genitore e figlio.

La quinta strofa è emblematica in questo senso: il figlio ha dimenticato il portone della casa della madre, la rivelazione avviene tra parentesi (*giacché non so più come/ho scordato il portone*) come in un tentativo di nascondere la propria vergogna, di riparare a morte avvenuta di un distacco irreparabile già da molto tempo e motivo di rimorso. La dimenticanza materiale è subito accompagnata dalla precisione dei dettagli descrittivi nella strofa successiva: la madre è ricordata attraverso i suoi consueti attributi (*scialletto nero, gonna verde*) e il suo profumo (*d'erbe [...] e di mare*) tanto da non permettere alla propria anima di sbagliarsi nell'incontrare elementi tanto familiari.

Dalla terzultima strofa si dispiega il *piano* vero e proprio: le azioni che l'anima dovrà compiere nel momento dell'incontro effettivo con la madre. L'anima dovrà essere prudente ed educata (*buttata la sigaretta*) nell'accostarsi alla donna quando il dolore sarà *di piombo*, più pesante del corpo stesso, centro biologico posto in fondo ad un cuore troppo *lontano*.

L'incontro con la donna deve essere all'insegna della levità, del *sospiro* e quindi della delicatezza al fine di comunicare con la chiave del rimorso una verità profondissima che farebbe arrossire persino la madre, donna così *schietta* nella sua innocenza.

Nell'ultima strofa, la dimensione fortemente sessualizzante, che precedentemente nella raccolta e per tutta questa poesia aveva fatto da sfondo, si condensa in un'unica parola autorappresentativa di Caproni: *fidanzato*, tale si descrive nei confronti della madre svelando ma non risolvendo quell'ambiguità che fa dei Versi Livornesi un "canzoniere" d'amore sfuggente nelle sue istanze psichiche e narrative.

Iscrizione.

Freschi come i bicchieri
Furono i suoi pensieri.
Per lei torni in onore la
rima in cuore e amore.

In chiusura di sezione si incontra questo brevissimo componimento composto di un'unica strofa: un inno alla madre e alla poesia, che sempre vengono assimilate e fuse in un'unica gamma aggettivale e descrittiva. I due distici baciati che la compongono sono quattro settenari, una breve filastrocca in cui i *pensieri* della donna sono *bicchieri* cristallini e senza macchia, metafora di purezza e sincerità, limpidezza di mente e di spirito che sempre hanno accompagnato la descrizione di Annina. Il bene maggiore che un poeta può dedicare è proprio la poesia: l'onore della madre è pari all'onore della rima per antonomasia, quella composta dalle due parole *cuore* e *amore*, assimilabili a quelle rime *chiare*, *in -are* che venivano programmaticamente ricercate in *Per lei*.

Bibliografia generale.

Dei 1992 = Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano.

Borghesi 2010 = Angela Borghesi, *A lezione di leggerezza: Caproni tra Dante e Guido*, Firenze, Leo S. Olschki s.r.l., in «Belfagor», 30 novembre, pp. 667-688.

Bozzola 1993 = Sergio Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in «Studi Novecenteschi», giugno-dicembre, pp. 113-151.

Dei 2016 = Adele Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra editrice, Padova.

Mengaldo 2008 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carrocci, Roma, pp. 197-200.

Ritrovato 1998 = Salvatore Ritrovato, "Mia pagina leggera...": la nuova 'forma' de «*Il Seme del piangere*» di Giorgio Caproni, in Studi Urbinati B, Scienze umane e sociali, pp. 305-322.

Santero 2005 = Daniele Santero, «Una fanciulla passatami a fianco»: i destini della donna in Caproni, Leo S. Olschki s.r.l., in «Lettere Italiane», No.1, pp. 87-111.

Spampinato 1992 = Graziella Spampinato, *Xenia per sconosciuta: lettura de "Il seme del piangere" di Giorgio Caproni*, in «Studi Novecenteschi», giugno-dicembre, pp. 235-255.

Surdich 1990 = Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa e Nolan, Genova.

