



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

*Il passaggio d'Enea di Giorgio Caproni:
un'analisi stilistica e metrica*

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureando
Tommaso Lison
n° matricola 2086128

Anno Accademico 2025 / 2026

Indice

Indice	1
Introduzione	2
1. La giovinezza	5
2. La chiusura formale	17
2.1. <i>Cronistoria</i>	17
2.2. <i>I lamenti</i>	35
2.3. <i>Le stanze</i>	54
3. Il rapporto tra parola e realtà	69
3.1 Poesia per «tutta una generazione di uomini»	69
3.2 La mitografia	79
3.3 L'esorcismo	86
Bibliografia	90

Introduzione

La presente tesi vuole trattare del *Passaggio d'Enea*, la raccolta di Giorgio Caproni pubblicata nel 1956 in cui l'autore riorganizza l'intera propria produzione poetica edita fino a quel momento¹. Attraverso gli strumenti della stilistica e metrica si analizzeranno un corpus selezionato di testi che possano fornire un riquadro esaustivo delle componenti principali della poesia caproniana degli anni Cinquanta, delle loro continuità e dei loro conflitti interni. In particolare si cercherà di cogliere l'intenzione autoriale dietro ad alcune scelte formali: l'adozione del sonetto² in sedici testi (due sonetti di apertura, *Alba* e *Strascico*; undici sonetti della sezione *I lamenti*; 1944 e *Notte* che aprono e chiudono la sezione *Le biciclette*; *Sirena* che chiude le *Stanze*) e delle stanze (di cui sono composti i quattro poemetti *Le biciclette*, *Stanze della funicolare*, *All alone* e *Il passaggio d'Enea*). Farà da sfondo l'analisi del tentativo dell'autore di estendere al dominio generale l'esperienza individuale della guerra partigiana che si profila attraverso la prima sezione della raccolta, *I lamenti*. In generale si potrebbe accennare che il tentativo del poeta oltrepassa l'esperienza militare e pare che sia più che altro un tentativo di superare complessivamente l'individualità personale che abita i suoi testi fino a quel momento. Lo testimonia, in prima battuta, oltre alla *Nota* posta in calce alla raccolta di cui si parlerà tra poco, un commento rilasciato in un'intervista³ del 1965 in cui si coglie una sorta di rifiuto o sprezzo dell'autobiografismo che alcuni lettori hanno individuato nella sua poesia: «E credo che questa continua condanna (che la guerra impone sulla giovinezza) si senta un po' ovunque nella mia poesia, che è *così poco autobiografica*, come invece alcuni lettori frettolosi, incapaci di leggere a fondo, l'hanno qualificata» (corsivo e parentesi miei).

Il primo nucleo di testi della raccolta risale al '52⁴ e viene ampliato fino a costituire il terzo libro de *Il passaggio d'Enea*. Nel 1968 il terzo libro viene pubblicato separatamente da Einaudi con il nome *Il «Terzo libro» e altre cose* e viene introdotto da un'inedita *Nota dell'autore*. Si riporta integralmente la parte della nota che interessa il presente lavoro e che fa riferimento agli anni dal '44 al '54:

Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura (uso la parola *importance* nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (prolungamento dell'umanistico e ormai crollato «ei» apposto con stridore e ironia all'anodino «utente» delle *Stanze della funicolare*), forse cercava per via di paradosso,

¹ Le ricostruzioni filologiche delle forme che le raccolte prendono nel tempo sono prese da Caproni 1998 a cui si farà riferimento d'ora in poi con *OV*. In particolare, per quanto riguarda il *Passaggio d'Enea*, cfr. pp. 1124-1127.

² Entrambe le forme sorprendono se considerate nel contesto italiano della poesia novecentesca, nonostante i sonetti fossero già comparsi in due occasioni in *Finzioni* (*Sonetto d'epifania* e *Maggio*) e più sistematicamente nella intera sezione dei *Sonetti dell'anniversario* in *Cronistoria*.

³ Camon 1965, p. 92.

⁴ Nel 1952 viene pubblicata la *plaque* *Stanze della funicolare*.

ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) «giovinezza».⁵

Dunque l'autore, nei tragici anni di guerra e di Resistenza e di dopoguerra, vuole costruire i suoi testi con una «disperata tensione metrica» per limitare (ponendo appunto un «*tetto*») la dissoluzione delle istituzioni e dei miti della generazione di uomini che aveva vissuto la guerra. Nella parentetica la tensione metrica viene legata all'«*ei*», pronome personale dell'«utente» della funicolare che troviamo al verso 10 della stanza IX dei *Versi* contenuti nella sottosezione *Stanze della funicolare*: un'«umanistica» risposta alla tragedia collettiva che però non si libera della bruciante «ironia» caproniana, ironia spesso acida nella sua crudeltà e a volte non riuscita, come si vedrà in seguito. Qualche parola ancora sull'«*ei*» che accompagna l'«utente»: nella raccolta di poesie scelte *L'ultimo borgo*, Giovanni Raboni avverte nelle note ai *Versi* della sottosezione *Stanze della funicolare* che il termine «utente» nella sua accezione «burocratica» racchiude in sé una «sfumatura ironica»⁶. L'ironia ribadisce con crudezza la prosaicità dell'utente (è il protagonista di un epos che si consuma in una funicolare!⁷) e l'impotenza di un gesto nobilitante da parte della letteratura: l'ironia nei confronti del personaggio-utente si rifrange infatti nell'ironia verso il mezzo comunicativo, verso quell'umanistico tentativo di salvarsi dalla Storia opponendo le armi puramente nominali di una letteratura che ormai produce «stridore». Oltretutto la direzione della connotazione dell'utente non è tanto la prosaicità quanto la spersonalizzazione e la demistificazione, stando a queste parole dell'autore: «definizione antieroica e antiumana rafforzata, nelle Stanze della funicolare, per contrasto, dall'aulico pronome “*ei*”»⁸. Allora proprio in questo si rivela il «paradosso» dell'operazione caproniana: il tentativo di usare un mezzo sfiduciato per costruire un solido tetto alla dissoluzione.

Tuttavia rimane da capire che cosa riguarda la «dissoluzione» di un «mondo d'istituzioni e di miti» già più volte menzionata. Si parla di quel «sistema di Istituzioni (religiose, morali, politiche, sociali ecc., [...]) che, svuotate ormai d'ogni originario contenuto e d'ogni concreta giustificazione, son mantenute artatamente in vita, e artatamente sopravvivono»⁹ e del primordiale mito della giovinezza vissuta come vitalismo («Inno che voleva essere di vita») e pienezza sensibile. Quest'ultimo sarà il punto di partenza della presente analisi.

⁵ Si cita da *OL*, p. 1309.

⁶ Caproni 1980.

⁷ «Non a tutti i critici è sfuggita l'ironia (Stanze della... funicolare, appunto)»: Insana 1975, p. 35.

⁸ Palmieri 1965, p. 23.

⁹ *Ini*, p. 24.

Infine, riguardo alla nota, interessa far notare la contrapposizione che Caproni istituisce tra l'ambito privato e universale quando precisa che la «dissoluzione» investe non tanto la sua «privata persona» quanto «tutta una generazione d'uomini». Lo sfondo dunque di cui si accennava in apertura sarà l'analisi della poesia caproniana nel suo articolarsi tra privato e pubblico, tra individuo e popolo, tra protagonista e universo.

Capitolo 1: La giovinezza

Non si deve dimenticare che quando *Il passaggio d'Enea* viene pubblicato nel 1956 contiene in apertura le quattro raccolte pubblicate in precedenza da Caproni: *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni* e *Cronistoria*. Le prime cinque raccolte presentano corrispondenze e continuità, la prima delle quali è certamente il tema della giovinezza. In prima istanza il tema della giovinezza non è visto dal punto di vista intellettualistico, dall'esterno: l'io poetico partecipa della giovinezza con i personaggi rappresentati in poesia, spesso giovani donne e bimbi chiassosi. Come recita la prefazione di Aldo Capasso alla *plaquette* del 1936, prima raccolta del poeta, *Come un'allegoria*, Caproni «è un uomo per cui il mondo esterno esiste»¹⁰ e che perciò rappresenta la giovinezza nella sua concretezza vitale. Il mondo che Caproni mette in poesia è stato prima conosciuto attraverso la percezione dei sensi: la condizione per la conoscenza (e dunque per la possibilità di rappresentazione) del mondo è la percezione immediata¹¹. Prima di scrivere di «risse e sassaiole» (*Vento di prima estate*; ma il motivo è ripreso in *Litania*, nel *Congedo* e oltre) Caproni le vive sulla sua pelle, tanto da conservarne i segni¹², per non parlare delle feste di paese o di altri elementi naturali che a primo impatto sembrerebbero figurali, come le cavalle di Cecco (*A Cecco*), conosciute realmente durante uno dei soggiorni infantili nella tenuta a San Biagio¹³. Immagini ed oggetti di reale consistenza, spesso biografica, a cui si aggiunge solo dopo, per via misteriosa e suggestiva, un significato ulteriore. È questo il presentimento, il dubbio che il poeta prova di fronte alla realtà: che essa sia allegoria di qualcos'altro che sfugge alla ragione e quindi al controllo del soggetto¹⁴. Il sospetto da parte dell'io di una realtà allegorica produce un'inquietudine di cui si parlerà più avanti.

Il vitalismo sensibile che prende forma in *Come un'allegoria* e in *Ballo a Fontanigorda* sembra essere, forse ingenuamente, inattaccabile ed estraneo all'avversità: «un sentimento dell'esistenza e dell'umanità come innocenza originaria, sottratta alla storia»¹⁵. In questa direzione va la scelta dell'autore di rivedere l'ordine delle liriche in occasione della ripubblicazione di *Come un'allegoria* come prima parte del *Passaggio d'Enea*: Caproni è un autore che rivede spesso l'ordine delle liriche nelle sue raccolte e che spesso elimina testi in seguito ritenuti non più congrui alla propria poetica o alla poetica che in un determinato tempo storico vuole attribuire alla raccolta pubblicata in precedenza. Questo aspetto è incluso nell'analisi di poetica che Malaguti conduce nel suo volume del 2008 e offre un punto di partenza imprescindibile per la lettura di Caproni: la poesia è sempre radicata in un contesto, collabora con ciò

¹⁰ *OV*, p. 1057.

¹¹ Malaguti 2008, p. 25.

¹² *Insana* 1975, p. 38.

¹³ *OV*, p. 1060-61 e Camon 1965, p. 92.

¹⁴ *OV*, p. 1058 e Palmieri 1965, p. 23.

¹⁵ Mengaldo 1978, p. 702.

che viene prima e con ciò che viene dopo, in una costruzione che solo nelle ultime raccolte diverrà esplicitamente musicale e «armonica» ma che già in fasi precedenti richiama la struttura del canzoniere¹⁶.

Marzo è spostata in posizione proemiale e rappresenta tutta un invito ad entrare in «una nuova primavera»¹⁷. Si riporta il testo di seguito:

Dopo la pioggia la terra
è un frutto appena sbucciato.

Il fiato del fieno bagnato
è più acre – ma ride il sole
bianco sui prati di marzo
a una fanciulla che apre la finestra.

5

Una realtà di cui fin da subito si afferma la percorribilità in virtù della pioggia passata («Dopo la pioggia», v. 1), da sperimentare nell'esplosione delle sensazioni e inaugurata da un sole personificato che un po' stereotipicamente «ride» e favorisce l'esperienza diretta del mondo nuovo («appena sbucciato», v. 2). Infine la conclusione non è altro che l'invito forse più diretto, dove una presenza femminile apre la finestra, segnale di disponibilità e apertura verso la realtà appena descritta. La sintassi è lineare, di una chiarezza ricercata nell'obiettivo di restituire una rappresentazione non ambigua della nuova natura che si manifesta: nella stessa direzione di non ambiguità va l'avversativa al v. 4, rafforzata dalla lineetta, idealmente rispondendo alla probabile connotazione negativa che l'acredine del fieno potrebbe assumere nella sensibilità del lettore. L'aggettivo «acre» infatti, associato al fiato e all'allitterazione della labiodentale, contribuisce a restituire la pienezza dell'esperienza percettiva, insieme alla metafora che diventa quasi una sinestesia chiamando in causa il tatto dell'aggettivo «sbucciato». Anche la metrica non è particolarmente movimentata, con una sola rima tra i vv. 2-3 che collega tematicamente i due aggettivi più connotati dal punto di vista percettivo e che lega le due strofe, riassorbendo la distinzione tipografica.

Sono notazioni, queste di metrica e sintassi, che possono essere estese all'intera raccolta: preferenza di versi medio-brevi da canzonetta, legami fonici elementari, sintassi breve e lineare¹⁸. I valori formali tendono infatti ad essere dimessi in funzione del risalto di un'«idea sonora» che corrisponde all'esperienza immediata della realtà da parte del poeta: «le pure impressioni sensibili vengono tradotte in corrispondenti valori fonici e musicali: parole tematiche tipiche della percezione

¹⁶ In molte interviste Caproni fa riferimento al significato armonico nel senso fisico e musicale: cfr. p. es. Insana 1975, p. 40 e Masselli 1964, p. 22 per alcune indicazioni sulla poetica legata all'armonia. Per il concetto di canzoniere cfr. Surdich 1990, p. 36 su *Ballo a Fontanigorda*; Surdich 1992, p. 72 sui *Lamenti del Passaggio d'Enea*; Dei 1992, p. 26 su *Cronistoria*.

¹⁷ Malaguti 2008, p. 30, di cui si riporta la citazione integrale: «una nuova primavera, una nuova stagione di un mondo che è lì per essere esperito immediatamente, senza schifo per le sensazioni in prima istanza sgradevoli, ma che poi diventano segni fondamentali del senso del vivere».

¹⁸ È quanto indicato da Mengaldo 2000, p. 171. Per una ricognizione più puntuale dello schema accentuale dei versi delle prime raccolte si segnala Juri 2017.

sensoriale (vento, fiato, folata, soffio, fuoco, sudore, acre, aspro)¹⁹ restituiscono, grazie a una fitta trama allitterativa, un mondo rappresentato nella maggiore fedeltà possibile al dato sensibile.

Vento di prima estate è un testo rappresentativo del primato musicale appena indicato. Si riportano alcuni versi:

A quest'ora il sangue
del giorno infiamma ancora
la gota del prato,
e se si sono spente
le risse e le sassaiole
chiassose, nel vento è vivo
un fiato di bocche accaldate
di bimbi, dopo sfrenate
rincorse.

5

L'architettura fonica e ritmica corrisponde al motivo della lirica, il vento che mantiene in vita («nel vento è vivo») la traccia dell'esperienza appena trascorsa, nonostante la sua fine (le «risse e sassaiole» sono ormai «spente»). Attraverso le rime, le assonanze e le allitterazioni, si tematizza la permanenza della vicenda giovanile contro l'avvicinarsi della fine del giorno, accennata da «spente» e poi manifesta nelle liriche successive.

La poesia che immediatamente segue, *Vespro*, fa emergere chiaramente nei versi conclusivi («A poco/a poco, sbiadisce il giorno/(ricordo d'uomini e di giardini)/nella memoria stanca della sera») il primo antagonista delle poesie di Caproni: il tempo. Questa lirica cioè per la prima volta ambienta la natura in una storia, in un orizzonte cronologico che sfuma la pienezza vitale della realtà raffigurata fin'ora, la costringe ad entrare in una misura. Il tema della fine del giorno si compie dopo qualche lirica, appunto con *Fine di giorno* che, non a caso, sempre in posizione di chiusa, reca il motivo dell'interruzione dell'esperienza e quindi del pericolo che vada perduta: «ma se mi passa accanto/un ragazzo, nel soffio/della sua bocca sento/quant'è labile il fiato/del giorno». La differenza che emerge nel confronto con *Vespro* è la condanna della sensazione reale prodotta dalla giovinezza che porta in sé non più una energica vitalità ma la labilità: il «soffio» è segno della fine e anche il «fiato» di *Vento di prima estate* viene riconnotato negativamente, grazie alla personificazione del giorno.

Le liriche successive continuano il confronto che sta emergendo nella poesia caproniana, il confronto tra l'immediata felicità provocata dalla sensazione fisica e il senso di morte e fuggevolezza che la accompagna²⁰.

¹⁹ Girardi 1987, p. 107.

²⁰ Camon 1965, p. 92: «All'origine dei miei versi, più che una donna, direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: coup de cloche, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte.»

Procedendo nella raccolta, la lirica successiva a *Fine di giorno* è *Borgoratti* che aggiunge un altro elemento fondamentale per la poetica di Caproni. Si riporta il testo per intero:

Anche le vampe fiorite
ai balconi di questo paese,
labile memoria ormai
dimentica la sera.

Come un'allegoria, 5
una fanciulla appare
sulla porta dell'osteria.
Alle sue spalle è un vociare
confuso d'uomini – e l'aspro
odore del vino. 10

La prima strofa riprende il tema della labilità legata al tempo serale mentre la seconda presenta un tema del tutto nuovo, tematizzando finalmente il titolo della raccolta. La partizione strofica giustappone la prima strofa, in cui l'impressione reale («vampe fiorite/ai balconi») si stinge nella memoria che ormai è labile, alla seconda strofa, introdotta da una similitudine, in un movimento che va dal generale al particolare. L'immagine emerge in una messa a fuoco progressiva in cui spuntano i contorni di un reale più familiare: l'osteria, il vociare, il vino (connotato olfattivamente con l'aggettivo carducciano «aspro»). Il montaggio della scena, attraverso le due strofe, passa da una generale ambientazione paesana a un primo piano improvviso per finire sulla nota percezione sensoriale che pacifica l'apparizione della fanciulla. Si tratta di una figura fantasmatica che si pone sulla soglia e non è chiaro se stia ostacolando l'io poetico oppure lo stia invitando ad entrare. L'occorrenza di una fanciulla in posizione liminale si era già trovata nella lirica di apertura alla raccolta, *Marzo*, dove la presenza femminile aprendo la finestra invita il poeta e il mondo ad entrare. Tuttavia il testo conclusivo della raccolta (per la sistemazione che il poeta decide nel *Passaggio d'Enea*), *Dietro i vetri*, presenta una figura femminile diversa, con cui il poeta dialoga più intimamente: mentre in *Marzo* e in *Borgoratti*, stando ai dati testuali, la fanciulla è anonima, qui la ragazza è un «tu», cioè un referente che ha consistenza reale, addirittura biografica. Si riporta la seconda strofa integralmente:

Col gesto delle tue mani
solito, tu chiudi. Dietro
i vetri, nello specchiato
cielo coi suoi rondoni
più fioco, 5
da me segreta ormai

silenziosa t'appanni
come nella memoria.

Il «tu» sta appunto su una soglia che chiude al soggetto. Per di più si trova «dietro i vetri», bloccata materialmente ma anche nel luogo del ricordo perché «segreta ormai/silenziosa» e appannata nella memoria. Quanto è in gioco in questo testo verrà approfondito in seguito, basti qui notare le situazioni analoghe in cui il soggetto lirico si trova di fronte ad una figura femminile liminale.

I due testi, di apertura e di chiusura alla raccolta, servono a sfumare e confondere, com'è confuso il vociare alle sue spalle, il profilo della fanciulla di *Borgoratti*. Resta chiaro che una ragazza-fantasma «appare» e si impone improvvisamente sull'ipotetico visitatore, ponendo indirettamente una domanda fondamentale. Questo «dubbio»²¹ appartiene già a Caproni che così spiega:

L'artista in genere tende all'evasione, io invece ho cercato di fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza. Nella mia prima raccolta, «Come un'allegoria», esprimevo proprio il dubbio che tutta la realtà non fosse che allegoria di qualcosa d'altro che sfugge alla nostra ragione

Un «qualcosa d'altro» che il poeta altrove indica come inquietante²² e appunto così si presenta nel testo preso in esame. L'apparizione è inquietante e lo sfondo se da un lato aiuta il soggetto perché è familiare, dall'altro appartiene all'allegoria e quindi conserva la carica angosciante dell'ignoto. Anche le rime concorrono a restituire il senso ambiguo della lirica: nella seconda strofa si trovano le rime alternate «allegoria:osteria» e «appare:vociare». In entrambi i casi il primo termine appartiene al campo semantico già accennato, dell'allusività, di un'immagine esterna che cela un oltre ignoto mentre il secondo appartiene al campo semantico della realtà, appunto della familiarità. L'accostamento dei termini è ironico e serve a comunicare al lettore l'inquietante scarto tra l'essere e l'apparire²³. Tutto questo lascia intendere un rapporto con la realtà che si riteneva, o forse si sperava, pacifico e che però resta irrisolto: il poeta tiene talmente aperti gli occhi e recettivi i sensi per registrare le sensazioni del reale che percepisce (o teme di percepire) un oltre inaspettato e per questo ignoto e inquietante.

Inoltre, il soggetto coinvolto in questa esperienza è talmente spaesato che non esprime nemmeno la certezza di trovarsi di fronte ad un'allegoria: dire «come un'allegoria» significa che la lettura opportuna del reale non è sicura, l'allegoria è una suggestione del poeta-visitatore, un tentativo di interpretazione.

Secondo Malaguti sull'esempio di *Borgoratti*, ogni poesia della raccolta allude a un significato

²¹ Questo passo e il seguente, più ampio, provengono dall'intervista *E tu, poeta, salirai all'ultima stazione*, a cura di Antonio Succi, «Il Sabato», 25 febbraio - 2 marzo 1984, che si cita da *OV*, p. 1058.

²² Palmieri 1965, p. 23, in merito al «reale»: «“Segni” cui, già a quei tempi, [...] davo un valore di quasi un'allegoria: un significato sempre volto ad esprimere un qualcosa d'altro (una mia e altri inquietudine) al di là del puro significato letterale o figurativo della parola».

²³ Frabotta 1993, p. 34. Sul ruolo della rima in Caproni, Camon 1965, p. 91-92: «uso che io faccio del ritmo e soprattutto della rima, da me intesa come consonanza o dissonanza di vocaboli (di idee) che fondendosi insieme (o richiamandosi) generano una “terza” idea poetica ch'è quella che conta nella composizione».

allegorico: «la trasparenza e l'essenzialità descrittiva delle immagini [...] puntano di certo al consolidamento della realtà esterna come oggetto di esperienza estetica, ma lasciano sempre presagire un altro livello interpretativo meno familiare e più inquietante»²⁴.

Le liriche successive non conservano la tensione messa in rilievo dall'allegoria fantasmatica della fanciulla di Borgoratti. Si indugia ancora sulla labilità delle cose in *Sera di Maremma* ma poi il rapporto con il reale sembra pacificato. *San Giovambattista* si conclude con una frase avversativa che contrasta la brezza che ha appena cancellato «voci e canzoni»: nonostante la fine della festa, la sensazione di una fanciulla appena passata rimane sulla pelle del soggetto, non si capisce se in virtù della forza dell'una o dell'altro, ma questo non importa. E *Saltimbanchi* non è da meno, a partire dall'ambientazione festiva fino alla conclusione quando gli astri, segni del tempo che passa e del destino, si cancellano sulla pelle di giovani donne.

Successivamente il tormento del poeta di fronte al dilemma della realtà essente o apparente viene sospeso. *Sei ricordo d'estate* presenta al lettore una vicenda più intima e particolare, una specie di dedica d'amore sulla quale viene proiettato un lutto che la lirica non ha in origine. E l'ultimo testo della raccolta affronta il tema della chiusura come già si è visto. Qui in netta contrapposizione con *Marzo* (e con alcuni rimandi a *Borgoratti*) la realtà non si dà direttamente al soggetto, è coperta dal vetro e appannata. La febbre richiama la malattia per cui è morta, la setticemia. Il viso, la sua effigie è bruciata, consumata ormai dal tempo: la seconda strofa ci dice perché ormai la sua immagine si consuma. Con un gesto che il poeta attribuisce all'amata ma che probabilmente è della propria memoria, Olga chiude: è un gesto abituale («solito») ma il lettore e il poeta sanno che l'allontanamento è definitivo.

Tuttavia la dedica ad Olga, di cui si è già parlato, «colloca queste poesie nel solco di un amore e di una disperazione, radicandole, al di là della loro esile fisionomia ("umili cose"), nella tensione di salvaguardare la felicità irripetibile e irrecuperabile»²⁵. Sembra perciò che l'esuberanza vitale abbia la meglio contro la fuggevolezza del giorno, contro quell'irripetibilità e irrecuperabilità che per il poeta sono la propria giovinezza e l'esperienza amorosa di Olga. Già qui si delinea un tema che sarà fondamentale nel Passaggio d'Enea, quello della letteratura che, seppur «esile», viene eretta a scudo contro lo scorrere del tempo e i rovesci della storia, personale o collettiva che sia.

Nell'anno successivo Caproni conosce Rosa "Rina" Rettagliata che sposa nell'agosto del 1938, anno in cui pubblica la sua seconda raccolta, *Ballo a Fontanigorda*. Secondo Malaguti il tema della disponibilità del reale viene potenziato in questa raccolta perché si ha una «rappresentazione salda della realtà che non lasci spazio all'ambiguità»²⁶, in virtù di una minore partecipazione dell'io poetico: gli oggetti e situazioni rappresentati sono visti come dall'esterno e i personaggi sono generici e lontani

²⁴ Malaguti 2008, p. 35.

²⁵ Surdich 1990, p. 32.

²⁶ Malaguti 2008, p. 45.

dall'io. Nella stessa direzione va l'intervento di Aldo Capasso in occasione del premio di poesia Emiliano degli Orfini, vinto da Caproni con le poesie *Ballo a Fontanigorda* e *Questo odore marino*, che parla di «poesia di mito: perché le scene quotidiane [...] sono, pur così più vivaci del solito, come sospese in un oblioso alone sognato»²⁷. Ad esempio, rappresentative di questi aspetti, sono la poesia eponima della raccolta e soprattutto *Alla giovinezza*, che sembra essere un inno (la poesia si apre con il vocativo «Giorno») alla giovinezza appunto, contemplata da distante. Si ritrovano le solite immagini espresse attraverso le sensazioni: «l'amaro aroma», «essenze» e «aromi» per l'olfatto; «suono dei clarinetti», «risa», «canti», «note ruvide dei clarini» (con l'accostamento al tatto tramite sinestesia) e «canzoni» per l'udito; «bruciano», «schianti» ai «petti» per il tatto; eccetera. Eppure l'io è assente, non sembra partecipare al ballo a Fontanigorda o alla giovinezza, se non come spettatore d'eccezione.

D'altra parte due poesie di apertura e una di chiusura alla raccolta coinvolgono maggiormente il soggetto, anche biograficamente, come si apprende dal titolo-dedica: si tratta di *A Rina*, *Altri versi a Rina* e *Ad Olga Franzoni*. Dalle dediche si intuiscono i poli entro i quali si compagina la vicenda amorosa del soggetto. La protagonista è una donna «sdoppiata» che porta a ipotizzare la costruzione della raccolta come un canzoniere in vita e in morte della donna. Inoltre alcune consonanze biografiche, come l'ambientazione nell'Alta Val Trebbia, collaborano a intrecciare²⁸ le due figure generando una confusione nel lettore. La (con)fusione di Olga e Rina è irriducibile e automatica perché il poeta ha frequentato insieme a loro gli stessi luoghi ed è quindi probabile che alcune esperienze biografiche siano state perlomeno simili. Eppure le posizioni dei testi sono indicative della gerarchia dei rapporti e perciò testimoniano la volontà nell'autore di dare ordine ai propri sentimenti. In particolare, la scelta di spostare i due testi dedicati alla nuova sposa «in sede inaugurale» consacra il nuovo orizzonte affettivo del poeta che «nella durata rivelerà la sua assolutezza e necessità»²⁹.

Nel novembre del 1938 Caproni si trasferisce a Roma, città che fin da subito sente avversa e che già nel '39 deve lasciare perché viene richiamato alle armi a Genova. In quel breve soggiorno romano conosce Libero Bigiaretti che lo aiuterà a pubblicare nel 1941 la terza raccolta *Finzioni* presso l'editore De Luca. In *Finzioni* «i lievi temi paesaggistici e sentimentali acquistano più intime, tormentose risonanze nei piani articolati del ricordo e dell'aspettativa»³⁰, cioè il rapporto che l'io poetico cerca di instaurare con la natura si complica di fronte allo scorrere inesorabile del tempo: ciò risulta chiaro da numerose liriche: *Con che follia* (la fine della festa, portata via dalle «brezze»), *Veneziana* (i «motti salaci» e i «femminili scherzi» servono a nascondere l'angoscia di «tante partenze e di tanti arrivi») *Corso Oddone* («il tempo, che nel passare/lento tanto m'accora», con «tempo» e «lento» legati da assonanza), *Batticuore* (l'«ansia» a cui si riferisce anche il titolo; gli «agguati» ai giorni giovanili), *Mentre senza un saluto* (tutta la

²⁷ OV, p. 1070.

²⁸ *Ivi*, p. 1054.

²⁹ Surdich 1990, pp. 35-36, a cui si riferiscono anche le altre citazioni del paragrafo.

³⁰ Girardi 1987, p. 109.

lirica è improntata sull'assenza), *Romanza*, *E ancora* (entrambe tematizzano la separazione e l'assenza). Da un lato le poesie positive fanno riferimento esplicito a Rina o alla sensualità femminile (cfr. *Senza titolo*, *A Rina*, *Donna che apre riviére*, *Sono donne che sanno*, *Acacia*), dall'altro in altre poesie ritornano chiassosi alcuni elementi disforici. Inoltre se nelle precedenti *plaquettes* il poeta aveva isolato in chiusura i motivi luttuosi dedicati a Olga, qui nell'ordine dei testi sembra intrecciare le due donne fino a dissolverne i confini: *Con che follia* segue *Senza titolo* in apertura; *Veneziana* sta tra *Donna che apre riviére* e *Sono donne che sanno*; oltre alla serie *Mentre senza un saluto*, *Romanza*, *Acacia*, *E ancora*; infine i due sonetti conclusivi di cui si tratterà in seguito.

In particolare si prendano in esame *E ancora* e *Romanza*.

Sorpresa in delicate
tinte nella leggera
ora di sera, a un'aria
bruciata nel sudore
del giorno la tua cera
mi reca una puntura
di nostalgia:

5

Stasera
ti troverò?

La rosa
del tuo nome è bruciata
nella memoria. E ancora:

10

Ti troverò stasera?

La prima poesia presenta un testo di undici settenari: i versi 10 e 11 sono divisi dal testo da uno spazio tipografico usuale mentre solo a partire da *Cronistoria* i versi 7 e 8 sono a gradino e si interrompono entrambi dopo la quarta sillaba. Entrambe le partizioni servono ad isolare il sintagma «stasera/ti troverò» ripreso in forma di chiasmo nell'ultimo verso. Quest'ultimo, insieme al titolo del testo, richiama la lirica *Ad Olga Franzoni*, contenuta in *Ballo a Fontanigorda*, in particolare si lega al titolo che prima di *Finzioni* era *Stasera ancora*, e ai versi 9-10: «stasera ancora/rimuore». Il luogo «la rosa/del tuo nome» della poesia presa in esame è un chiaro riferimento al nome di battesimo di Rina che è appunto Rosa³¹, ma l'accostamento delle due poesie tramite l'emistichio «stasera ancora» permette di sovrapporre parzialmente le due donne. Pare che il ricordo di Olga, caricato dei sensi di colpa e delle

³¹ Lo nota Surdich 1990, p. 41.

aspettative frustrate, ritorni talmente ossessivo da riversarsi nell'esperienza amorosa con Rina e da condizionare le paure del poeta nei confronti della sposa. «Ti troverò stasera» a primo impatto è la dedica d'amore alla donna da cui durante il giorno per motivi lavorativi si è rimasti lontani, però qui assume quasi il valore di una supplica: il nome di lei è impresso («bruciat») nella memoria ma non basta a persuadere il soggetto dalla paura che la donna sia uscita dall'eterno ritorno del tempo con i suoi riti. Il soggetto chiede al tu femminile di appartenere «ancora» alle logiche del tempo, al contrario di quanto è successo alla ragazza protagonista di *Romanza*.

Torna il tempo dei cori
giovani, delle risate
all'aria che sera inebria
d'erbe, quando folate
rubano alle mandole
dolci d'amore l'arie
futili – le melodie
che a serenate e a sagre
chiamano, e a carmagnole.

5

Non tu ritorni: e i giorni
che già furono a questi
simili, dall'allegrie
d'allora ora a più agre
note fan punto. E pare,
tu ormai remota e sola
e in lacrime, nell'odor d'aglio
che sera toglie ai gigli
sian vissuti per sbaglio.

10

15

La seconda poesia presa in esame è composta da due strofe entrambe di nove versi, regolarità non frequente a quest'altezza in Caproni. I versi sono per la maggior parte settenari con un ottonario e un novenario specularmente in terza e terzultima posizione. La prima strofa si apre sul ritorno stagionale della giovinezza e dei suoi oggetti, sulle situazioni tipiche già viste delle «sagre», delle canzoni e delle danze. Si notano alcune rime facili e una fitta trama di allitterazioni e assonanze («risAtE/all'ARiA che sERa inEBRIa/d'ERBE») che evocano il clima festoso e sembrano «chiamare» anche il lettore-spettatore. Lo schema ritmico si ricostruisce attraverso la serie di enjambement anaforici che continuamente rallentano il testo e sospendono la lettura segmentandola e così contrastando la cantabilità delle misure brevi e degli elementi fonici.

La seconda strofa riprende il verbo ‘tornare’ del primo verso della lirica e comincia così: «Non tu ritorni». L’uso linguistico normale vorrebbe un ordine sintattico del tipo ‘tu non ritorni’ ma l’enfasi è messa sul referente, quel tu femminile che risulta l’unico elemento del reale che non partecipa al ricambio stagionale, che si trova fuori dalle logiche ricorsive del tempo perché «ormai remota e sola», ovvero morta. La trama di allitterazioni e assonanze rimane fitta ma con rime più difficili e suoni aspri: «AlleGRIE [...] AGRE», «oDor D’aGLIo/che sera toGLIe ai giGLI/sian vissuti per sbaGLIo». La conclusione insiste talmente sulla laterale palatale da confondere il lettore: oltretutto il periodo è sintatticamente opaco, sembra cioè che un piano dell’espressione venga meno. La struttura meticolosamente costruita dal punto di vista formale sembra cedere: se il soggetto di ‘vivere per sbaglio’ fosse «gigli», la frase andrebbe dichiarata agrammaticale mentre se il soggetto fosse «giorni» al v. 10, opzione più plausibile, ci sarebbe comunque una distanza tale da rendere la comprensione perlomeno ritardata. Inoltre gli enjambement della seconda strofa sono per la maggior parte cataforici e insieme alla sintassi, che separa di qualche verso soggetto e complemento (vedi «giorni [...] fan punto» e «pare [...] che sera toglie...»), spingono la lettura ad accelerare verso la conclusione che presenta il piano sintattico e semantico sfasati, come se nella velocità si fosse perso qualcosa. Il testo in questa mancanza evidenzia il tema forse più importante della terza raccolta di Caproni, ripreso dal titolo: le finzioni, in particolare la parola come costruzione finta della realtà. Il poeta tenta di rappresentare il mondo attraverso la letteratura, usando una struttura chiusa che però nelle sue falle rivela la sua virtualità.

Possono essere d’aiuto le parole di Caproni che così annota sulla prima pagina della copia personale della raccolta:

Tanto volentieri gli scienziati e i matematici si vantano, ai giorni nostri, creatori di mondi, di *fictiones*, simili persino nel vocabolo che le designa alle finzioni o figurazioni dei poeti/B. Croce.³²

Esemplare in questo senso è il testo *Sono donne che sanno* che si riporta integralmente:

Sono donne che sanno
così bene di mare

che all’arietta che fanno
a te accanto al passare

sentì sulla tua pelle
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d’arselle
deliziose querele.

5

³² OV, p. 1081.

Sono otto versi entro i quali si articola un unico periodo sintattico, divisi in quattro distici a rima alternata. Il taglio metrico esaspera il ritmo cantabile della lirica. Secondo Mengaldo³³ questi spazi tipografici tematicamente arieggiavano e collaborano alla rappresentazione fedele del mondo. L'immediata impressione fisica è «trasfigurata»³⁴ e messa in una creazione ritmata e artificiale che però le restituisce con la cantabilità quel realismo che le mancherebbe da sola: un mondo reale trasposto in un «virtuale» che però è in grado di «compensare» la realtà.

Si deve notare inoltre che *Finzioni* è la prima silloge del poeta che raccoglie una selezione di testi dalle raccolte precedenti, le quali rimangono come sezioni senza titolo, e li raggruppa sotto il nome appunto di *Finzioni*, scelta che autorizza a considerare anche le altre raccolte finzioni a loro volta. Si riportano alcune parole di Luigi Surdich riguardo al titolo che bene riassume i temi esposti fin ora:

Il titolo di *Finzioni* riscatta in superiore coscienza l'oscillazione tra affettiva disponibilità al reale e sentimento della precarietà, nella consapevolezza tutta moderna della relatività e dell'illusorietà dell'essere. L'atteggiamento del poeta è quello di chi conosce maschere, travestimenti, vanità, «il giuoco delle [...] finzioni», appunto, come si legge nell'ultimo verso della poesia eponima del libro. Alle finzioni del reale il poeta corrisponde le finzioni dei versi, attraverso un tocco d'ironia³⁵.

Infatti nella raccolta, come si è visto, alcune liriche tematizzano la separazione e l'assenza, o addirittura la paura di non ritrovare la donna amata: «come se si cercasse una protratta educazione alla fine, allo spengersi inevitabile delle cose»³⁶. Il poeta viene educato dalla stessa sposa, se si ipotizza la coincidenza di Rina con la protagonista del testo *A una giovane sposa*, aggiunto in *Finzioni* nella seconda sezione che corrisponde a *Ballo a Fontanigorda*. La poesia si apre con il soggetto che esprime il desiderio che il tu femminile abiti la stabilità di una realtà ferma, non in divenire: «Vorrei per non saperti/cosa tanto precaria,/[...]//almeno un'ora/sola la tua fiorita/carne credere pietra/ferma: statua». Procede con un augurio, «la demente/fuga del tempo [...] a te dolente/non fosse»: il poeta, in preda all'«ansia anticipata»³⁷, non accetta che la donna sia coinvolta nello scorrere del tempo, pur essendo ormai entrata nel ciclo stagionale di nascita-morte-rinascita poiché incinta («di latte hai gonfio/il petto», vv. 3-4; «accolto in sorte/nuova umana semenza», vv. 17-18). «Senza strepito» (vv. 16-17) la giovane sposa, la cui impavidità si coglie già nella seconda strofa dalla «fiera iride» e dall'«altera luce», accoglie in sé la nuova vita e accetta la conseguente «fuga del tempo», senza l'angoscia da cui l'io poetico pare non potersi separare. Per il soggetto «l'unica sottrazione possibile al tempo»³⁸ è la parola poetica e la costruzione

³³ *Ivi*, p. XIV.

³⁴ Si riprendono alcuni vocaboli dall'analisi del testo a pp. 60-61 di Malaguti 2008 dove l'autore sulla scorta della filosofia baratoniana individua in Caproni il «primato del sensibile» nella «ricerca di uno scenario virtuale» dato dalla parola come finzione.

³⁵ Surdich 1990, p. 44.

³⁶ Dei 1992, p. 27.

³⁷ Malaguti 2008, p. 50-51.

³⁸ *Ibidem*.

tramite essa di un mondo stabile e statuario.

Nella forma chiusa Caproni trova il proprio «estremo rifugio», in momento storico carico di angosce per la guerra in arrivo o già in atto. Questo emergerà chiaramente nella quarta raccolta del poeta, *Cronistoria*, ma è già evidente a partire da *Finzioni* con la ripresa della forma sonetto per tre testi, ridotti a due nel *Passaggio d'Enea*. In particolare l'ultimo, *Maggio*, richiama *Marzo* ai vv. 6-7 per l'apertura vitale del soggetto ad un intero mondo da vivere. Al centro della lirica l'io poetico si abbandona a un'esultanza festiva, «Ameno/mese di maggiol!», mentre la conclusione proietta anche lo spettatore verso «una speranza di grandiose/notti più umane». La forma chiusa del sonetto contrasta l'apertura e la proiezione speranzosa della lirica ma serve al soggetto come protezione di un mondo primaverile che la Storia minaccia di predare.

Capitolo 2: La chiusura formale

2.1 *Cronistoria*

Proprio la storia sembra essere, a partire dal titolo, un tema fondamentale della raccolta successiva di Caproni, *Cronistoria*, uscita presso l'editore Vallecchi nell'aprile del 1943. In apertura si trovano trentanove nuovi testi appartenenti alla sezione che dà il nome alla raccolta, datati «1938-1942», intersecando l'arco temporale dei testi di *Finzioni*, qui riproposti in una selezione che costituisce la seconda parte del libro. Inoltre a spartiacque tra le due parti si trova una sezione intitolata *Ai genitori* che ospita due prose, in seguito mai più riprese, dedicate rispettivamente alla madre e al padre. Il volume nel '43 è aperto dal sonetto *La mia fronte che semina di tombe!*, lirica mai più ripresa nei rimaneggiamenti successivi, che si presenta come una «sorta di epigrafe»³⁹ in corsivo e riprende formalmente i due testi posti in chiusura a *Finzioni*. Tuttavia, come sarà facile apprendere a una prima lettura del testo, il contenuto, per così dire, non corrisponde a quello di *Maggio* della precedente raccolta, ovvero non rappresenta un mondo e uno stato d'animo da salvaguardare ma mette in scena la crisi del soggetto, l'abbandono alla disperazione («soccombe/mortalmente l'amore», «oscurità indifesa del dolore», tra l'altro con «amore» e «dolore» si richiamano con la rima interna). L'accostamento al testo conclusivo di *Finzioni* non è casuale se si pensa che in *Cronistoria* Caproni esclude *Maggio* e chiude la sezione *Finzioni* con il *Sonetto d'Epifania*, «sostituendo alla speranza il rimpianto»⁴⁰.

Alla disforia, per il momento solo allusa, del sonetto d'apertura fa eco l'assenza di titoli dell'intera prima parte, «primo segno della crisi della rappresentazione attraverso la parola poetica»⁴¹.

La prima sezione del libro, che segue immediatamente il sonetto d'apertura, è intitolata *E lo spazio era un fuoco...* e ospita testi miscelanei di varia misura, con prevalenza di versi medio brevi. Il primo testo della sezione è una sorta di proemio:

Il mare brucia le maschere,
le incendia il fuoco del sale.
Uomini pieni di maschere
avvampano sul litorale.

Tu sola potrai resistere
nel rogo del Carnevale.

Tu sola che senza maschere

5

³⁹ OV, p. 1097.

⁴⁰ Dei 1992, p. 34.

⁴¹ Malaguti 2008, p. 82; per comodità si farà riferimento ai testi di *Cronistoria* usando il primo verso come titolo, tenendo però presente che sono tutti anepigrafi.

nascondi l'arte di esistere.

Il testo è composto da due quartine di ottonari, tolto il verso 4 che è novenario, con schema di rime ABAB CBAC, schema che non risponde a una forma tradizionale. Le finzioni della precedente raccolta del poeta («con poca cipria e minio»...) diventano qui «le maschere», indossate da uomini che partecipano al «Carnevale». Viene delineata però una contrapposizione tra gli uomini, forse riferimento alla massa, e il tu femminile a cui si rivolge la voce del poeta nell'anafora «tu sola». Questa figura femminile partecipa ad un'esperienza esclusiva che la separa dal resto della società, non più caratterizzata dalle finzioni vitali della giovinezza: «il tempo non è più di “umane finzioni”, ma di desolante verità»⁴². Sono infatti le maschere che animano «il tessuto sociale delle convenzioni e dei comportamenti»⁴³, «segno della tensione» che precede la guerra e del contesto fascista.

Nel ritmo insistito delle sdruciole a fine verso della seconda strofa emergono le qualità dell'unica risposta di fronte all'ansia del contesto storico, la donna che «sola» può «resistere» ed «esistere», con un chiaro riferimento alla dinamica dell'essere ed apparire: la donna esiste, ovvero è, al contrario delle maschere che appaiono soltanto. Inoltre la sua è un'arte, una *tèchne* si direbbe, che nasconde perché preziosa ma che può essere insegnata: la sua alterità non è totale e distante. In questo senso la sua vicinanza al poeta può essere letta in chiave biografica, cioè sarebbe possibile ipotizzare che si tratti proprio di Olga⁴⁴, la cui resistenza risponderebbe al «doppio significato di resistenza al disastro in atto della guerra e di resistenza-persistenza nella memoria»⁴⁵.

La raccolta del '43 si giocherà tutta su questo binario, da una parte l'esperienza collettiva del contesto fascista prebellico in Italia e dall'altra il ricordo privato di una donna che ritorna ossessivo in quel periodo storico. Già nel testo successivo, *Quale debole odore*, si accenna al tema del titolo della sezione:

Quale debole odore
di gerani ritocca
questa corda del cuore
come un tempo?

Trabocca

nel mio cuore la piena
dei tuoi giorni perduti,
dei miei giorni vissuti
senza spazio – con pena.

5

⁴² Surdich 1990, p. 47.

⁴³ Malaguti 2008, p. 93. *Ibidem* la citazione successiva.

⁴⁴ Si tratta solo di un'ipotesi poiché l'identità della figura femminile che compare nei testi di *Cronistoria* rimane sconosciuta.

⁴⁵ *Ini*, p. 94.

E lo spazio era un fuoco
dove ardevi per gioco
coi tuoi abiti – [...]

10

Lo «spazio» è prima di tutto prerogativa del passato: al v. 7 «giorni *vissuti*», al v. 9 «era». Inoltre lo spazio è abitato solo dal tu mentre i giorni dell'io poetico ne sono privi: sembra esserci una distanza tra i due protagonisti della lirica, acuita dallo spazio tipografico tra le due strofe ma ridotta dal legame lessicale di «spazio» situato nella stessa posizione all'ultimo verso della strofa e al primo che la segue. La distanza è anche segnalata dalla rima «perduti:vissuti» che subito connota negativamente il passato a cui fa riferimento: o meglio, connota negativamente il presente in cui l'io rimpiange un passato dove i giorni «traboccano nel *suo* cuore», quei giorni vissuti pienamente dal tu, in uno spazio infuocato. L'odore dei gerani risveglia nel poeta un ricordo che subito si fa travolgente, come suggeriscono i lessemi «trabocca» e «piena». Si tratta di un passato che «torna in tutta la sua insistenza»⁴⁶ a colmare lo spazio che è invece «negato del tutto» in *Cronistoria*⁴⁷.

Il motivo dello spazio richiama due testi di *Finzioni: A Rina e Maggio*. Nel primo si ritrova come protagonista un tu femminile che modifica con la sua presenza il tempo e il luogo circostante, come si vede ai vv. 9-12: «mentre all'amata/persona intorno e ai grezzi/fieni si fa spaziosa/l'ora che signoreggi». Il tempo («l'ora») che il tu femminile domina diventa spazioso, cioè vivibile e pacifico. Nel secondo testo sono «le allegre cantate/dall'osterie lontane, e le risate/dei giovani in amore» a generare lo spazio: «ad un sereno/spazio aprono porte e petto». Si parla di apertura ad uno spazio sereno su cui spicca la giovinezza «dei giovani in amore», in pieno clima festivo e di pacifica armonia, caratteristica del tempo delle finzioni, con il mondo esterno.

La lirica successiva, *Dove l'orchestra un fiato*, sottolinea l'«insistenza» (vv. 4-6, «ancora/mi conduce al tuo lato/la tua insistenza») con cui il ricordo della donna e delle esperienze condivise ritorna ossessivamente nella mente del poeta. Si riporta per intero la seconda strofa:

Io non ero in ascolto
di quelle note: l'ore
le bruciava l'odore
della tua maglia – il vento
lieve che la tua bocca
senza colore, nel rosso
del teatro librava
il tuo sudore – l'aria

10

15

⁴⁶ Malaguti 2008, pp. 96-97.

⁴⁷ *Ibidem*.

del tuo petto commosso.

Si tratta di una scena reale in cui l'io viene investito non solo dalle immagini ma soprattutto dalle percezioni sensoriali del ricordo: «l'odore della tua maglia», il fiato della «bocca», «il tuo sudore», perfino il «petto commosso» libera un'«aria». Tutte caratteristiche che vanno in direzione realistica e stanno a rappresentare «l'odore preciso di una persona, la sua carta d'identità chimico-animale»⁴⁸.

Prima di trarre le conclusioni di questi prime notazioni su *Cronistoria*, si citano i versi conclusivi del quarto testo (*Udine come ritorna*, vv. 15-17):

Via
tu mi riporti, a un giorno
di bruciata allegria.

In questo passaggio emerge un aspetto significativo di quanto detto finora, cioè il concetto di «bruciata allegria». Il fuoco infatti è un elemento ricorrente delle prime liriche della raccolta, declinato in vari modi ma sempre scatenato da una sola fonte, il tu femminile, che corrisponde verosimilmente ad Olga. L'«allegria» è «bruciata», lo spazio e i giorni sono declinati al passato, come le esperienze e le sensazioni, perché Olga è morta. Eppure il suo ricordo non è connotato negativamente: da una parte c'è indubbiamente l'amarezza della conclusione del rapporto, della distanza dall'esperienza vissuta ma dall'altra non c'è nel soggetto il rifiuto del ricordo mentre esso sovrviene. Per questo Malaguti sostiene che il poeta è portato a «rivivere con coraggio il passato, in tutti i suoi rituali e i suoi traumi, approssimandovisi attraverso ricordi e metafore»⁴⁹, nella direzione del superamento del lutto e del contatto con il presente di cui si parlerà in seguito. «Portato» nel senso che la poesia che scrive in un certo senso lo costringe a fare i conti con l'esperienza del passato: si accenna già che la poesia è allo stesso tempo richiamo al passato e mezzo per superarlo, come si vedrà più avanti. Dunque il fuoco, che in *Udine come ritorna* emerge chiaramente come ciò che consuma («bruciata») Olga, è in realtà «l'anelito di vita in cui la donna arde fino a consumarsi»⁵⁰. Il luogo del fuoco, dove Olga si consuma è lo spazio infuocato della «passione amorosa», dove il poeta ambienta la donna amata, ritratta non nella malinconica rappresentazione luttuosa ma nella vitalità dell'esperienza sentimentale realmente vissuta (*Dove l'orchestra un fiato*).

Tuttavia questa apertura vitale verso il ricordo di Olga è solo inizialmente positiva e ben presto l'insistenza del ricordo si trasforma in un'aggressione nei confronti del soggetto che è costretto a trovare un riparo all'attacco. Nondimeno quanto si è fin qui esposto serve a sottolineare la lotta che viene messa in scena in queste liriche: il ricordo giunge come assalto violento e oppressivo ma contemporaneamente lo stesso ricordo di un tempo vitale, pienamente vissuto contrasta il rimpianto e il

⁴⁸ *Ivi*, p. 100.

⁴⁹ *Ivi*, p. 98.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 96-97.

senso di colpa del poeta per la morte di Olga, aiutando il soggetto nel superamento del lutto.

Procedendo nella raccolta troviamo il testo *Ora il tuo viso ha spazio* che per i temi che presenta consuona con la prima lirica della sezione:

Ora il tuo viso ha spazio
per rompere il marmo di maggio
sulla mia fronte – e uno strazio
di sangue dal mio lignaggio
etrusco non può frenare, 5
alzata la capigliatura.

Per questo tu la tortura
di non vederti m'imponi
con mente ferma – deponi
ogni certezza sul bianco 10
delle tue orecchie scoperte,
sulle tue labbra più certe
prive d'umane finzioni.

Si ritrova lo «spazio» e si ritrova il tu femminile che viene detto «privo di umane finzioni», ovvero «senza maschere». Nella prima strofa lo spazio diventa un'apertura, un'occasione per la donna di compiere il gesto rituale di «rompere il marmo di maggio sulla fronte» del soggetto. Il ricordo della donna infatti rischia di diventare un rifugio per l'io, una «pietrificazione»⁵¹ nella quale può rimanere incagliato e lontano dalla vita e dalla realtà. Infatti nella seconda strofa il poeta fornisce una spiegazione del rituale che sta subendo: «per questo tu la tortura/di non vederti m'imponi/con mente ferma». La donna, che dispone di qualità eccezionali (le «orecchie scoperte» per la chiarezza percettiva, le «labbra più certe» e l'assenza di maschere per contrastare il tessuto sociale fascista), ha la mente lucida e impone al soggetto di non rimanere bloccato dal lutto e dal ricordo alienante. Il deittico «ora» con cui comincia la poesia è lo spazio entro il quale avviene il rito ma anche lo spazio che la donna impone all'io: «ora» inteso come presente da abitare e nel quale vivere ad occhi aperti.

L'ambientazione di Cronistoria appare varia poiché vengono nominati, spesso in incipit, numerosi luoghi e città ma un luogo in particolare impone il contrasto di colori caratteristico della raccolta, il contrasto tra rosso e bianco. Si tratta della città di Roma e la lirica *Finita la stagione rossa* è esemplare nel rappresentarla per come viene percepita dall'autore. Si riporta integralmente la terza strofa:

Né Roma avrà più gloria 10
dalle campagne a fuoco

⁵¹ Dei 1992, p. 36-37.

verdi, ma cronistoria
 sulle sue lapidi spente
 dal mio soggiorno – dal gioco
 rude che le sue lente
 immagini, alzando i massi,
 aprirono in di precari.

15

Roma è rappresentata ormai priva di «gloria», occupata solo da «lapidi spente» che influiscono negativamente sul soggetto che infatti le accusa di aver cominciato i «di precari». I luoghi di Cronistoria normalmente «servono da ancora, da accumulatori di tempo: [...] ogni luogo è insieme teatro ardente di vita e cimitero di se stesso»⁵²: dunque alcuni toponimi (*Udine come ritorna*, *Pisa piena di sonno*, Foligno in *Ma memorando è il tuono*, *Tarquinia e sulla spalletta*, *Assisi ha frenato il dardo*) e la stessa Roma di *Ad Catacumbas sull'Appia* sono vissuti insieme a una donna e pendono dunque verso la vita mentre la città di questa lirica è evidentemente «cimitero di se stessa». Questo avviene perché i modi del ritorno al passato sono vari e nel caso di Roma l'esperienza di soggiorno⁵³ del poeta ha modificato l'esperienza positiva vissuta con la donna e descritta in *Ad Catacumbas* (vv. 9-10: «sento il tuo giorno – il sale/dei tuoi istanti felici»).

In contrapposizione con Roma sta Tarquinia come si legge in *Ma le campane concordi* che si riporta integralmente di seguito:

Ma le campane concordi
 udite chiare a Tarquinia
 nell'empito degli accordi
 fra terra e storia

(e fu prima,

fu prima che ai tuoi precordi
 le giovinette d'Etruria
 balzassero rosse dai sordi
 sarcofagi)

5

con che premura
 di pace t'alzano ancora
 sulla campagna – sul verde
 nei giorni misericordi
 che verso te si riaccende!

10

⁵² *Ivi*, p. 35.

⁵³ *OV*, p. 1105.

Né fu l'epigrafe angusta,
 la polvere di Tarquinia,
 dei nostri passi: fu adusta 15
 cenere nella mattina
 illuminata d'eventi
 – fu vampa che dai viventi
 ai seppelliti robusta
 febbre disperse ai venti 20
 sulla pianura combusta.

Il testo si apre con una congiunzione in apparenza avversativa che invece, una volta riuniti soggetto e verbo, risulta avere il valore enfatico di introduzione ad una frase esclamativa: «ma le campane concordi [...] con che premura di pace t'alzano [...] sul verde nei giorni misericordi che verso te si riaccende». L'esultanza è euforica ma vaga poiché il riferimento alle giovinette d'Etruria della parentetica rimane oscuro. È chiaro però che i «sordi sarcofagi» sono lontani nel futuro e isolati dal resto del testo dalle parentesi. Inoltre nella quarta strofa l'autore precisa che il luogo non è inospitale, nonostante la «polvere» che in *Finita la stagione rossa* accecava la mira dell'io (vv. 8-9, «la mia mira accecata/da quanta polvere infesta»): la polvere di Tarquinia non è una misera iscrizione lapidaria sui passi dei protagonisti, ovvero non è un segno di morte e desolazione. Si tratta invece di «adusta cenere» e «vampa» che disperde la febbre sulla «pianura combusta», una variazione di quello spazio infuocato di alcuni testi precedenti. Infatti un apparente segno di morte, in questo caso la polvere e in precedenza il fuoco che consuma, si rivela in realtà simbolo di vitalità e compimento. Proprio per il fatto che consuma il fuoco cioè è vitale e di esso rimane un'impronta, un'iscrizione che però non è «epigrafe angusta», cioè non ha a che fare con il lutto.

Il poeta ormai si trova nella fase di superamento del lutto, o meglio sta facendo un tentativo: accettare Olga come morta, consumata dal fuoco che le ha permesso di vivere appieno e accettare come cicatrice il ricordo impresso a caldo nella mente, ricordo vitale appunto perché bruciante: un memoriale di come Olga abbia vissuto nel fuoco. Le parole di Adele Dei sono incisive su questo tema:

Il colore rosso sanguigno che la pervade (sempre in opposizione con il bianco, calcinato e cimiteriale) allude a una combustione vitale breve e violenta; unica difesa contro la trascinate crudeltà dell'esistere è il dono della leggerezza («E lo spazio era un fuoco/dove ardevi per giuoco»). La sola persona che può sostenere questa vitalità distruttiva è il consueto 'tu' femminile (così costante e prossimo, come un indispensabile alter ego) che illude di un agio, di un dominio sulla precarietà, di un pur momentaneo argine al vuoto mortuario del paesaggio.⁵⁴

⁵⁴ Dei 1992, pp. 36-37.

Tuttavia tutto cambia nell'ultimo testo della sezione, *Così lontano l'azzurro*:

Così lontano l'azzurro
di tenebra della tua Trebbia
dove ora vivi!

I sassi
soli compagni, gridi,
lo sento, nel tuo silenzio 5
l'amore cieco – ai nidi
di vipere la tua paura
come un tempo riaffidi.

(Oh allora alla pastura
di luglio, là non ti tolsi 10
per darti fiele, ma miele
acceso fino alla fine.

Ed ora senza confine
rotta, è la libertà
un di prescelta – e bontà, 15
bontà sola ci resta,
tu persa in quella terra
di pietra, io solo in questa
silenziosa mia guerra).

Pur non essendo la terra natale di Olga ma di Rina, la «tua Trebbia», secondo Andrea Malaguti, sta a rappresentare la dimora del fantasma di Olga⁵⁵, per sempre imprigionato nel luogo della sua morte. La distanza è subito affermata: prima spaziale («così lontano»), infatti Caproni sta a Roma, e temporale («dove ora vivi»), un presente categorico, che non ammette scarti⁵⁶. «Olga ora ritorna nel suo paesaggio d'origine e alle sue abitudini di «viva e vera» e i verbi al presente denotano una soluzione definitiva: è finito il ricordo, perturbante o soave che fosse⁵⁷. La conclusione, anche se la «bontà» sembra costituire un punto di contatto («ci resta»), ribadisce la distanza tra l'io («solo in questa silenziosa mia guerra») e la donna («persa in quella terra di pietra»). L'ultima strofa infatti, dopo la terza che sembra accampare scuse legate ad un errore fatto in passato dal soggetto (emerge il senso di colpa e il tentativo di

⁵⁵ Si segue l'interpretazione di Malaguti per comodità esegetica, ma dagli ultimi versi non è escluso il riferimento a Rina, lontana dal poeta ai tempi della guerra.

⁵⁶ Malaguti 2008, p. 116-117: «la sezione del fuoco-spazio si chiude su una presa di distanza del soggetto nello spazio sia nel tempo».

⁵⁷ *Ibidem*, e lo stesso vale per le due citazioni successive.

rimedio), sigilla l'esperienza passata con Olga, sembra una porta che si chiude: «non resta che il qui ed ora, con le sue tensioni cruciali e le decisioni da prendere». L'unica condivisione permessa al poeta si deduce dalla rima «terra:guerra» che mostra che Caproni «riconosce nella morte di Olga la stessa labilità della propria esistenza sul fronte armato». A dimostrazione di questa pur flebile vicinanza si può pensare al luogo che Caproni frequenterà nella sua esperienza di soldato cioè proprio la Val Trebbia: c'è quindi una vicinanza strettamente intrecciata alla vicenda bellica e una lontananza sostanziale non tanto legata ai luoghi quanto ai tempi e al contesto. È ormai ora che il poeta si concentri sul presente (della guerra e non solo) e lasci andare i fantasmi luttuosi del passato.

Eppure nella seconda sezione troviamo i *Sonetti dell'anniversario*, di nuovo dedicati ad Olga, questa volta ancora più sistematicamente della prima sezione. Questo ritorno ad Olga stona dopo il congedo dell'ultima lirica. Bisogna chiarire che all'uscita del volume nel 1943, *Così lontano l'azzurro* precedeva *Ma le campane concordì* e per questo la sezione si concludeva su un rapporto positivo con la donna amata. In ogni caso, in generale, nel contesto bellico il poeta ritorna al rapporto con l'amata operando una scelta che Luigi Surdich aiuta a chiarire:

Nell'incrudelirsi della guerra Caproni si riconduce alla vicissitudine traumatica della giovane amata e immaturamente scomparsa. Il privato, uno strettissimo privato, contro la storia, si direbbe; senonché non di contrapposizione si tratta, ma di un percorso più complesso e poeticamente più produttivo di compenetrazione tra realtà individuale e realtà storica e collettiva. Il fiato della storia trasfigura le immagini e le rende inquietanti⁵⁸.

Perciò è difficile, se non sbagliato, leggere *Cronistoria* come una sequenza logica di testi ordinati seguendo un disegno biografico, oppure un percorso psicologico coerente di superamento del trauma.

Cronistoria non va letta in senso diaristico, ma come una sorta di pausa retrospettiva, come un testardo seguito di ripensamenti a un prima non lontano o, talvolta, a barlumi incerti di futuro in cui si proiettano possibili ma precari recuperi. La tensione che si assomma in questa ardua percezione temporale si accentra sempre più su un identico rapporto: la volontà, la difficoltà, la diversità del ritornare⁵⁹.

Il punto è il ritorno all'amore per una donna vissuto in un luogo e in un tempo precisi e recuperabili attraverso il ricordo. Il tentativo dell'autore si scontra con la complessità legata al ritorno e al ricordo e con la tragicità dell'immanente guerra. Si profila quindi una poesia fatta di continui tentativi di parlare di un evento collettivo e comunitario che investe tutta una generazione scivolando nel frattempo nell'altrettanto costante recupero di un'esperienza privata conclusa ma che occorre riesumare. Lo stesso vale al contrario quando il poeta vuole trattare del proprio personale vissuto mentre il

⁵⁸ Surdich 1990, p. 47.

⁵⁹ Dei 1992, p. 35.

contesto circostante insiste con le sue pressioni e dubbi, come succede nel presente di *Così lontano l'azzurro*.

Il primo sonetto della serie dei *Sonetti dell'anniversario* funziona da proemio e proietta il lettore sulla tragedia consumata già dai primi tre versi:

Poco più su d'adolescenza ahi mite
fidanzata così completamente
morta. Sulle compagini sfinite
di tante pietre, una scienza demente
riduce già la storia: le nutrite 5
vampe delle cavalle alla mordente
rena di gioventù – le nostre unite
briglie, frenate nell'etere ardente
della rincorsa e al sonno ora allentate
sulle tue nocche per l'eterno. (O fu 10
anche il tuo nome una paglia in estate
strinata fra i papaveri – un di più
appena opposto alle corse accecate
per non sperdere a sangue ogni virtù?)

Il primo periodo del sonetto è un'invocazione, dove «fidanzata» non è il soggetto ma il vocativo, e presenta la situazione con estrema chiarezza. Sorprende il lettore attento l'enjambement tra il secondo e il terzo verso che mette in risalto l'avverbio «completamente»: sembrerebbe infatti che l'autore suggerisca una morte non solo fisica ma che ha anche a che fare con la memoria. Inoltre l'interiezione al primo verso «ahi» è l'abbandono del poeta al dolore, ulteriore dimostrazione che la morte di Olga non è solo fisica: la fidanzata è ormai morta da anni e il sonetto non rappresenta l'immediata reazione dell'io di fronte alla tragedia ma mette in scena un di più di sofferenza, posteriore all'evento della morte. In ogni caso «non si può comprendere l'intera portata e la complessità di tale strazio, [...] se non si tiene presente che alla morte di Olga nel ricordo (totale?) non corrisponde un'equivalente morte nel discorso»⁶⁰. L'irrimovibilità di Olga dalla parola poetica dell'autore è estendibile a tutti i sonetti e come vedremo poi, alla forma stessa, e la sua causa è spiegata bene da Surdich:

La chiusura col passato («così completamente/morta») non significa liquidazione di quell'esperienza né elegiaco recupero memoriale; quella vicenda è riattualizzata da un presente di furore, di cecità, di pianto: la storia, non rimovibile, rimarca ed esaspera il privato dolore del poeta.⁶¹

Ritorna il legame indissolubile tra storia collettiva e privata, tra guerra e lutto, sul quale si insiste

⁶⁰ Malaguti 2008, p. 122, ma sta riprendendo la tesi di Girardi 1997, p. 105.

⁶¹ Surdich 1990, p. 48.

perché rappresenta un elemento fondante di gran parte della poesia di Caproni in questi anni.

Tornando alle caratteristiche del sonetto bisogna sottolinearne la forma sulla quale non ci si è ancora soffermati ma che è condivisa con i sonetti incontrati nelle raccolte precedenti. Si nota a primo impatto la mancanza delle partizioni tradizionali tra quartine e terzine a livello tipografico e anche a livello sintattico. Ciò comporta una struttura «monoblocco» come più volte viene descritta dall'autore stesso⁶², al quale collaborano gli enjambement e lo schema serrato di rime, alcune ricche: del resto quasi tutte le parole-rima consuevano sull'ultima sillaba «-te». L'unica partizione si può riscontrare al verso 10 poiché la parentetica occupa tutti i versi seguenti e conclude il testo, di fatto dividendolo in due. Anche a livello semantico inserisce uno scarto nei confronti dei versi precedenti perché si tratta di un'interrogativa disgiuntiva: mentre il discorso dei primi dieci versi è espresso con certezza e al presente, la parentetica introduce un dubbio dell'autore e il tempo verbale cambia al passato remoto. Innanzitutto si parla di «una scienza demente», probabile allusione al governo fascista, che «riduce già la storia», azione che ha come conseguenza il freno delle cavalle e delle briglie che l'autore definisce «nostre unite/briglie», simbolo del procedere della vita che l'esperienza amorosa invita a condividere. Inoltre le briglie sono apposizione del sintagma precedente che include le vampe, le cavalle e la gioventù con tutte le connotazioni di cui si è già parlato riguardo al fuoco e alle finzioni giovanili. Tuttavia le briglie sono «frenate» e «al sonno ora allentate sulle tue nocche per l'eterno» perché Olga è «completamente/morta». Ed è qui che si insinua il dubbio che anche il «nome», come le finzioni giovanili, fosse solo una «paglia in estate strinata», cioè un oggetto insignificante destinato a consumarsi nel fuoco. Il nome era promessa di esorcismo, un'opposizione minima («appena opposto», perché il soggetto ha paura di «sperdere a sangue ogni virtù») da parte dell'autore nei confronti delle «corse accecate», richiamo alla «rincorsa» del verso 9, che rappresentano l'antagonista del poeta, ciò che frena le briglie: la «scienza demente», ciò che in precedenza si è chiamato Storia. Per Malaguti infatti definire Olga «completamente morta» e sottolinearne i termini nell'arco metrico dell'enjambement è allora un modo per avvicinarsi [...] al momento in cui non avrà più il potenziale generativo che al momento conserva e quindi scomparirà anche come oggetto di discorso»⁶³, ovvero al momento in cui il suo nome si consumerà come la «paglia in estate».

Un altro sonetto notevole della serie è il quarto:

Brucerà dalla bocca dei cavalli
rossi di fuga l'alito rovente
delle sere che accendono le valli
fino all'infanzia illimitata, ardente
di risse e di barbarici stridori

5

⁶² Cfr. per esempio Insana 1975, p. 35.

⁶³ Malaguti 2008, p. 122.

sulle tombe aggredite. E a quali brezze
 secche riavvamperanno oltre i pianori
 quegli affanni indicibili – le altezze
 mai più raggiunte dal fuoco del cuore!
 Là verrai tu, con la malinconia 10
 del tuo sangue più chiuso, e quel furore
 appannerà il tuo fiato – tenebria
 di cenere, soffusa nel nitore
 di quale immensa, accecata allegria.

Si sottolinea in particolare il tempo verbale del testo, tutto proiettato in un futuro onirico di ritorno alle finzioni giovanili alluse dall'«infanzia illimitata» e dagli altri motivi ricorrenti, il fuoco e la vampa per esempio. Il tono è impersonale fino allo stacco sintattico tra i versi 9 e 10, dove viene chiamato in causa il «tu». Il verso 10 è diviso in due emistichi da una forte cesura dopo la quarta sillaba tonica che è appunto la seconda persona singolare. Il primo emistichio assume la forza di una promessa ma può anche suonare inquietante e intimidatorio: la donna verrà con la «malinconia», come avvolta nella «tenebria di cenere». 'Tenebria' secondo il Grande dizionario linguistico italiano rappresenta l'«assenza totale di luce, l'oscurità completa, assoluta» e per estensione l'«offuscamento della vista», significato permesso dall'aggettivo «accecata» dell'ultimo verso. Inoltre, grazie alla rima ricca «tenebria:allegria», il termine contrasta direttamente l'allegria. Tutto ciò concorre a restituire l'immagine di Olga come fantasma «indiscreto e persecutorio nella minacciosa ubiquità dei deittici di luogo, nella declinazione dei verbi al futuro»⁶⁴.

Sulla «minacciosa ubiquità» si insiste ancora un poco analizzando la seconda parte del sonetto XI che si riporta di seguito:

Ah la notte sofferta nei suoi errori.
 Voci di donne conclamano l'aria
 presso i teatri esausti – aprono odori
 a fresco, nell'oscurità
 in cui passano illese. E tu che ignori 5
 tanta luce dei sensi! Alla precaria
 carne che accende in deboli amori
 una vampa più mite e sanguinaria
 dell'afflato notturno, altro tu opponi
 ora nel buio: un lutto d'innocenza 10
 chiusa, in cui si rompono canzoni
 e voci – in cui tu sola resti senza

⁶⁴ Frabotta 1993, p. 43.

paura, e a te mi chiami mentre i suoni
soffoca già la più labile ardenza.

L'occasione sembrerebbe una festa notturna in cui il soggetto incontra o meglio sente «voci di donne». Ai versi 5-6 pare esserci una chiamata in causa dell'io verso un «tu» ma in realtà rappresenta lo sdoppiamento dell'io, come se si stesse rivolgendo alla propria coscienza, e lo stesso accade ai versi 9-10. Tuttavia il referente cambia improvvisamente al verso 12 quando appare il fantasma della donna, invocato dal «lutto d'innocenza». Gli ultimi versi gettano una luce inquietante sulla vicenda: il fantasma di Olga, quasi preda della gelosia, chiama a sé il poeta soffocando i suoni delle «voci di donne». È qui che il referente dei versi 9-10 diventa più ambiguo: se la donna è realmente minacciosa allora è lei ad opporre «altro» «alla precaria carne», cioè ad opporre il ricordo di sé alle donne rivali. L'apparato critico dell'*Opera in versi* avverte che il sonetto è stato in un primo momento rifiutato. Inoltre le irregolarità metriche, inaugurate dall'espunzione di una parola-rima al verso 4 e poi introdotte sistematicamente e «deliberatamente»⁶⁵ lasciano intendere che il testo abbia avuto una stesura sofferta: in particolare oltre al verso 4 che è ipometro e interrompe lo schema di rime, emerge il verso 11 che risulta ipometro a meno di una dura dialefe, dopo la sostituzione di un aggettivo trisillabo con «chiusa». Verosimilmente il tema trattato ha avuto un'influenza sul metro e sulla stesura del testo.

La consistenza di Olga in realtà è flebile, appunto fantasmatica perché in molti testi è evocata dal «nome» che però spesso non resiste, basta un «soffio» a dissiparla come recita il sonetto XII, *Basterà un soffio d'erba, un agitato*. Eppure, nonostante la sua labilità, impone al poeta un dolore, appunto la «pena» (v. 10 del sonetto XII) che richiama un passato carico di sensi di colpa. Per comprendere appieno la colpa percepita dal soggetto bisogna fare riferimento al racconto *Il gelo della mattina*, che Adele Dei presenta così:

Il gelo della mattina (e non importa evidentemente il grado di verità autobiografica) è una dichiarata confessione, una sorta di impietosa autoanalisi, quasi una terapia; solo così l'evento può forse essere superato, 'dimenticato' sulla pagina.⁶⁶

Il racconto risale al 1948 ed è la conclusione del romanzo *La dimissione*, a cui Caproni comincia a lavorare intorno al 1937-38. Si prendano in esame tre importanti passaggi del testo:

«L'acqua. Dammi quell'acqua, lì, sul comodino».

Fece una grande fatica nel girarsi sul fianco per bere, e mentre il bicchiere ch'io reggevo tremava all'orlo fra i suoi denti e si appannava un po', di nuovo con una punta astiosa mi disse staccandosi dal bicchiere e riabbandonandosi sui guanciali col capo che le dondolava vuoto qua e là:

⁶⁵ OV, p. 1111, dove Zuliani ipotizza che la rimozione della parola-rima, che dagli abbozzi doveva essere «plenaria», sia dovuta alla ripetizione delle stesse parole-rima del sonetto III.

⁶⁶ Dei 1992, p. 65; nella nota 34 p. 102 aggiunge che «il valore di sfogo, di necessità catartica e terapeutica è ribadito più volte, fino dall'epigrafe».

«Mamma mia. Non sei nemmeno buono a reggere un bicchiere».

[...]

perché mai, mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte [...] ch'ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga?

[...]

S'apriva gelida e ancora blu la luce un poco disgustosa dell'alba dietro i vetri senza tendine, e Olga che altro era ormai tra le mie braccia (le braccia stesse della morte!) se non un povero grumo di carne in sudore e in tremiti e in disperato desiderio? Compresi con terrore che cosa mi chiedeva Olga in quell'estremo sgorgo di vita per non morire così, e ora (mentre anch'io, stando come una pietra con le mie labbra gelide su quelle avvampate di lei, nient'altro mi sentivo che una povera carne distrutta) d'un tratto la mano di Olga la sentii d'impeto sulla mia fronte a sollevarmi con odio la testa: «Vial» udii in un rantolo la sua voce. «Non hai mai capito niente, tu!» Fissava con odio nei miei occhi i suoi duri occhi di smalto (uniche cose salde ormai nel suo corpo sfatto dai vapori febbrili) e da allora io col sangue gelato da quello sguardo e da quell'impossibile appello, in me sentii sgorgare un pianto dal quale non ho potuto risollevarmi mai più.⁶⁷

Le parti citate servono a individuare, al di là delle occorrenze biografiche precise (si precisa che l'autore non ha mai pubblicato il racconto in chiave biografica), perlomeno un indizio sul senso di colpa di cui sembrano pervasi i testi di *Cronistoria*⁶⁸. In particolare il terzo estratto è utile per spiegare la «pena» di cui si parla nel sonetto XII, che fa riferimento al libero esprimere (vv. 11-12, «quel lungo tuo eccedere in amore disilluso e lontano») da parte di Olga dei propri sentimenti d'amore prima di morire, sul quale non si indugerà ancora.

Procedendo nella sezione il sonetto XIV aggiunge una sfumatura al tema della colpa. Basta citare il primo verso: «Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto». Il soggetto preannuncia un'apertura verso un futuro in cui, grazie ad un contatto con il tu che diventa coincidenza d'aspetti, «sarà corretto ogni/errore del sangue» (vv. 5-6). Poi l'autore procede ad elencare gli errori, verosimilmente i propri verso l'amata, con vago riferimento a quanto si è appena detto sul *Gelo della mattina*. Nonostante il sonetto precipiti in chiusura con la prospettiva negativa degli elementi bellici delle «macerie» e del «frastuono», rimane l'augurio dell'incipit a un giorno «netto e giusto», un giorno in cui l'io e il tu potranno essere riuniti nuovamente.

Sul rapporto tra presente e futuro trattano anche gli ultimi due *Sonetti dell'Anniversario* che si analizzeranno, il XV e XVII; di seguito se ne riporta il primo:

La strada come spera a un'apertura

⁶⁷ Si cita il primo e secondo estratto da Zuliani 2009, rispettivamente p. 51 e p. 92, mentre il terzo estratto da *OV*, p. 1129.

⁶⁸ Surdich 1990, p. 46 non ha dubbi sulla presenza del senso di colpa: «Non c'è dubbio che il senso di colpa nei confronti della giovinetta morta precocemente è il tema della poesia di *Cronistoria*».

improvvisa nell'agro! Un corollario
 d'armoniosi bicikli sull'erbura
 suburbana diparte – al solitario
 petto rimuove l'ansante frescura 5
 delle giovani bocche. Anniversario
 di pena! E ancora è bianca la pianura
 perduta, dove il sole lapidario
 di marzo specchia ossari giovanili
 sopra i selci in sollievo – dove suona 10
 melodica in un'aria d'api ai fili
 di rame la giornata. Ah tu perdona
 se ho cuore – se non so troncare i fili
 d'orgasmo, e anche una brezza m'appassiona.

Nell'incipit il lettore è accolto da un'ambientazione campestre, descritta da sintagmi come «agro», «armoniosi bicikli», «erbura suburbana», «frescura delle giovani bocche». Il sonetto però, a cavallo dei versi 6 e 7, è interrotto da un'esclamazione che contrasta l'armonia («armoniosi bicikli») della prima parte e svela l'occasione della lirica, un'«anniversario» infausto. Inoltre, dopo l'interruzione, il periodo successivo si apre su un contesto diverso, forse una correzione di quanto detto in precedenza: in ogni caso ora la «pianura», che richiama l'«agro» e soprattutto l'«erbura» grazie alla rima, è «bianca», colore tematico che genera una serie di immagini successive che si legano direttamente alla Roma di *Finita la stagione rossa* e del sonetto III. Si tratta della città eterna per come viene percepita dal poeta: «città non mia piena di pietre e di travertini bianchi come ossa dilavate dai secoli»⁶⁹, «cronistoria sulle lapidi spente», che ospita i «Fori abbacinati, ponti bianchi d'ossa lapidate dal sole». Così spaccato dunque, il sonetto presenta da una parte la speranza di un'apertura verso il mondo campestre tanto caro al poeta di *Finzioni* (si veda la serie di rime «apertura:erbura:frescura:pianura»), mentre dall'altra ripropone al soggetto (in quella che sembra l'ennesima occorrenza del bianco, introdotta da «e ancora») un luogo romano in cui sente di non appartenere: il luogo, dove domina il «sole lapidario», connota di lutto la ricorrenza, come testimonia la rima «anniversario:lapidario». La conclusione, se possibile, esacerba la disforia introdotta dall'esclamativa a metà sonetto perché il soggetto sente di doversi giustificare dell'emozione («i fili/d'orgasmo») che in un primo momento l'«agro» e i «bicikli» gli hanno suscitato.

La contrapposizione tra le due parti individuate del sonetto è rappresentata, oltre al livello sintattico della frase esclamativa, dall'uso sapiente dell'enjambement anaforico al verso 6, che distanzia il complemento «di pena» dal suo sostantivo, ritardando nel lettore la comprensione dell'anniversario: il ricordo del passato spunta all'improvviso e travolge il presente della prima parte, ma poi il

⁶⁹ OV, p. 1105. Le successive due citazioni provengono rispettivamente da *Finita la stagione rossa* e dal sonetto III.

complemento di specificazione costringe a ritornare su «anniversario», caratterizzando negativamente il passato. Il ritardo nell'interpretazione permette di notare come in prima battuta, isolando il verso 6, l'«anniversario» non sia triste e il lettore non sappia a priori che l'oggetto dell'anniversario è Olga. Infatti nei testi di *Cronistoria*, Olga non è mai nominata esplicitamente⁷⁰ ma si fa riferimento a lei solo attraverso il «nome»: *Quale debole odore, L'abito che accende i selci, Nella sera bruciata, Finita la stagione rossa* e i sonetti I, XII, XVI e XVII. Il «nome» diventa «corto circuito»⁷¹ semantico perdendo consistenza reale ma guadagnando significato simbolico: diventa «nome-insegna», ovvero «formula apotropaica» e «pegno di consistenza e di identità». Olga è elevata a simbolo invocabile tramite il nome⁷², viene cioè trasformata in un modo che il soggetto ha per opporsi alla storia: «in *Anniversario* resta come uno spettro, estremo argine dell'oblio, relitto della storia»⁷³.

Invece, per quanto riguarda l'uso degli enjambement bisogna far notare come Caproni utilizzi questo artificio da un lato per eccedere la struttura troppo rigida del sonetto monoblocco e dall'altro per fornire un ritmo e una sequenza che contrasti la tensione alla rottura. Si tratta cioè di movimento indotto a stabilizzare la forma, come uno smorzatore di massa al centro di un grattacielo: un enorme pendolo che si muove con oscillazione contraria alle scosse di un terremoto contrastando il pericolo di crollo. Qualcosa di simile sostiene Amelia Juri riguardo alle raccolte che precedono *Cronistoria* ma le sue notazioni sono estensibili, anche per la sistematica presenza dell'enjambement nella poesia di Caproni:

Lo scollamento fra metro e sintassi è costantemente bilanciato dall'instaurazione di costruzioni parallele che, con la graduale chiusura metrica, arginano il fluire della linea sintattica oltre le unità versali. Un caso esemplare è rappresentato dalle catene di enjambements, le quali hanno sì come effetto la svalutazione della pausa di fine verso, ma attraverso la replicazione assumono una funzione compensativa e strutturante, architettonica.⁷⁴

Tuttavia non mancano elementi che puntano ad eccedere la forma chiusa del sonetto: in particolare il cedere alla passione («m'appassiona») viene rappresentato tramite l'interiezione «ah» che genera un'interruzione lungo la linea sintattica. In questo caso la lingua è l'elemento che minaccia la stabilità del monoblocco, un «sovrappiù di gridato, perfino di enfatico e di patetico»⁷⁵, che anticipa, come si vedrà in seguito, due concetti chiave della sezione dei *Lamenti* del *Passaggio d'Enea*, la voce e la parola.

⁷⁰ Prima di *Cronistoria* Olga è nominata in alcuni titoli di *Finzioni*: in *Cronistoria* però scompaiono i titoli, e nella prima edizione vengono rimossi anche ai testi precedenti spostati in appendice. Malaguti 2008 p. 104: «È chiara l'intenzione di allontanare l'inferenza e la memoria del lettore da ogni riferimento all'Olga storica e di sollecitare invece il corto circuito col "nome"».

⁷¹ Cfr. nota precedente.

⁷² Adele Dei parla di «esorcismo dei nomi» e Biancamaria Frabotta parla di «rito sempre più apotropaico ed esorcistico», rispettivamente in Dei 1992, pp. 36-37 e Frabotta 1993, p. 42.

⁷³ Questa e le tre citazioni precedenti sono prese da Dei 1992, pp. 36-37.

⁷⁴ Juri 2017, p. 87.

⁷⁵ Dei 1992, p. 40.

L'ultima lirica di *Cronistoria* che si analizza è il sonetto XVII, *Il tuo nome che debole rossore*:

Il tuo nome che debole rossore
fu sulla terra! Dal vetro che già
brucia al dicembre e s'appanna al vapore
timido del mio fiato che non sa
rassegnarsi a tacerti, io che città 5
vedo, fioca di nebbie, cui un ardore
ultimo di cavalli e foglie dà
la parvenza del sangue? ... Nell'albore
umido cui si sfanno anche le mura
dure di Roma, già altra paura 10
ora è nel petto – già altro, mio amore,
è lo schianto se all'improvviso d'una
voce che chiama, soltanto il rossore
d'una sciarpa carpisco nella bruma.

Innanzitutto andrà precisato che questo sonetto non era presente nella prima edizione di *Cronistoria*: si tratta invece di un sonetto scritto nel 1953, pubblicato prima su rivista nel '54 e poi nella sezione dei *Sonetti dell'anniversario* della prima edizione del *Passaggio d'Enea*. L'occasione della poesia si deduce dalle carte autografe, in particolare da Ms⁸ dove nelle prime righe si legge: «Sui vetri già appannati dall'inverno/quale rossore trapela s'io scrivo/con un dito il tuo nome!»⁷⁶, da cui nasce l'immagine iniziale. Il poeta scrive il nome di Olga sul vetro appannato della finestra, al di là del quale vede le luci notturne di Roma. È pur vero che questa lirica non risponde alla sistemazione originaria dei *Sonetti dell'anniversario*, eppure interessa far notare come anche a distanza di più di dieci anni Caproni torni su alcuni motivi centrali della sezione mentre allo stesso tempo torna ossessivo il ricordo della donna perduta. La lirica viene retrodatata per la volontà dell'autore di non scrivere più della fidanzata morta: «dopo *Le biciclette* (1946-1947) non comparvero più nell'opera edita riferimenti espliciti ad Olga Franzoni»⁷⁷. La retrodatazione permette di connotare diversamente i vv. 4-5, dove il soggetto confessa di «non saper rassegnarsi a tacere» la donna amata. È una dichiarazione di resa di fronte all'ennesimo ritorno di un ricordo da cui ci si vuole discostare una volta per tutte, ed è proprio questo il significato del testo. Dal verso 8 infatti, dopo i puntini sospensivi, si apre una nuova descrizione su un piano temporale diverso, quello dell'alba, che diventerà un momento topico del *Passaggio d'Enea* (la data di composizione inoltre permette di associare questo testo alla stagione produttiva degli anni Cinquanta). Prima infatti il soggetto è costretto a contemplare il nome sul vetro e dunque il ricordo di Olga insieme

⁷⁶ OV, pp. 1113-1116. Per le abbreviazioni si rimanda all'*Avvertenza* e alla *Descrizione delle carte* dell'*Apparato critico* di OV, rispettivamente a p. 1015 e 1036.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 1113-1114, a cui si rimanda anche per le notazioni precedenti.

alla consapevolezza dell'ossessività del ritorno di lei nella propria mente oppure è costretto a vedere attraverso la finestra la città di Roma, città mal sopportata, «fioca di nebbie», il cui unico «ardore» «dà la parvenza del sangue». Ora invece nell'«albore», «si sfanno le mura dure di Roma», forse allusione a una possibilità di uscita da quella città tanto inospitale (si nota l'allitterazione della vibrante 'R' per rendere appunto la durezza), mentre un'«altra paura» e un «altro [...] schianto» sovengono al poeta. Si tratta soprattutto di un'altra vita individuata temporalmente dai deittici «ora» e «già» che offrono al soggetto un presente in cui vivere, dopo aver superato il ricordo della fidanzata morta: in questo sonetto «finalmente Olga si consuma anche come simbolo»⁷⁸. Già il ricordo, di per sé, quando sovviene alla mente del poeta è sconsolante: il rossore è «debole» e, nelle lezioni rifiutate, «labile» «timido» «tenue», eppure il soggetto deve esserne distolto «all'improvviso», forse non senza una certa veemenza. Caproni, ormai negli anni Cinquanta, è deciso a superare il lutto e inserisce le ultime reminiscenze dove devono stare, ovvero alla conclusione dell'esperienza dei *Sonetti dell'Anniversario*, mentre è proteso verso un «altro» presente.

Non tutte le contraddizioni vengono risolte: il presente ospita «paura» e «schianto», è cioè un presente che non risparmierà nulla al soggetto e del resto il poeta lo sa bene all'altezza del '53. La tensione degli anni fascisti che sta aspettando di esplodere in una guerra mondiale che presto si trasformerà in guerra civile trova spazio nel circuito chiuso del sonetto monoblocco caproniano e ne smuove le fondamenta dall'interno. Rimane però la ferma volontà «di dare un'immagine stabile e non più perturbante della fidanzata morta, di dare una forma eterna e leggibile a ciò che invece è richiamo indefinibile»⁷⁹, tramite la forma tradizionale della corona di sonetti, che hanno un «duplice obiettivo: quello come si è detto di difesa nei confronti di una spinta emotiva travolgente e quello al contrario di trattenere, racchiudere, salvare dentro il dispositivo formale quanto di memoria vitale si oppone alla dispersione del tempo e della morte»⁸⁰.

⁷⁸ Malaguti 2008, p. 142.

⁷⁹ *Ivi*, p. 123.

⁸⁰ Magro 2017, p. 197.

2.2 I lamenti

La tendenza nella produzione di Caproni ad incapsulare la materia fonica e morfologica in schemi e costruzioni formali, come si accennava, non risale alle prime prove poetiche di *Come un'allegoria*. La messa in musica delle percezioni sensoriali immediate prevede una minima organizzazione formale nelle prime raccolte ma si scorge solamente in «risultati singoli, nati dall'emergenza seminconscia del medesimo, ancora imprecisato, istinto musicale»⁸¹. Per esempio Girardi parla di serie allitterative che regolano talvolta la struttura del componimento tramite l'anafora (e cita i testi *Saltimbanchi*, *Una sera d'estate* in *Come un'allegoria*). Le rime infatti, benché spesso presenti, non individuano strutture rigide tradizionali e gli stessi versi sono perlopiù di misura variabile⁸². Solo a partire da *Finzioni* il poeta recupera alcuni metri chiusi tradizionali⁸³, come le serie di versi isometrici e i sonetti. Le prime si riscontrano nei testi in settenari *Senza titolo*, *Donna che apre riviére*, *Sono donne che sanno* (con schema di rime alternate), *E ancora*; i secondi sono i due sonetti discussi in coda al primo capitolo: *Sonetto d'Epifania*, con rime alternate e *Maggio*, con rime incrociate⁸⁴. Pur essendo ancora scarse occorrenze, secondo Girardi, bastano «per segnare una svolta nel livello dell'espressione»⁸⁵. Tale complicazione metrica va a pari passo con la complicazione tematica: il reale a confronto con la finzione letteraria si impoverisce e deve perciò appoggiarsi a dispositivi formali codificati dalla tradizione che possano offrire un appoggio perlomeno comunicativo, tema che verrà approfondito in seguito. Inoltre, a dimostrazione del tentativo caproniano di iscrizione a una tendenza poetica e in particolare a una tradizione, valga il fatto che a partire da *Finzioni* e poi in modo più notevole in *Cronistoria* vengono adottati alcuni stilemi dalla contemporanea esperienza ermetica. Tale contatto testimonia forse la necessità di fare affidamento a una scuola o a un circolo di giovani poeti che condividessero lo stesso codice comunicativo⁸⁶. Le considerazioni appena esposte vanno aggiunte a quanto Girardi ha da dire riguardo alla serie dei *Sonetti dell'anniversario* e della sezione *I lamenti* degli *Anni tedeschi* nel *Passaggio d'Enea*:

Nella resa incondizionata a un meccanismo formale precostituito potremo scorgere, infatti, il sintomo di un'accentuata sfiducia nella razionalità comunicativa del *logos* poetico, per il quale è posta in dubbio ogni possibilità di instaurare qualsiasi rapporto positivo con la realtà⁸⁷.

Questa sfiducia comunicativa, con la conseguente resa alla chiusura formale, raggiunge l'apice

⁸¹ Girardi 1987, p. 108.

⁸² Anche queste notazioni provengono dalla pagina appena citata ma sono facilmente riscontrabili nei testi stessi.

⁸³ *Ivi*, p. 109.

⁸⁴ Vale anche qui ciò che si è detto alla nota 41.

⁸⁵ Cfr. nota 80.

⁸⁶ Mengaldo 1991, pp. 149-151.

⁸⁷ Girardi 1987, p. 113. Si rimanda alla pagina per l'esempio addotto come dimostrazione di quanto appena detto. Anche Frabotta 1993 a p. 48 parla di «dura disciplina della forma chiusa [...] come sintomo della universale crisi del *logos* poetico».

nella raccolta del 1956, *Il passaggio d'Enea*, in primo luogo nella sezione dei *Lamenti*. L'ordine dei testi della raccolta trova la sua sistemazione definitiva solo nel 1983 con il volume Garzanti di *Tutte le poesie*, ordine utilizzato anche da *OV* e che verrà preso in considerazione anche in questa sede. Se la diversa sede di un testo in una precedente edizione non è indispensabile all'analisi verrà ignorata.

Il primo testo della raccolta, nella sua veste definitiva, è il sonetto *Alba*:

Amore mio, nei vapori d'un bar
all'alba, amore mio che inverno
lungo e che brivido attenderti! Qua
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo 5
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le deserte sue porte? ... Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremito tra i denti, è forse 10
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte.

Il sonetto assume la posizione d'apertura dall'edizione del 1968 per Einaudi del *Terzo libro*, e la conserverà anche nelle edizioni successive. Si nota infatti il suo carattere proemiale di presentazione dei temi più importanti della raccolta e della produzione caproniana a seguire. Primo fra tutti il *topos* dell'alba, «una delle prime iscrizioni del metafisico nel quotidiano di Caproni»⁸⁸, ovvero una delle prime apparizioni del concetto di aldilà. L'oltremondo del resto, non è presentato con termini vaghi o imprecisi, ma è situato in un luogo preciso, in un «ambiente»⁸⁹: il «bar all'alba». Tuttavia la connotazione lugubre sembrerebbe sfumata dall'autocommento al testo che l'autore fornisce nell'intervista al settimanale *Gente* del 1981⁹⁰, dove afferma che l'occasione della lirica gli è nata mentre aspettava, seduto in una latteria vicino alla stazione in una mattinata invernale del 1945, sua moglie Rina che doveva arrivare a Roma da Genova. Sembrerebbe inopportuno associare la morte e l'aldilà alla donna amata ancora viva ed infatti lo è perché la lirica verosimilmente⁹¹ non è dedicata alla moglie. Si rimanda a Zuliani 2014 per la completa analisi dei luoghi ma basti qui accennare che tutta l'immagine centrale del

⁸⁸ Giorgio Caproni, *Amore com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di Stefano Verdino, Manni, Lecce, 2006, p. 48, ma si cita da Zuliani 2014, p. 177.

⁸⁹ Mengaldo nell'introduzione all'*OV*, p. XX: «quello che prima restava bene o male (e certo non in senso idillico) un *paesaggio*, ora si tramuta in *ambiente*».

⁹⁰ *OV*, p. 1131.

⁹¹ Si tratta invero di un'ipotesi: per la dimostrazione completa si rimanda a Zuliani 2014, che a p. 191 parla di «depistaggi».

«tremiti» del bicchiere rimanda a un episodio del *Gelo della mattina*, citato nel precedente capitolo, dove il bicchiere che il protagonista Mariano porge alle labbra dell'amata Olga in fin di vita trema fra i denti di lei, provocandone una reazione stizzita. L'immagine è talmente potente da legarsi ad un altro elemento che diventerà centrale nella poesia caproniana, il tram, «il primo dei molti mezzi di trasporto che in Caproni comunicano con l'aldilà»⁹² e da generare una notevole sequenza allitterativa nel testo:

oRa nell'eRMo 5
RuMoRe olTRE la BRiNa io quale TRaM
odo, che aPRe e Richiude in eTeRNo
le deseRTe sue PoRTe? ... AMoRe, io ho feRMo
il Polso: e se il BicchieRe eNTRo il FRagoRe
soTTile ha un TReMiTio TRa i deNTi, è foRse 10
di Tali RuOTe un'eco. [...]»⁹³

Inoltre la connotazione lugubre del tremiti si deduce dall'inedito *Il rumore dell'alba com'è forte* dove ai versi 3-4, mentre il poeta sta facendo un confronto tra se stesso e Sandro Penna, si legge: «senza il tremiti di morte/che invece suona in certune mie rime». Infine, ad essere luttuoso è il momento stesso dell'alba, come si legge in uno dei racconti scritti da Caproni in quegli anni, *Il labirinto*:

L'alba mi è sempre stata odiosa, e anche quand'ero a casa, dovendomi alzare all'alba per un viaggio o altro, tutto il giorno poi ne soffrivo allo stomaco. È l'ora bianca delle fucilazioni, quando si dice al condannato: «Vieni, il plotone ti aspetta».⁹⁴

Il sonetto spicca non solo per la novità dei temi introdotti ma anche per la forma metrica singolare che lo rende «il più irregolare fra i sonetti del *Passaggio d'Enea*»⁹⁵: lo schema di rime ABAA BABB CDC CDD è «anomalo» e presenta continuità nelle quartine ma non nelle terzine, distanziandosi dalla forma tradizionale del sonetto mentre il secondo verso è «l'unico endecasillabo presumibilmente ipometro di tutto *Il passaggio d'Enea*», «regolarizzabile solo tramite una dieresi d'eccezione su “mio” e un'anomala dialefe dopo “che”», irregolarità presumibilmente voluta dall'autore data la sua vistosità.

Grazie agli elementi appena esposti è più facile giustificare alcune scelte dell'autore, prima fra tutte la connotazione luttuosa di molti oggetti del testo (il bar, il tram, l'alba, il bicchiere, le porte) e poi la circolarità del sonetto con la ripresa del verbo attendere ai vv. 3 e 14, che incornicia il sonetto sui due sostantivi chiave: «amore», che nel sonetto viene ripetuto quattro volte (vv. 1, 3, 8, 11), e «morte», con che ha una sola occorrenza nel verso finale ma che tematicamente abita tutta la poesia.

Per il momento si ignora il sonetto successivo ad *Alba* e si passa al primo testo della serie *I*

⁹² Zuliani 2014, p. 188.

⁹³ *Ivi*, p. 185.

⁹⁴ Caproni 2008, p. 150.

⁹⁵ Zuliani 2014, pp. 176-177, come le tre citazioni successive. Un altro aspetto notevole del sonetto, segnalato da Zuliani 2014, è l'uso del sostantivo dialettale «rifresco», su cui non ci si sofferma.

lamenti:

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati
sui sassi. Quale voce, quale cuore
è negli empiti lunghi – nei velati
soprassalti dei cani? Dalle gole
deserte, sugli spalti dilavati 5
dagli anni, un soffio tronca le parole
morte – sono nel sangue gli ululati
miti che cercano invano un amore
fra le pietre dei monti. E questo è il lutto
dei figli? E chi si salverà dal vento 10
muto sui morti – da tanto distrutto
pianto, mentre nel petto lo sgomento
della vita più insorge? ... Unico frutto,
oh i nomi senza palpito – oh il lamento.

Cinque *Lamenti* escono per la prima volta su rivista, nella VII edizione di «Poesia» del 1947⁹⁶, e in quell'occasione sono accompagnati da un'introduzione del poeta stesso in cui accenna alla loro struttura compatta, senza distinzione tra quartine e terzine. Si tratta quindi fin da subito di una corona di sonetti, ancora prima della pubblicazione in volume nel '52 nella *plaque* *Stanze della funicolare*, dove occupano la seconda sezione che conta di sette testi. Il primo lamento quasi sempre occupa la prima posizione e risulta chiaro il suo carattere programmatico in confronto ai successivi. In un'intervista del 1988 Caproni affermerà: «racconta l'effetto che mi fece vedere questi cadaveri nell'obitorio, i primi partigiani caduti in combattimento»⁹⁷. Dal punto di vista sintattico il sonetto presenta una grande discontinuità: nell'arco di 14 versi si svolgono sei periodi diversi variamente interrotti dagli enjambement e dalle lineette. In particolare il testo si apre con una sorta di frase esclamativa nominale, introdotta dall'interiezione «ahi», che risulta singolare perché segnala l'abbandono del poeta al pathos, ovvero una sorta di incrinatura della forma chiusa del sonetto, già in partenza. Segue un'interrogativa, la cui drammaticità è ampliata dalla doppia ripetizione: «quale voce», «quale cuore»; «negli empiti lunghi», «nei velati soprassalti dei cani». Inoltre le interiezioni segnalano quel di più di violenza che si vuole comunicare, in un certo senso gesticolando, mentre si descrive la realtà in cui si è invischiati. Ne parla con chiarezza Mengaldo nell'introduzione all'*OV*:

Nelle due serie di sonetti cresce, rispetto alle poesie brevilinee precedenti quel pathos che Pasolini ha ben individuato nelle ricorrenti esclamative (con o senza interiezioni) o interrogative, con cui

⁹⁶ *OV*, pp. 1133-1134, da cui provengono anche le altre notazioni cronologiche.

⁹⁷ *Ivi*, p. 1135.

vanno direi le *geminaciones*: «Un giorno, un giorno», «E non cada, non cada», oppure, col fiato sospeso, «e il lieve/il lieve trasporto». E per l'appunto il pathos sintattico o metrico-sintattico entra in contrasto con la marmoreità apparente del blocco.⁹⁸

Successivamente troviamo un periodo spezzato in due proposizioni dalla lineetta al v. 7. Seguono due interrogative, introdotte dalla congiunzione «E» che conferisce anche qui l'intonazione patetica. Conclude il sonetto, dopo i puntini sospensivi del penultimo verso, una frase nominale esclamativa, sorta di risposta alle precedenti interrogazioni. Si vede insomma chiaramente come in questo caso la sintassi movimenti notevolmente l'architettura del sonetto (Mengaldo appunto parla di «marmoreità apparente»). Ciò è dovuto dalla difficoltà del tema trattato, la guerra al fronte, vissuta in prima persona dal poeta, tema però che il poeta sente oppressivo già ai tempi dell'infanzia:

Quali segni intercorrono tra la sua fanciullezza e la sua poesia? Esiste qualche episodio particolarmente indicativo?

I segni, forse, li reco più sulla pelle che sui versi. Ero un ragazzaccio, sempre in mezzo alle sassaiole, quando non me ne stavo incantato o imbambolato. Non ero molto allegro: tutto «mi metteva veleno» in partenza: mi noleggiavo per un'ora la barca o la bicicletta e già vedevo quell'ora finita. Ne soffrivo in anticipo la fine. Ho anche sentito il peso della guerra '15-'18, pur se fantolino, e delle fucilate per la strada. Livorno non era una città tranquilla. Ne ho vista ammazzar gente, sui marciapiede. C'era già la guerra quando nacqui, nel '12.⁹⁹

In questo senso si anticipa il terzo testo della serie *I lamenti* dove l'autore parla di «guerra/penetrata nell'ossa!», riscontro testuale centrale per Luigi Surdich che arriva a dire, nel saggio conclusivo dell'edizione Einaudi del *Terzo libro*, che «quello della guerra è l'avvenimento dominante, la vicissitudine riassuntiva di tutta la vita del poeta»¹⁰⁰. Solo tenendo in considerazione l'elemento bellico e la sua importanza a livello biografico e sociale si può comprendere l'utilizzo della forma tradizionale del sonetto, poiché finora si è parlato solamente di sfiducia comunicativa ma il quadro è ben più complesso.

Solo sotto la pressione di un evento altamente tragico, personale o collettivo, sarebbe stato evidentemente possibile un recupero della forma che fosse credibile, che non si riducesse a un discorso in codice.¹⁰¹

Caproni dunque chiama in causa la tradizione letteraria «per scontrarne fino in fondo l'inadeguatezza, ma anche per ricavarne le residue possibilità di comunicazione poetica»¹⁰²: da un lato si tratta di una ripresa ironica di un mezzo decadente e sfiduciato, dall'altra si tratta di un'intima speranza nel «petto» del poeta, la speranza di «unico punto fermo di fronte a una realtà stravolta: alla caduta nel

⁹⁸ *OV*, p. XVII.

⁹⁹ Insana 1975, p. 38.

¹⁰⁰ Caproni 2016, pp. 87-88, nelle quali Surdich dimostra che la guerra è stata pervasiva nella biografia privata dell'autore fino a renderla un tema principale della sua poesia.

¹⁰¹ Magro 2017 p. 192.

¹⁰² Surdich 1990, p. 55.

caos pone riparo la forma»¹⁰³. Ecco come ne parla Girardi:

È lecito supporre che, negli anni della guerra, Caproni dovesse patire l'alternativa tra il silenzio della rinuncia alla poesia e questo affidare al vuoto, ma saldo e resistente, schema metrico la confessione contorta (e altrimenti impossibile) di ansie e orrori inesplicabili.¹⁰⁴

La rinuncia al silenzio è talmente radicale che anche un testo come *Alba*, che a prima vista non presenta caratteristiche riconducibili alla guerra, è permeato dal contesto bellico¹⁰⁵: ciò risulta chiaro dalla sua posizione di apertura della raccolta e dalla sua forma metrica che richiama da una parte i *Sonetti dell'anniversario* e dall'altra *I lamenti*.

Il rapporto però tra poesia e realtà non è così lineare come si potrebbe pensare: in questo sonetto come in molti successivi si articola il confronto tra la «voce» e le «parole» da un lato e il «nome» dall'altro, ovvero tra la vita vera spesso ostacolata (ai vv. 6-7: «un soffio tronca le parole morte») e la dimensione verbale «senza palpito», che ben presto diventa «lamento» illogico espresso dalle interiezioni, spesso in «posizione accentuatamente forte del verso»¹⁰⁶, come nel caso del testo preso in esame. Si sottolinea inoltre il «petto» come «sede della ricezione degli eventi» e fonte della «sillabazione interiettiva» che si innesta «sulla scansione interrogativa-esclamativa»¹⁰⁷.

Riguardo a questo testo si fanno notare le ultime due caratteristiche dei temi più importanti, rispettivamente il nome e la voce. Per quanto concerne il secondo, il tentativo di espressione della voce e delle parole come si diceva viene troncato al v. 6 ma anche ai due versi successivi, il 7 e l'8, dove la voce si trasforma negli «ululati miti» che cercano un «amore fra le pietre dei monti»: la ricerca fallisce, «invano» la voce cerca un'espressione. Questo è il «lutto dei figli», cioè il tentativo inespresso, o meglio inesplosivo, di urlare. I «nomi» invece sono ripresi circolarmente nel primo e ultimo verso del sonetto, incorniciando insieme alle interiezioni la lirica e proponendo così i termini di inizio e conclusione della poesia di guerra che Caproni vuole comporre. I «nomi» infatti attraverso la voce, verosimilmente la voce poetica, cercavano di essere garanzia di identità per gli innumerevoli soldati perduti al fronte, eppure sono ormai ridotti «senza palpito». L'«unico frutto» dell'operazione poetica rimane il «lamento» e l'autore del resto non può far altro che accettarlo e continuarlo: anche per questo il *Lamento I* è programmatico.

Il *Lamento III* riprende alcuni elementi già visti nel primo e li amplia:

Io come sono solo sulla terra
coi miei errori, i miei figli, l'infinito

¹⁰³ Caproni 2016, p. 71.

¹⁰⁴ Girardi 1987, pp. 114-115.

¹⁰⁵ È Surdich in Caproni 2016, p. 91 a segnalare a proposito di *Alba* la «“continuità” della guerra, la sua durata che va oltre i confini cronologici dell'evento bellico».

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 113.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 59.

caos dei nomi ormai vacui e la guerra
 penetrata nell'ossa! ... Tu che hai udito
 un tempo il mio tranquillo passo nella 5
 sera degli Archi a Livorno, a che invito
 cedi – perché tu o padre mio la terra
 abbandoni appoggiando allo sfinito
 mio cuore l'occhio bianco? ... Ah padre, padre
 quale sabbia coperse quelle strade 10
 in cui insieme fidammo! Ove la mano
 tua s'allentò, per l'eterno ora cade
 come un sasso tuo figlio – ora è un umano
 piombo che il petto non sostiene più.

Immediatamente si nota la presenza dell'io e del tu, al contrario del primo sonetto. In particolare i protagonisti della lirica sono Attilio e Giorgio Caproni, come si vede dal riferimento agli «Archi a Livorno», un luogo in campagna dove il padre era solito portare i due figli. L'immagine biografica è riservata al passato ed è subito interrotta da un'interrogativa feroce che il figlio pone al padre: «perché o padre mio la terra abbandoni». Subito dopo il poeta si abbandona al pathos dell'interiezione e del vocativo reiterato, mentre esclama che quel passato ormai è irraggiungibile, è coperto dalla «sabbia». La conclusione suona come un'accusa¹⁰⁸ verso il padre: dove la sua mano «s'allenta», cioè dove la forza del padre è venuta meno, «ora cade come un sasso» suo figlio. Al penultimo verso l'enjambement cataforico spinge il lettore oltre la misura versale ma la conclusione è drammatica: l'aggettivo «umano» che al tempo delle finzioni era tematico della vitalità¹⁰⁹ e giovinezza è accostato al sostantivo «piombo», materiale pesante e opaco peraltro con forti connotazioni belliche. Verosimilmente il figlio cade perché un proiettile lo colpisce: Caproni qui avvia un corto circuito semantico perché il figlio ormai non corrisponde più a se stesso ma a tutti quei giovani soldati morti in guerra. Anche a livello prosodico la conclusione precipita perché l'ultimo verso è tronco e irrelato. A questo punto è interessante tornare sull'inizio del testo in cui viene presentata l'immagine, già accennata, della «guerra/penetrata nell'ossa» insieme al tema fondamentale della solitudine. Al primo verso chi dice io esclama di essere «solo sulla terra», in una condizione però che non si comprende appieno se non si nota il rimema dantesco (frequente in Caproni¹¹⁰) «terra:guerra»: è la guerra che costringe l'autore a rimanere nella condizione di solitudine, è la guerra a ravvivare il ricordo bruciante dei propri «errori» (torna il senso di colpa di *Cronistoria*), è la guerra che produce «l'infinito caos dei nomi ormai vacui» (torna anche l'inconsistenza del nome; mentre doveva essere garanzia di identità rimane caos infinito).

¹⁰⁸ Cfr. Frabotta 1993, p. 53: del rapporto padre-figlio si parlerà più approfonditamente nei capitoli successivi.

¹⁰⁹ Cfr. *OV*, p. XVI.

¹¹⁰ Non c'è dubbio che una rima simile sia quasi obbligata: cfr. *Fatalità della rima* in *Res amissa*.

Successivamente troviamo il *Lamento IV*:

Pastore di parole, la tua voce
che può? Nel cupo colpo d'un portone
sbattuto, alle tue spalle ora una voce
ben più dura ha la notte. E cosa oppone
a quel tonfo il tuo palpito – la foce 5
strenua d'esilio? Una viva nazione
d'errori, insorgerà dalla veloce
tomba – soffocherà nel petto il nome
che tu porgi più puro. O sarà il vento
vacuo dai lastrici – il soffio che forte 10
preme in un lontanissimo tormento
di cani? ... Sarà un gemito di porte
spinte. E nell'impeto chiuso ah! l'accento
ch'urge – la grande stanza nella morte.

Su aspetti di cui già si è discusso non si ritornerà se non indispensabile. In questo testo interessa far notare il tema della «voce»: già l'incipit ne mette in dubbio le possibilità di azione. Chi parla si rivolge con un'apostrofe al «pastore di parole», ovvero al poeta, e gli presenta alcuni elementi che gli si oppongono («oppone»). Inizialmente la voce della «notte», in diretto confronto con quella del poeta anche grazie alla rima identica, è «ben più dura» e si manifesta «nel cupo colpo d'un portone/sbattuto». La frase interrogativa che segue sembra suggerire un tentativo di contrasto ma allo stesso tempo ha il tono ironico della domanda retorica¹¹¹. Segue una dichiarazione riguardo ad un futuro in cui ciò che la voce propone («il nome che tu porgi più puro») verrà soffocato ancora prima di nascere, «nel petto». L'unica alternativa, proposta ai versi 9-10, non lascia spazio alla speranza perché ripresenta l'immagine del soffio del primo lamento. Del resto l'opzione non è nemmeno concessa e al verso 12 ritorna la visione certa di un futuro disforico. Tutto il sonetto si gioca su questa alternanza tra il tentativo presente di pronunciare qualcosa che abbia un significato (il nome «più puro» per esempio) e la reiterata conferma futura dell'impossibilità di riuscita di quel tentativo. A dimostrazione dell'oppressione della voce si nota la linea allitterativa poggiante sull'occlusiva bilabiale sorda che risuona in tutto il testo:

Pastore di Parole, la tua voce
che Può? Nel CuPo ColPo d'un Portone
sBattuto, alle tue sPalle ora una voce
ben più dura ha la notte. E cosa oPPone

¹¹¹ Frabotta 1993, p. 54: «le domande sono così tante che finiscono per seppellire, sotto il peso della loro insolvenza, perfino il poeta. [...] Insomma proprio come scrive il Lausberg “non si aspetta nessuna risposta dalla domanda”, in quanto essa stessa è già una formulazione affermativa prossima alla *exclamation*».

a quel tonfo il tuo PalPito – la foce 5
 strenua d'esilio? Una viva nazione
 d'errori, insorgerà dalla veloce
 tomba – soffocherà nel Petto il nome
 che tu Porgi Più Puro.

[...]

Sarà un gemito di Porte 12
 sPinte. E nell'imPeto chiuso ah! l'accento
 ch'urge – la grande stanza nella morte.

Il significato dell'intera poesia è racchiuso nel sintagma del penultimo verso, «impeto chiuso», che rappresenta un «segnale di precarietà»¹¹² ed insieme ad altri vocaboli, incontrati anche nei testi precedenti («palpito», «gemito», «sgomento», «premere», «spingere»), appartiene al «campo semantico del dolore, dell'oppressione, della rabbia inesplosa»¹¹³. p. 56 Il *Lamento IV* dunque è una sorta di «contro canto privato», ovvero «una dichiarazione di impossibilità a sprigionare nella sua autentica verità la disperazione del presente»¹¹⁴: da qui deriva lo scoppio inesplosivo che altrove diventa rabbia e antagonismo del poeta.

Il prossimo lamento che si propone è il VII:

Le giovinette così nude e umane
 senza maglia sul fiume, con che miti
 membra, presso le pietre acri e l'odore
 stupefatto dell'acqua, aprono inviti
 taciturni nel sangue! Mentre il sole 5
 scalda le loro dolci reni e l'aria
 ha l'agrezza dei corpi, io in che parole
 fuggo – perché m'esilio a una contraria
 vita, dove quei teneri sudori,
 sciolti da pori vergini, non hanno 10
 che il respiro d'un nome? ... Dagli afiori
 leggeri dei capelli nacque il danno
 che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori
 terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno!

L'incipit di questo sonetto sorprende nella serie dei lamenti perché mette in scena un gruppo di «giovinette» lontane dal contesto bellico. In particolare le protagoniste sono ritratte nelle loro

¹¹² Caproni 2016, p. 58.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Surdich 1990, p. 56 e lo stesso vale per la citazione precedente.

caratteristiche più reali e concrete, inaugurate dalla coppia di aggettivi «nude e umane», il secondo dei quali, come già si è detto, è frequente in Caproni e indica una «tenera fisicità, difficile a definirsi»¹¹⁵. Nella stessa direzione vanno le «miti membra» che, insieme alle «dolci reni» e ai «teneri sudori», lasciano emergere la non celata sensualità di queste giovani donne che «aprono inviti taciturni nel sangue». «L'impulso ineludibile ed ineliminabile dell'eros»¹¹⁶ influenza anche la natura circostante che si carica delle loro qualità e rende la loro partecipazione alla vita del mondo: mentre il «sole scalda le loro dolci reni», «l'aria ha l'agrezza dei corpi» delle fanciulle, cioè ne rimane permeata. Al verso 7, l'introduzione dell'io provoca un cambiamento di tono alla lirica: di fronte allo spettacolo vitale e reale delle fanciulle «senza maglia sul fiume» il soggetto fugge e volontariamente si esilia alla «contraria vita», «artificiosa e opposta alla realtà sensibile»¹¹⁷. Si tratta soprattutto di una dimensione puramente nominale dell'esistenza («non hanno che il respiro di un nome»), che «uccide» la «realtà di queste ragazze»¹¹⁸. Il soggetto sembra imprigionato e costretto a subire la punizione dell'altra vita nominale, come suggerisce Giovanni Raboni che così spiega il significato di «danno»: «sia l'amore sia, soprattutto, l'assorbimento e la distruzione della sua realtà "terrestre" nella "contraria vita"»¹¹⁹. Cioè il danno non è tanto l'esilio, i «versi» che il poeta oppone, ma la pena che deve scontare in risposta alla volontaria fuga dal mondo.

Dal punto di vista metrico si segnala il primo verso che rimane irrelato potenziando la *mise en relief* dell'aggettivo «umane» mentre dal punto di vista sintattico la prima frase è un'esclamativa che proietta il lettore nel testo con uno slancio che contrasta con la conclusione disforica del testo ma che rappresenta bene a livello semantico ciò di cui si parla: uno slancio vitale bloccato dall'esilio del poeta nel mondo nominale, esilio obbligato per chi ha scelto il «mestiere delle parole»¹²⁰. Su questo tema si tornerà nell'ultimo capitolo.

Le biciclette è la seconda sottosezione della sezione *Anni tedeschi* di cui fanno parte anche i *Lamenti*, ed è introdotta dal sonetto *1944*:

Le carrette del latte ahi mentre il sole
sta per pungere i cani. Cosa insacca
la morte sopra i selci nel fragore
di bottiglie in sobbalzo? Sulla faccia
punge già il foglio del primo giornale
col suo aflore di piombo – immensa un’acqua
passa deserta nel sangue a chi muove
a un muro, e già a una scarica una latta

¹¹⁵ *OV*, p. XVI.

¹¹⁶ Malaguti 2008, p. 193.

¹¹⁷ Nota al testo in Caproni 1980.

¹¹⁸ Così Caproni commenta il testo in un'intervista che si cita da *OV*, p. 1137: «insomma, la realtà di queste ragazze, si sentiva persino l'odore del sudore: [...] faceva piacere sentire anche queste cose, e la parola le elimina, le uccide».

¹¹⁹ Cfr. nota 113.

¹²⁰ Malaguti 2008, p. 193.

ha un sussulto fra i cocci. O amore, amore
 che disastro è nell'alba! Dai portoni 10
 dove geme una prima chiave, o amore
 non fuggire con l'ultimo tepore
 notturno – non scandire questi suoni,
 tu che ai miei denti il tuo tremito imponi.

All'uscita della *plaquette Stanze della funicolare* nel '52, 1944 era il testo d'apertura della raccolta. Innanzitutto è opportuna una minima parafrasi fornita direttamente dall'autore:

Qui pochi critici se ne sono accorti, ma vi è un preciso riferimento [...] a queste fucilazioni che udivamo la mattina alzandoci: si sentiva una scarica, l'unica eco era una latta che vibrava [...]. Poi il latte si portava su carrette, e quando le bottiglie erano vuote (perché allora si usavano le bottiglie di vetro) sobbalzavano.¹²¹

L'occasione dunque è una sveglia mattutina al campo partigiano provocata da una serie di suoni minacciosi. L'incipit, con la frase nominale turbata dall'interiezione «ahi», ne presenta il primo, «le carrette del latte», che sono subito connotate dalla «morte» nell'interrogativa che segue. Successivamente l'immagine del foglio di giornale richiama quella degli ultimi versi di *Strascio*, «il giornale dove i primi crimini urlano», e dunque rivela il contesto bellico della lirica. L'inquietudine di questo giornale è acuita dal suo contenuto ignoto, dall'allitterazione sull'occlusiva bilabiale sorda, dal verso che rimane irrelato isolando la parola-rima dal resto del testo e dalla risemantizzazione dell'«afrore», che in precedenza era associato alle fanciulle e alla giovinezza mentre qui è «di piombo», con chiara connotazione militare. Finalmente al verso 6 viene rivelata la vicenda cardine del testo, la «scarica» rivolta «a chi muove a un muro». L'immagine è solo allusa ma produce un'atmosfera cupa in tutti gli altri elementi del testo, anche a livello sonoro. La seconda serie di rime, «insacca:faccia:acqua:latta» infatti è in realtà una serie di assonanze che conservano la consonante geminata, rispettivamente l'occlusiva velare sorda, l'affricata postalveolare sorda e l'occlusiva dentale sorda: tutti suoni duri, spesso appunto occlusivi, che si ripercuotono sulla trama fonica della lirica, dove emergono «carreTTe», «laTTe», «boTTiglie» e «CoCCi». Nei versi successivi invece si nota un cambio di registro, introdotto dall'apostrofe rivolta ad una persona a cui si fa riferimento solo tramite l'ipocoristico «amore», reiterato tre volte. Alcuni elementi successivi lasciano intendere che si tratti di Olga, in particolare l'esclamativa «che disastro è nell'alba» che richiama direttamente il sonetto *Alba* e quanto si è detto a riguardo su quest'ora mattutina. Nella conclusione il poeta si rivolge a questo «amore» con la richiesta un po' oscura di «non scandire questi suoni», i suoni appena discussi delle bottiglie e della scarica. L'ultimo verso però chiarisce la richiesta perché ripropone l'immagine del

¹²¹ OV, p. 1140.

In generale, in questo sonetto, come nella sezione dei *Lamenti* il soggetto pare esprimere, tramite esclamazioni e le esclamazioni, il bisogno di gridare, come a voler sopraffare la melodia tragica del tutto:

1944 è seguito dal poemetto eponimo della sezione, *Le biciclette*, composto da otto strofe di sedici esametri, con schema di rime (spesso sostituite da assonanze) perlopiù regolare con alcune variazioni, tranne i quattro versi finali di ogni stanza che presentano sempre le stesse rime e quasi sempre le stesse parole-rima con schema XYYX. Quando il poemetto uscì per la prima volta sulla rivista «La Fiera Letteraria» del 17 luglio 1947 era accompagnato dal sottotitolo «Ballata» e infatti il suo titolo è una delle caratteristiche di questa forma tradizionale. Si prenda come esempio la prima strofa:

La terra come dolcemente geme
ancora, se fra l'erba un delicato
suono di biciclette umide preme
quasi un'arpa il mattino! Uno svariato,
tenue ronzio di raggi e gomme è il lieve,
lieve trasporto di piume che il cuore

46

un tempo disse giovinezza – è il sale
 che corresse la mente. E anch'io ebbi ardore
 allora, allora anch'io col mio pedale
 melodico, sui bianchi asfalti al bordo 10
 d'un'erba millenaria, quale mare
 sentii sulla mia pelle – quale gorgo
 delicato di brividi sul viso
 scolorato cercandoti! ... Ma fu
 storia di giorni – nessuno ora più 15
 mi soccorre a quel tempo ormai diviso.

Lo schema delle rime¹²³, in questo caso ABABADCDCCECEXXYX, individua una partizione in quartine, anche se la sintassi poi non rispetta il metro. Si tratta di un metro verosimilmente nuovo che, se anche richiama per somiglianza a qualche forma del passato, assolve a funzioni specifiche volute dall'autore, da un lato di narrativa e dall'altro di chiusura, che si vedranno meglio in seguito. La prima stanza ambienta il lettore in un paesaggio idillico che rimanda alla rappresentazione della natura delle prime raccolte: il primo verso infatti è legato all'immagine iniziale di *Marzo*, della terra dopo la pioggia. Il verbo «geme», oltre al significato usuale di lamentarsi, assume anche il significato di «stillare» come indicato nella nota dell'autore introdotta dal volume Garzanti delle *Poesie* nel 1976. Anche i suoni trasmettono serenità: «dolcemente», «delicato suono di biciclette», «quasi un'arpa», «tenue ronzio». Il suono delle biciclette sull'erba mattutina suscita nel soggetto il ricordo della «giovinanza» e l'io grazie ad esso è reso partecipe dell'armonia: «anch'io col mio pedale melodico». Inoltre il tema evocato della giovinezza è commentato dal poeta che precisa come il «ronzio» sia il «sale che corresse la mente», ovvero precisa come non si tratti solo di un elemento esteriormente e superficialmente positivo ma si tratti invece di un elemento capace di dare sapore e significato: rappresenta infatti «il pieno accordo del soggetto col passato: l'entusiasmo giovanile non è affatto sviante, ma al contrario sano e salutare»¹²⁴. La conclusione però fa precipitare la tranquillità dei primi undici versi, confinando («quel tempo ormai diviso») al passato, ormai diventato «storia», quel ricordo luminoso evocato dalle biciclette.

La prima stanza dunque presenta il tema del poemetto, la giovinezza legata alle biciclette ma isolata in un passato ormai inaccessibile. Si analizzeranno alcune delle altre stanze per osservare come si evolve il tema, a partire dalla terza.

Le ginocchia d'Alcina umide e bianche III
 più del bianco dell'occhio! la prativa
 spalla! quei suoi rompentì impetì, e a vampe

¹²³ Si parla di rime anche se non si tratta sempre di tali perché Caproni spesso le sostituisce con assonanze.

¹²⁴ Malaguti 2008, p. 243.

vaste i rossori nell'aria nativa,
 acqua appena squillata! ... O fu una fede 5
 anch'essa – anche il suo nome fu certezza
 e appoggio fatuo alla mia spalla, erede
 dell'inganno più antico? Nella brezza
 delle armoniche ruote, fu anche Alcina
 la scoperta improvvisa d'una spinta 10
 perpetua nell'errore – fu la china
 dove il freno si rompe. E una trafitta
 di brividi, all'inganno punse il viso
 logorato d'amore al grido: «Tu
 hai distrutto il mio giorno, né ora più 15
 v'è soccorso a quel tempo ormai diviso.»

Nella terza stanza, dopo un accenno nella seconda, si trova la figura di Alcina, maga malvagia presente nell'*Orlando furioso*, che inganna Ruggero presentandosi a lui bella e seducente, mentre in realtà è vecchia e brutta. Qui il fascino erotico della donna è rappresentato dai «suoi rompenti impeti» e dai «rossori» e il soggetto al verso 5 si domanda se sia reale oppure una «fede», un «appoggio fatuo», «erede dell'inganno più antico»: torna infatti il «nome» che l'io tenta di usare come garanzia di identità e certezza della consistenza della cosa nominata. Il dubbio però infrange anche il nome e dunque pare che l'io smascheri immediatamente le finte seduzioni della maga. Invece il poeta risemantizza la figura ariostesca legandola alla «brezza delle armoniche ruote» delle biciclette della prima stanza, legandola cioè alla giovinezza passata. Alcina fu per il poeta «la scoperta improvvisa d'una spinta perpetua nell'errore», ovvero, come spiega bene Malaguti, nella

formula che riprende quella petrarchesca del 'giovenile errore' [...] l'«errore» è una «spinta perpetua», senza età della ragione a redimerlo. La gioventù è solo il momento della prova principale, quando si ha il coraggio di rischiare e di mettersi in gioco completamente, a costo di gravi perdite.¹²⁵

«Mettersi in gioco completamente» significa per il poeta percorrere la «china dove il freno si rompe». Si tratta pur sempre di un «errore» e il soggetto, stando al periodo successivo della stanza, ne rimane ferito: «una trafitta di brividi» punge il suo viso, ormai «logorato d'amore», mentre, rivelato l'inganno, rivolge un'accusa contro la maga malvagia: «tu hai distrutto il mio giorno», con la conclusione che riprende il tempo ormai diviso del *refrain*. La quinta stanza conclude la vicenda di Alcina, perché al verso 10 la maga è «distrutta»: eppure il contesto e le conseguenze non sono positive, la sconfitta della maga non è liberatoria per il soggetto. Alcina viene distrutta nella «sialba geografia del mondo che sgomenta», mentre nel frattempo «monta nel petto la paura» del poeta che di fronte a questo panorama

¹²⁵ *Ivi*, p. 248.

tenta «le sue fughe impossibili».

L'immagine del mondo che sgomenta non è ancora chiara al lettore ma aiuta a comprenderla il «treno», oggetto rappresentato nella prima parte della quinta stanza e nella sesta stanza del poemetto, che si riportano di seguito:

Fu il transito dei treni che, di notte,
vagano senza trovare una meta
fra i campi al novilunio? Per le incolte
brughiere, ah! il lungo fischio sulla pietra
e i detriti funesti cui la brina
dà sudori di ghiaccio. [...]

Ma delicatamente a giorno torna
il suono dei bicikli, e dalle mura
trovano un esito i treni che l'orma
antica dei pastori urgono – dura
lamentela di ruote sui binari
obbliganti dell'uomo. E certo è Alcina
morta, se il cuore balza ai solitari
passeggeri, cui lungo la banchina
dove appena son scesi, dal giornale
umido ancora di guazza esce il grido
ch'è scoppiata la guerra – che scomparire
dal mondo la pietà, ultimo asilo
agli affanni dei deboli. E se il viso
trascorre un altro fremito, non più
può sgorgare una lacrima: ciò fu,
né v'è soccorso al tempo ormai diviso.

I treni «vagano senza trovare una meta» e tutto intorno a loro è inquietante: le «incolte brughiere», i «detriti funesti», i «sudori di ghiaccio». Del resto il primo periodo della stanza è un'interrogativa che sottintende un soggetto (o un oggetto, per quanto ne sa il lettore) che rimane ignoto e sospende il senso, quasi una rappresentazione sintattica di quella «meta» non trovata dal treno. Inoltre, sempre a livello sintattico, si evidenzia l'interiezione al verso 4, «ahi», all'interno di un frase nominale in cui manca il predicato: il lamento interiettivo compensa il predicato assente ma connota minacciosamente la scena. Il senso rimane sospeso fino alla stanza successiva dove si parla di «binari obbliganti dell'uomo» (vv. 5-6), cioè si attribuisce al treno un movimento obbligato di cui i passeggeri sono prigionieri. Qui dunque si rivela la minaccia del treno: costringe infatti i «passeggeri» a un percorso vincolato di cui non possono

conoscere nemmeno la meta. Successivamente i passeggeri apprendono da un «giornale» che «è scoppiata la guerra» e di conseguenza è scomparsa «dal mondo la pietà». Il poeta commenta l'evento dichiarando che se la situazione sociale è talmente precipitata certamente «Alcina è morta», cioè la giovinezza è ormai perduta, relegata ad un tempo «ormai diviso». La stanza si conclude sul solito *refrain* che però stavolta ha come protagonisti i passeggeri appena incontrati. Commenta Malaguti che questi personaggi «sono appunto gli uomini moderni, ostinatamente in cerca di strategie per parare i colpi e gli choc, specie nella convergenza tra modernità e guerra»¹²⁶, sono loro che non possono neanche lasciar «sgorgare una lacrima» per distanziarsi dalla realtà sociale ormai rovinata.

Le ultime due strofe, confrontandosi direttamente con l'immagine del treno, riprendono quella delle biciclette: «la loro mobilità musicale e liberatoria, la loro festevole casualità contrasta con il moto preordinato e tagliente del treno»¹²⁷.

Ed i bicikli ronzano funesti	VII
ora che l'uomo s'intana la notte	
perché nel sonno l'altro non lo desti	
di soprassalto – perché alle sue porte	
non senta quella nocca che percuote	5
accanita col giorno, allorché un giro	
di tetre biciclette ripercuote	
con un tremito il vetro nel respiro	
della morte all'orecchio. E quale immensa	
distruzione a quei raggi lievi – quale	10
armonia di disastri, ora che senza	
cuore preme un tallone sul pedale	
come sull'erba ha già calcato un viso	
rimasto senza un fremito! ... Ma fu	
storia anch'essa travolta – né ora più	15
v'è soccorso a quel tempo ormai diviso.	

Non v'è soccorso nel mondo infinito	VIII
di nomi e nomi che al corno di guerra	
non conservano un senso, ma riudito	
è umanamente ancora sulla terra	
commossa in altri petti quest'eguale	5
tenuè ronzio di raggi e gomme – il lieve,	
lieve trasporto di piume che sale	

¹²⁶ *Ivi*, p. 252.

¹²⁷ Dei 1992, p. 38.

dal profondo dell'alba. E se il mio piede
 melodico ormai tace, altro pedale
 fugge sopra gli asfalti bianchi al bordo 10
 d'altr'erba millenaria – un altro mare
 trema di antichi brividi sull'orlo
 teso d'altre narici, in altro viso
 scolorato cercando chi non fu
 storia ancora conclusa, anzi un di più 15
 nel tempo ancora intatto ed indiviso.

Tuttavia nella settima stanza le biciclette tornano cambiate di segno poiché non suonano più armoniosamente ma «ronzano funesti». La parte centrale della stanza rappresenta a livello fonetico la nuova sonorità dei «bicicli», grazie alla serie allitterativa che poggia sulle occlusive e sulla vibrante:

perché nel sonno l'alTRo non lo desTi
 di soPRassalTo – PeRChé alle sue PoRTe
 non senTa Quella noCCa Che PeRCuoTe 5
 aCCaniTa Col gioRno, alloRChé un giRo
 di Te'TRe biciCleTTe RiPeRCuoTe
 Con un T'RemìTo il ve'TRo nel ResPiRo
 della moRTe all'oReCChio.

L'insieme sonoro risveglia le immagini della porta sbattuta del *Lamento IV* e del tremito nel vetro di *Alba* e del *Gelo della mattina*. Le biciclette sono «tetre», i loro «raggi lievi» accompagnano l'«immensa distruzione» e il loro suono è «armonia di disastri». Il piede che pesta sul pedale, grazie alla similitudine, calca invece un «viso rimasto senza un fremito»: la minaccia inizialmente solo allusa delle porte percosse si rivela nel gesto brutale di un piede fascista che schiaccia un viso partigiano oppure innocente in uno sfogo di violenza mai raggiunto da Caproni negli *Anni tedeschi*. Le biciclette, la cui libertà è stata soffocata, passano «in mani barbare, al servizio della distruzione e della paura»¹²⁸. Il *refrain* del «tempo ormai diviso» ribadisce martellante l'allontanarsi dal mondo idillico.

L'inizio dell'ultima stanza riprende, al modo delle *coblas capfinidas*, il sintagma «non v'è soccorso» dell'ultimo verso della stanza precedente, continuando idealmente il discorso avviato sulla guerra. Dunque ritorna l'immagine del «caos infinito» dei nomi «senza palpito» dei *Lamenti*, qui rappresentata dal sintagma «mondo infinito di nomi e nomi che al corno di guerra non conservano un senso». Subito però al terzo verso l'immagine è contrapposta da una frase avversativa che apre una prospettiva diversa nel panorama bellico finora senza speranza. Il «ronzio» delle biciclette viene «riudito», «tenue» allo stesso modo delle prime occorrenze nel poemetto e il suo ritorno è presentato da due aspetti

¹²⁸ *Ivi*, p. 73.

importanti: il primo è l'avverbio «umanamente» che recupera un concetto caro a Caproni, cioè la «tenera fisicità»¹²⁹ del mondo delle finzioni; il secondo riguarda il rimema «guerra:terra», incontrato già altrove, che pone la terra di un tempo nuovo, con i suoi suoni armoniosi, in forte contrapposizione con la tragedia inaugurata e perpetrata dal «corno di guerra». La stanza continua riprendendo molti elementi delle prime stanze, caratteristici della gioventù evocata, alcuni accompagnati dall'aggettivo «altro»: «altri petti», «altro pedale», «altr'erba millenaria», «altro mare», «altre narici», «altro viso». Tornano «il lieve, lieve trasporto di piume» e «il piede melodico», variazione del «pedale melodico» della prima stanza, eccetera. Vengono riprese anche le rime della prima stanza per rappresentare il ritorno ad una sonorità serena, non contaminata dal disastro bellico e dalla scoperta dell'inganno. Anche il *refrain* ne è variato perché fa riferimento a una «storia [non] ancora conclusa» di un tempo «ancora intatto ed indiviso». La circolarità del poemetto evidenzia la circolarità del tempo, ovvero un'apertura alla speranza di una dimensione migliore di quella prospettata dagli *Anni tedeschi*, ma «altra»: non si tratta cioè di «un ritorno al passato»¹³⁰ ma di una «redenzione» attraverso il futuro e le generazioni successive, anche a livello letterario, come indica l'«altro pedale» melodico del verso 9.

La circolarità del componimento, dove l'ultima strofa rispecchia la prima, allude a questa perennità, all'indifferenza immutabile del tempo della natura (l'«erba millenaria») contro il rovinare del tempo storico, personale e generazionale, subito irrecuperabile.

Ma la nostalgia della leggerezza persiste come un incantesimo, e torna alla fine a ricomporre, con consapevolezza stoica, la possibilità di un altro principio, di nuovi brividi.¹³¹

Comincia a profilarsi la volontà di Caproni di estendere la propria poesia ad un dominio plurale, verso un impegno sociale in cui «l'io lirico non si limita più a metter in scena le sue lacerazioni interiori»¹³² ma «si fa sempre più 'impersonale'». *Le biciclette*, invero, è il primo testo qui proposto in cui si incontra il tema del mito della giovinezza, in questo caso incarnata dalla maga Alcina.

La perenne «contemporaneità» del mito potenzia l'universalità della sofferenza del poeta, in una congiunzione di contingenza e di assoluto, privato e storia.¹³³

Il mito di Alcina consiste nella sintesi dei tratti di Olga e Rina, in particolare per quanto riguarda la sensualità, il rapporto con le finzioni fanciullesche («da un lato la gioventù e i suoi inganni [...], dall'altra la sua fragilità e provvisorietà») e il legame con la morte. Inoltre «nella retrospettiva della maturità, la visione dell'eros passato come apparenza e inganno», dove «l'inganno non si dà necessariamente sotto il segno del falso» ma manifesta il «transito dalla sua felice esuberanza, carica di

¹²⁹ Cfr. nota 116 a p. 44.

¹³⁰ Malaguti 2008, p. 254, come la citazione successiva.

¹³¹ Dei 1992, p. 72 e p. 73.

¹³² Malaguti 2008, p. 260, come la citazione successiva.

¹³³ Surdich 1990, p. 63.

umori e sensualità, all'epilogo di distruzione tragica della sua favola»¹³⁴. Dunque si tratta di una ripresa simbolica della vicenda amorosa vissuta con Olga, conclusa ma poi recuperata in Rina, in un movimento circolare che riprende la struttura del poemetto e contrasta con la connotazione luttuosa di testi come i *Sonetti dell'anniversario* e i *Lamenti*. L'elevazione della vicenda privata a mitografia permette al poeta, come già accennato, di far dialogare la propria lirica intima con l'«assoluto» e con la «storia».

La creazione del mito in Caproni va a pari passo con l'avvicinamento della lirica alla narrazione, permessa dalla continuità della forma del poemetto di stanze uguali. Probabilmente *Le biciclette* non sono l'esito narrativo migliore, tuttavia conservano un procedere logico che è comparabile al racconto e manifestano la volontà di Caproni di tentare la via narrativa. La scrittura dei racconti rimarrà circoscritta agli anni Quaranta ma nella poesia rimane la nostalgia del narrare come si nota nella serializzazione delle liriche (*Sonetti dell'anniversario* e *I lamenti*) e nei poemetti della sezione centrale del *Passaggio d'Enea*.

¹³⁴ Le prime due citazioni provengono da Malaguti 2008, p. 247, mentre la terza da Surdich 1990, p. 63.

2.3 *Le stanze*

Le stanze è una sezione della raccolta, introdotta nell'edizione del '56, che racchiude tre poemetti, preceduti e seguiti ciascuno da un testo più breve. Il primo che si propone è il testo omonimo della *plaque* pubblicata nel '52, le *Stanze della funicolare*: in realtà sarebbe il titolo della sottosezione, che comprende la serie *Interludio*, *Versi* e *Sirena*, il secondo della quale è il poemetto. Il termine stanza indica un nuovo metro che Caproni utilizza anche nel poemetto *Le biciclette*, ovvero la strofa di 16 endecasillabi rimati: l'autore sostiene che non ci sia traccia di «vere e proprie quartine o sestine»¹³⁵ e ciò è vero solo a livello sintattico perché lo schema di rime è quasi sempre regolare e divide le strofe in quartine. Inizialmente *Versi* era preceduto da *Alba* e seguito da *Notte* mentre nel *Passaggio d'Enea* assume l'ordine che si prende come riferimento per la sistemazione definitiva. Si riporta di seguito *Interludio*:

E intanto ho conosciuto l'Erebo
– l'inverno in una latteria.
Ho conosciuto la mia
Prosèrpina, che nella scialba
veste lavava all'alba 5
i nebbiosi bicchieri.

Ho conosciuto neri
tavoli – anime in fretta
posare la bicicletta
allo stipite, e entrare 10
a perdersi fra i vapori.
E ho conosciuto rossori
indicibili – mani
di gelo sulla segatura
rancida, e senza figura 15
nel fumo la ragazza
che aspetta con la sua tazza
vuota la mia paura.

Il testo è articolato in due strofe rispettivamente di sei e dodici versi, con uno schema di rime perlopiù bacciate che, sulla scorta del numero di versi, potrebbe dividere il testo in tre sestine: ABBCCA ADDEFFGHHIIIH. Due versi, il 10¹³⁶ e il 14, rimangono irrelati, mentre «Erebo:bicchieri» è una quasi-

¹³⁵ Insana 1975, p. 35.

¹³⁶ Si segnala la rima interna «posare:entrare», forse trascurabile per l'eccessiva facilità.

rima ipermetra. I versi sono di misura variabile tra il settenario e il novenario. La lirica affronta ancora il tema dell'alba variandolo in alcuni punti e puntualizzandolo in altri. Sono esplicitati i riferimenti ad una rappresentazione mitica dell'ambiente, l'«Erebo» e «Proserpina», mentre in *Alba* l'ambientazione lattiginosa li suggeriva soltanto. L'immagine della «segatura rancida» e dei «bicchieri» lavati richiama il «rifresco», «odore nauseabondo che proviene dalla fognature» che può indicare l'odore «di stoviglie o di altri oggetti non perfettamente detersi», altrove in Caproni associato appunto alla «segatura»¹³⁷. È notevole insomma come il dettaglio realistico, anche sensibilmente concreto, si connoti in questo testo di una componente mitica che accompagnerà le prossime occorrenze dell'alba e della funicolare. Ci si sofferma infine brevemente sulle «anime in fretta» che l'autore, nella *Nota* in calce all'edizione del *Terzo libro* del 1968, glossa spiegando che si devono intendere «anime fabbricate in fretta, in serie»: il soggetto dunque, arrivato all'oltretomba, incontra una serie di anime che entrano anch'esse «fra i vapori» della latteria all'alba, moderno aldilà. È la prima delle occorrenze dell'individuo, o del gruppo di individui, spersonalizzato che sarà protagonista del poemetto. Si riporta quindi la prima strofa dei *Versi*.

Una funicolare dove porta,	I
amici, nella notte? Le pareti	
preme una lampada elettrica, morta	
nei vapori dei fiati – premon cheti	
rombi velati di polvere e d'olio	5
lo scorrevole cavo. E come vibra,	
come profondamente vibra ai vetri,	
anneriti dal tunnel, quella pigra	
corda inflessibile che via trascina	
de profundis gli utenti e li ha in balia	10
nei sobbalzi di feltro! È una banchina	
bianca, o la tomba, che su in galleria	
ora tenue traluce mentre odora	
già l'aria d'alba? È l'aperto, ed è là	
che procede la corda – non è l'ora	15
questa, nel buio, di chiedere l'alt.	

L'atmosfera riprende in parte quella dell'*Interludio*: troviamo infatti i «vapori» e l'«alba», anche se non è ancora giunta. Anche il sintagma «de profundis», secondo Raboni¹³⁸, è allusivo dell'Erebo mentre senza dubbio gli «utenti», ovvero i passeggeri della funicolare, sono comparabili alle «anime in fretta» della poesia precedente. Il soggetto non è ancora esplicitato ma l'interrogativa iniziale apostrofa gli utenti chiamandoli «amici», dunque non è trascurabile una certa partecipazione del soggetto alla

¹³⁷ Il significato di «rifresco» e le sue occorrenze in Caproni provengono da Zuliani 2014, pp. 174-176.

¹³⁸ Cfr. nota al testo in Caproni 1980.

vicenda. La lirica mette in scena la salita della funicolare del Righi, un percorso con binari che attraversa parte di Genova partendo dal basso («de profundis») e giungendo fino al quartiere appunto del Righi, a bordo di un veicolo del tutto comparabile al tram di *Alba* attraverso la serie allitterativa al centro della strofa:

Rombi VeLati di poLVeRe e d'oLio	5
lo scoRReVole caVo. E come VibRa,	
come pRoFondamente VibRa ai VeTRi,	
anneRiTì daL TunneL, queLLa pigRa	
coRda inFLessibiLe che Via tRascina	
de pRoFundis gli utenti e Li ha in baLià	10
nei sobbaLzi di FeLtRo!	

Si segnalano i legami fonici principali ma l'intera strofa è costellata di abbinamenti sonori anche minimi, il cui obiettivo principale è rappresentare la salita della funicolare come un movimento «scorrevole» e armonioso, privo di ostacoli (gli eventuali «sobbalzi» sono di «feltro!»), ma precisamente individuato dal suono del vetro e del ferro combinati all'olio del cavo: non a caso le uniche due parole-rima irrelate sono «olio» al verso 5 e «vetri» al verso 7. Nella seconda metà della stanza una delle opzioni proposte dall'interrogativa impersonale riguardo alla meta del viaggio riprende la domanda iniziale ma con essa sembra stonare: si parla infatti di «tomba», che assume il senso luttuoso dell'accostamento con l'alba e lascia presagire la conclusione effettiva del percorso della funicolare. In ogni caso successivamente viene precisata la prossima fermata, «l'aperto». In conclusione la prima strofa del poemetto preannuncia un'apertura carica di speranze, riprendendo idealmente quella di *Marzo*.

Prima di procedere con il poemetto si cita una lettera¹³⁹ di Caproni a Carlo Betocchi datata «Loco di Rovegno, 20 agosto 1979» e un passaggio dell'intervista¹⁴⁰ di Jolanda Insana del 1975 che riprendono alcuni elementi già presentati e orientano l'interpretazione:

Le «Stanze della f.[unicolare]» sono un poco il simbolo, o l'allegoria, della vita umana, vista come inarrestabile viaggio verso la morte. La funicolare del Righi, a Genova, esiste davvero. Il suo primo percorso avviene al buio, in galleria: un buio, e una galleria, che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi, la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita), e prosegue sino alla meta, tirata dal suo «cavo inflessibile» (il tempo, il destino), senza potersi fermare. Ogni «stanza» è una stagione differente della nostra esistenza. E di stagione in stagione, il passeggero (l'«utente») cerca l'attimo bello (ogni stagione ha il suo) dove potersi arrestare: dove poter chiedere un alt nel suo essere trascinato dal tempo (il cavo) inarrestabile, fino all'ultima stazione, che nel piccolo poemetto è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme).

¹³⁹ Si cita da *OV*, p. 1147.

¹⁴⁰ Insana 1975, pp. 39-40.

Forse il treno (che non può fermarsi né deviare quando vuole, come l'automobile) potrebbe darmi il senso quasi dell'agostiniana predestinazione, in luogo del libero arbitrio. E così la funicolare, con quel cavo che la tira. Ma le Stanze (la funicolare del Righi sbuca da una galleria) potrebbero essere lette anche in chiave freudiana.

La «chiave freudiana» della lirica è testimoniata anche dal *Piano generale del poemetto*¹⁴¹ conservato negli autografi dell'autore. Esso reca il titolo originale *La funivia*, ospita dieci strofe abbozzate e in corrispondenza di ognuna sul margine sinistro si trovano alcune annotazioni tra cui quelle riguardanti i principali momenti della vita: per esempio la prima strofa è associata all'«utero», la seconda alla «nascita» e successivamente «infanzia», «giovinezza», «maturità», «vecchiaia» e «morte». Lo sviluppo della lirica attraverso le età della vita va a pari passo con il passare di una giornata, dalla notte all'alba, dalla mattina a mezzogiorno, fino alla sera e alla notte di nuovo. La prima strofa, appena analizzata, fa riferimento all'utero materno e alla «notte», poco prima dell'alba.

Si deve precisare che le strofe hanno quasi sempre uno schema di rime alternate (come al solito in Caproni in alcuni casi l'assonanza sostituisce la rima) del tipo ABABCDCEFEFXYXY, che riprende cioè la struttura già usata nel poemetto *Le biciclette* con il *refrain* di quattro versi a fine stanza. I quattro versi conclusivi ospitano una specie di riflessione del narratore che ogni volta pondera se sia o meno l'«ora» giusta per «chiedere l'alb», ovvero per chiamare la fermata, per tentare di arrestare il moto preordinato della funicolare in corrispondenza di un particolare momento della vita. Chiaramente, in accordo con la struttura del poemetto appena vista, le prime strofe non saranno le fermate opportune per l'utente (nella terza per esempio si dice «ecco un'altr'ora/in cui impossibile è chiedere l'alb»), ma sarà solo in seguito, con l'avvento della giovinezza e della maturità che subentreranno nel protagonista della vicenda sentimenti come la nostalgia e il rimpianto: è altrettanto chiaro infatti che ogni volta che si proverà a trattenere la funicolare si andrà incontro necessariamente al fallimento, perché non è possibile, per il passeggero come per il narratore, bloccare lo scorrere del tempo.

Si prenda per esempio la quarta strofa:

E via per scogli freschissimi ed aria,	IV
nella tremula Genova, l'antico	
legname della barca a fune in aria	
nero travalica i ponti – l'intrico	
scande d'obliqui devianti, e giunge	5
per terrazze a conoscere l'aperta	
trasparenza del giorno. Ove se punge	
umido ancora l'occhio una più certa	

¹⁴¹ Il *piano generale del poemetto* è riportato in *OV*, pp. 1152-1153.

scoscesa di cristalli e ardesie, a vela
 guai se spinge l'utente oltre il dosato 10
 passo del cavo l'incanto! Si vela
 il vetro al vaporoso grido, e il fiato
 in nebula condensa la parola
 che in nomi vani appanna l'aria – la
 cristallina presenza entro cui l'ora 15
 giusta è sfuggita di chiedere l'alt.

L'apparato critico aiuta a capire quale potrebbe essere l'età di questa strofa: ai versi 6-7 infatti l'«aperta trasparenza del giorno», che indica l'ora mattutina, era originariamente in Ds¹ «la lieve giovinezza del mondo»¹⁴² e nelle stesure successive il poeta oscilla tra le due opzioni. Si può ipotizzare quindi che la strofa sia ambientata durante la giovinezza e a dimostrazione di questo si possono considerare i versi 12-14: infatti l'immagine del fiato che nella frescura del mattino condensa la parola potrebbe richiamare il mondo delle finzioni poiché «i nomi vani» rappresentano la labilità della gioventù e l'inganno. L'autoinganno, in particolare, di pensare di poter dare concretezza (al verso successivo «la cristallina presenza») attraverso le parole (da qui il senso di «condensa»; si segnala la rima leggermente imperfetta «condensa:presenza») alla realtà che sfugge di fronte al tempo. Inoltre è interessante l'avvertimento che rivolto all'utente dall'ipotetico narratore: «guai se spinge l'utente oltre il dosato passo del cavo l'incanto». Il periodo è complicato da almeno due iperbati ma il senso risulta chiaro: l'utente è intimato a non procedere oltre con la mente, a non «spingere» oltre «l'incanto», cioè a sostare e godersi il percorso in questo determinato punto. Pare infatti che sia un momento importante e difatti lo è perché questa sarebbe stata «l'ora giusta» per chiedere l'alt. Ciò nonostante è già «sfuggita».

Sempre sulla giovinezza insiste la prima parte della strofa successiva, che si riporta:

L'ora che accendono bianche le tende V
 agitate alla prima brezza, e al mare
 reca ragazze il cui sciame discende
 fresco le scalinate – arde di chiare
 maglie la lana e l'acuta profluvie 5
 di capelli e di risa, e gli arrossati
 calcagni acri nei sandali tra esuvie
 di conchiglie ristora e vetri.

Il soggetto dell'incipit, «l'ora», sembra richiamare l'ora sfuggita della strofa precedente e difatti ne amplia il motivo: la giovinezza qui si incarna specificatamente nelle «ragazze» e nella loro serie di caratteristiche che attingono ai campi semantici del rosso, del fuoco e dell'acre: «arde di chiare maglie la

¹⁴² OV, p. 1177.

lana»; «l'acuta profluvie di capelli e di risa» con allusione al profumo che tale cascata sprigiona; «arrossati calcagni acri». L'immagine viene potenziata dall'insistenza del lessico sulle vocali toniche 'A' ed 'E' che vanno nella direzione di apertura e vitalità. In ogni caso però la funicolare «tira inflessibile al cavo» e porta all'iniziale conclusione del percorso, il «Righi». La meta finale del reale itinerario della «muta arpa» sarebbe la stazione del Righi, «il più alto punto panoramico di Genova»¹⁴³, dove sorge l'omonimo forte «rosso», e dunque anche nella creazione allegorica sarebbe ormai raggiunto l'apice della salita. Qui, dopo il capolinea al Righi dove sorge il cannone che segna il mezzogiorno¹⁴⁴, termina la prima fase della stesura delle Stanze. Il poemetto fu pubblicato per la prima volta su «Botteghe oscure»¹⁴⁵ nel '49 con l'attuale sesta strofa lasciata incompiuta mentre due strofe aggiuntive, «le attuali IX e X, seguivano in calce con il titolo *Due altre stanze*», le quali suggerivano «già che il viaggio *fosse* destinato a proseguire».

Infatti Caproni fa continuare idealmente il viaggio dell'«arca» in un percorso irreal e improponibile¹⁴⁶ per un mezzo del genere: sorpassa il Righi, giunge al quartiere di Oregina nella sesta strofa, nella settima a Zerbino, nell'ottava a Staglieno fino a perdersi nella nebbia finale. L'ultimo toponimo del poemetto è il cimitero di Staglieno che forse allude alla «fine del viaggio terreno»¹⁴⁷ e il percorso che porta da Oregina fino a questo punto può essere accostato alla maturità dell'utente, segnata da un evento importantissimo: la «guerra ch'è esplosa a squarciagola», al verso 13 della stanza VI. Su questo elemento è possibile avvicinare il passeggero della funicolare alla biografia reale del poeta che vive come lui l'evento bellico alle porte della maturità: non si tratta, invero, di coincidenza, ma di condivisione di un destino simile e allo stesso tempo degli stati d'animo che lo accompagnano (la prima interrogativa delle due che chiudono la stanza esprime la paura del passeggero nei confronti della tragedia storica, paura espressa anche altrove da Caproni: «Forse è qua/che si teme l'arresto?»).

Nelle strofe centrali, oltre al riferimento alla guerra che si collega alla maturità, non si distinguono le altre età della vita, se non a partire dalla strofa X.

E la funicolare dolce dove	X
sale, bagnata e celeste, nell'urna	
della città di mare umida? dove,	
col suo cavo oliatissima e notturna,	
altri scogli raggiunge e una sfilata	5
di ragazze in amore? [...]	

¹⁴³ Cfr. nota al testo in Caproni 1980.

¹⁴⁴ Nella sesta strofa al verso 5 la «mazza di mezzogiorno» si riferisce in modo poco chiaro al cannone: la corrispondenza è confermata in parte in Ds⁶ dove viene nominato il «cannone» e del tutto in Ds²⁵ dove il sintagma era in precedenza «mazzata del cannone»; cfr. *OV*, p. 1195 e p. 1202.

¹⁴⁵ Zuliani 2015, p. 75.

¹⁴⁶ Cfr. la mappa del percorso in Zuliani 2015, pp. 68-69.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 76.

E sul mare	10
che ancora tenerissimo rinfresca	
col suo lume la notte, ah! se compare	
fra le nubi una luna di cui odora	
come un pesce la pietra! ... Perché qua	
non s'arresta la corda? perché l'ora	15
neppure in sogno è di chiedere l'alt?	

Il viaggio oltre la vita procede già da qualche stanza ma l'ambientazione è «inconfondibilmente fatta della Genova di Caproni»¹⁴⁸, «città di mare umida», «un paesaggio dove il mare è di nuovo vicino anche se l'arca continua ad ascendere»¹⁴⁹. La «sfilata di ragazze in amore», riprende lo «sciame di ragazze» della stanza V, ma cambiandone l'occasione: se prima è un giovane utente che viene colpito dall'apparire di queste fanciulle, ora, nella notte inoltrata (era «sera» già nella strofa VIII e del resto la funicolare qui è detta «notturna» mentre al verso 12 la «notte» è esplicitata), le ragazze porgono la spalla «a marinai». Insomma a questo punto della vita il passeggero è ormai anziano e non partecipa più ai giochi amorosi della giovinezza. A sostegno di questa esclusione va un'annotazione a margine della strofa VII del *piano generale del poemetto*, che si riporta come in *OV*:

vecchiaia	La notte: l'ora delle nostalgie: la gioventù
nostalgica	della notte che rinfresca.

La «notte che rinfresca» richiama i versi 10-12 della versione definitiva, «sul mare/che ancora tenerissimo rinfresca/col suo lume la notte», e permette dunque di associare la strofa alla «vecchiaia nostalgica». La conclusione della stanza va nella stessa direzione, con le due interrogative che indirettamente esprimono la volontà del personaggio di fermarsi a quest'ora in questo luogo: «Perché qua/non s'arresta la corda?». Infine il sintagma «in sogno» iscrive l'intera strofa nella dimensione onirica del desiderio inesprimibile di tornare a far parte di una giovinezza ormai trapassata.

La strofa successiva comincia proprio con la funicolare che «via trascina» l'immagine delle ragazze («il suono di quei sandali freschi» è metonimia):

Oh, una brezza ha potenza, e via trascina,	XI
con il cavo inflessibile, anche il suono	
di quei sandali freschi e della prima	
voce che si alza sulle altre. E nel tuono	
bianco che il mare fa sulla banchina	5
superata dall'arca, in un lucore	
nuovo una nebbia l'appanna – è la prima	

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

luce d'un'alba che non ha calore
 di figure e di suoni, e verso cui
 l'arca silenziosissima sospira 10
 la sua ultima meta. Ma nei bui
 bar lungomare, ohimè la lampadina
 che a carbone s'accende per la sola
 donna che lava in terra – che già sa
 fra i bicchieri del latte ove sia l'ora 15
 in cui l'utente può chiedere l'alt!

È interessante anche notare come la funicolare è ormai integrata alla natura e si muove in accordo con essa: «una brezza ha potenza, e via trascina, con il cavo inflessibile». Alcune considerazioni generali sulla funicolare si rimandano alla conclusione del paragrafo, ma si può accennare che è chiara la sua rappresentazione come forza naturale e implacabile che la avvicina anche ad entità mitiche come il Fato. Si approssima sempre più «l'ultima meta», annunciata dalla comparsa della «prima luce d'un'alba» (sintagma che riprende sia il sonetto *Alba* sia *Prima luce* di *Come un'allegoria*), che sarà caratterizzata dall'assenza di suoni e di immagini, cioè dalla cecità e sordità della tomba. La «nebbia» comincia a sfumare i contorni delle figure e anche il suono tipico della funicolare è sommerso, l'arca si muove «silenziosissima». La notte è ormai alla sua conclusione ma dopo di essa non sorgerà il giorno ma un «ducore» d'Erebo, il colore dell'aldilà caproniano, purgatorio¹⁵⁰ più che infernale. La conclusione della strofa recupera le immagini dell'*Interludio* e di *Alba*: il «bar», la «donna che lava in terra», «i bicchieri del latte» che richiamano direttamente la latteria. Inoltre la donna che spunta qui possiede la capacità sovranaturale di sapere già «ove sia l'ora in cui l'utente può chiedere l'alt», cioè possiede una sorta di sapienza che la eleva, pur nella prosaicità dell'ambientazione, a divinità mitica, appunto a Proserpina.

I riferimenti a *Interludio* diventano ancora più palesi nell'ultima stanza del poemetto:

Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia, e il latte XII
 nei bicchieri è ancor nebbia, e nebbia ha
 nella cornea la donna che in ciabatte
 lava la soglia di quei magri bar
 dove in Erebo è il passo. E, Proserpina 5
 o una scialba ragazza, mentre sciacqua
 i nebbiosi bicchieri, la mattina
 è lei che apre nella nebbia che acqua
 (solo acqua di nebbia) ha nella nebbia
 molle del sole in cui vana scompare 10

¹⁵⁰ Mengaldo parla di «tonalità purgatoriole, se non da inferi» a p. XIX di *OV*.

l'arca alla vista. La copre la nebbia
 vuota dell'alba, e la funicolare
 già lontana ed insipida, scolora
 nella nebbia di latte ove si sfa
 l'ultima voglia di chiedere l'ora
 fra quel lenzuolo di chiedere l'alt.

15

La strofa è tutta occupata, sintatticamente oltre che semanticamente, dalla «nebbia», che preannunciata in precedenza, ora è moltiplicata fino a investire gli oggetti rappresentati in un movimento totalizzante che ha il suo culmine già al primo verso nella tautologia «la nebbia è nebbia», talmente oppressiva da sospendere anche l'andamento logico del discorso. Anche a livello sonoro la nebbia influisce sul componimento. Nei primi versi produce l'allitterazione sulla consonante occlusiva bilabiale sonora: «neBBia», «Bicchieri», «ciaBatte», «Bar», «EreBo». Inoltre determina un'insistenza del lessico sulle consonanti geminate che attraversa la prosodia dell'intera stanza: già «nebbia» con tutte le sue occorrenze e derivati, ma poi anche nelle rime «latte:ciabatte» e «sciacqua:acqua», infine nel testo con «bicchieri», «donna», «passo», «ragazza», «mattina», eccetera. Notevole è il caso di «scialba» che assuona a «sciacqua» rispettando la quantità consonantica e avvicinandosi alla paronomasia. L'Erebo viene esplicitato e allo stesso tempo viene confermata¹⁵¹ la funzione di accesso ad esso dei «magri bar» all'alba, suggerita in *Alba* e preparata da *Interludio*. Anche Proserpina è nominata e qui assolve alla funzione di guida all'arca, «è lei che apre nella nebbia» la mattina, cioè è lei che accoglie la funicolare insieme ai suoi passeggeri. Ricorda in questo movimento di apertura la «fanciulla che apre la finestra» di *Marzo* ma ha il compito contrario: se prima l'apertura era in direzione del nuovo mondo primaverile ricco di possibilità, ora l'apertura è verso l'oltretomba, silenzioso e incolore («scolora»), verso la scomparsa e la vanità («vana scomparire/l'arca»). Ma l'accoglienza di Proserpina rimane e il passeggero, ormai esausto al termine del suo viaggio non sente più il bisogno di fermare l'ascesa della funicolare e pare accettare serenamente la conclusione della vita: «si sfa l'ultima voglia di chiedere [...] l'alb».

La funicolare attraverso il poemetto assume caratteristiche peculiari che ora si tenteranno di mettere in ordine per individuare la sua reale ontologia.

La funicolare, lungo il poemetto, è detta anche *arca*, o *barca*, o *furgone*, o *carro*, o (significativamente) *arpa*. Sempre più, avanzando nel testo, si dice che prosegue «muta» (str. V, 9), «in silenzio», (VII, 15), o di nuovo «muta» e «cheta» (VIII, 14-15) e infine «silenziosissima» (XI, 10). Più precisamente, però, la funicolare diffonde intorno a sé questo irreale silenzio vibrando sempre più sottilmente. Il suo tremito marca la natura sovranaturale di questo viaggio:

[...]

¹⁵¹ Cfr. la nota al testo in Caproni 1980: Raboni spiega i «magri bar/dove in Erebo è il passo» sono i luoghi «dai quali si accede alla dimora dei morti».

Infatti, il lieve tremore, o meglio il «brivido» (str. III, 1) sempre più sottile dei suoi vetri e dei suoi ingranaggi, è evocato sette volte lungo il poemetto (str. I, 4-5, 6-8 e 11; III, 1 e 15; V, 8-10; IX, 5-6) e fornisce il costante sottofondo dell'ascesa: sempre «i lati / vibrano della muta arpa che inclina / unicolorde a altre balze» (str. V, 9-10).¹⁵²

I suoi appellativi fanno riferimento a tre aspetti diversi: al suono che essa produce: «arpa»; al suo essere traghettrice di persone o anime: «arca», «barca», «furgone», «carro»; al suo rapporto stretto con la morte: «furgone» e «carro». Un ulteriore legame con la morte è determinato dal suo itinerario verso l'oltretomba, viaggio preordinato dal Fato di cui in un certo modo diventa strumento, come le forze naturali che sono strumento degli dei, o estensione stessa del loro essere. Caproni sta infatti sviluppando in questi anni «una propria mitologia privata, incentrata sull'evocazione di un varco verso l'oltremondo»¹⁵³, e lo sta facendo attraverso elementi profondamente reali come l'alba, il bar-latteria, il tram, la funicolare.

Il varco viene cercato dal poeta anche attraverso la forma metrica: le Stanze infatti sono strutturate in modo da essere reiterabili¹⁵⁴, una sorta di prosecuzione contro al numero fisso di versi del sonetto monoblocco, testimoniano cioè «la necessità di una costruzione, di una ampiezza magari appunto disarmonica, che corregga il vecchio frammentismo lirico, [...] come unica via d'uscita, di progresso»¹⁵⁵. In realtà la situazione formale delle stanze non è così pacifica: Girardi individua in esse una chiusura formale ancora maggiore rispetto ai sonetti per la presenza del *refrain* (esplicito in *Le biciclette* e nei *Versi delle Stanze della funicolare*, più sottile in *All alone* come si vedrà in seguito) che «ribadisce e suggella, con la sua identità di parole-rima, il significato fondamentale di ogni componimento» e in questo testo esprime «l'impossibilità di porre fine al viaggio in una cabina». Perciò:

Il senso della sua adozione va allora cercato piuttosto nel drammatico e – come si diceva – ironico contrasto che oppone il significato «umanistico» della sua struttura a un linguaggio e una tematica di bruciante modernità.¹⁵⁶

Allora la «via d'uscita» non è da ricercarsi all'interno della forma metrica ma all'interno della forma del contenuto: il viaggio della funicolare è trasfigurato fino a renderlo allegoria della vita umana, con la possibilità di leggerla anche in chiave freudiana, ma non è solo questo. L'ambientazione purgatoriale con i colori dimessi dell'alba e la nebbia e i bar mattutini è il paesaggio in cui Caproni realmente viveva, gli elementi realistici e quotidiani non sono solo un contrappunto ironico (ma si dovrà tornare sul senso dell'ironia) al mezzo comunicativo alto della poesia ma sono testimonianza di un

¹⁵² Zuliani 2015, p. 65.

¹⁵³ *Ivi*, p. 63.

¹⁵⁴ Malaguti 2008, pp. 229-230 insiste su questo punto in risposta a Michelle Nota che sostiene che le stanze siano una continuazione del sonetto; cfr. Michelle Nota, *La série et la fiction: «Cronistoria» de Giorgio Caproni*, «Chroniques italiennes», n. 2-3, aprile-settembre 2004, pp. 165-187.

¹⁵⁵ Dei 1992, p. 70.

¹⁵⁶ Girardi 1987, pp. 116-117, come le due citazioni precedenti.

mondo che il poeta sperimentava veramente, raccontano concretamente che l'io protagonista delle liriche caproniane ha una storia. Tuttavia si è già detto dell'inquietudine che aleggiava in questi luoghi ed infatti la «paura» del soggetto in *Interludio* è reale anch'essa poiché non si deve dimenticare che sono gli anni della tragica guerra civile tra partigiani e fascisti: «il peso d'una storia generale, opprimente l'esile storia privata che di quella s'imbeve, comincia a farsi più esplicito, mi pare, negli *Anni tedeschi* e nel gruppo delle *Stanze*». E il contesto carico di ansia e preoccupazione non è circoscritto all'evento bellico:

Senza gonfiar troppo le penne per questo, potrei anche dire d'essere stato il primo a cercar di rappresentare una ventina d'anni fa col mio «utente» (definizione antieroica e antiumana rafforzata, nelle *Stanze della funicolare*, per contrasto, dall'aulico pronome «ei»; definizione che poi ha trovato, ahimé, conferma e fortuna in questa nostra era d'industrializzazione e di alienazione) la condizione e la dimensione dell'uomo d'oggi ridotto, dallo sconcerto e dai crimini della guerraccia prima, dalla cosiddetta civiltà di massa e del “miracolo” poi (un “miracolo” fondato sul relativo raggiungimento d'un benessere meramente elettrodomestico, estrutto magari su bisogni artificiosamente creati per il solo reale benessere dei cosiddetti produttori od operatori economici, ma senza uno spiraglio di luce) ad anonimo e amorfo *souffre-douleur* d'una società tutta sbagliata perché mal diretta nelle sue proprie aspirazioni profonde, senza più un preciso volto o una precisa figura.¹⁵⁷

L'allegoria serve allora al poeta per instaurare una distanza dal presente esattamente come il mito serviva alle popolazioni antiche per spiegare i fenomeni naturali più perturbanti: permetteva un'interpretazione, un avvicinamento più cauto e sicuro all'inspiegabile.

Ne *L'ascensore* viene tentato un procedimento simile, come si vede da alcuni luoghi della poesia che si riportano di seguito:

Quando mi sarò deciso	5
d'andarci, in paradiso	
ci andrò con l'ascensore	
di Castelletto, nelle ore	
notturne, rubando un poco	
di tempo al mio riposo.	10
Ci andrò rubando (forse	
di bocca) dei pezzettini	
di pane ai miei due bambini.	
Ma là sentirò alitare	
la luce nera del mare	15
fra le mie ciglia, e... forse	

¹⁵⁷ Palmieri 1965, pp. 23-24, come la citazione precedente.

(forse) sul belvedere
dove si sta in vestaglia,
chissà che fra la ragazzaglia
aizzata (fra le leggiadre 20
giovani in libera uscita
con cipria e odor di vita
viva) non riconosca
sotto un fanale mia madre.

Con lei mi metterò a guardare 25
le candide luci sul mare.
Staremo alla ringhiera
di ferro – saremo soli
e fidanzati, come
mai in tanti anni siamo stati. 30
E quando le si farà a puntini,
al brivido della ringhiera,
la pelle lungo le braccia,
allora con la sua diaccia
spalla se n'andrà lontana: 35
la voce le si farà di cera
nel buio che la assottiglia,
dicendo «Giorgio, oh mio Giorgio
caro: tu hai una famiglia.»

E io dovrò ridiscendere, 40
forse tornare a Roma.
[...]

*

Ma no! se mi sarò deciso 55
un giorno, pel paradiso
io prenderò l'ascensore
di Castelletto, nelle ore
notturne, rubando un poco
di tempo al mio riposo. 60

Ruberò anche una rosa
 che poi, dolce mia sposa,
 ti muterò in veleno
 lasciandoti a pianterreno
 mite per dirmi: «Ciao, 65
 scrivimi qualche volta,»
 mentre chiusa la porta
 e allentatosi il freno
 un brivido il vetro ha scosso.

[...]

E mentre, stando a terreno,
 mite tu dirai: «Ciao, scrivi,»
 ancora scuotendo il freno 80
 un poco i vetri, tra i vivi
 viva col tuo fazzoletto
 timida a sospirare
 io ti vedrò restare
 sola sopra la terra: 85

proprio come il giorno stesso
 che ti lasciavi per la guerra.

La poesia è una delle liriche nella sezione *In appendice*, l'ultima della raccolta, già presente nella plaquette del '52. L'ascensore di cui si parla è un ascensore pubblico di Genova che porta al belvedere di Castelletto e un tempo «concludeva la salita fra pareti di vetro e metallo»¹⁵⁸: si tratta dunque dell'ormai usuale mezzo di trasporto con vetri e ferro che porta nell'aldilà. Infatti i versi 68-69 riprendono lo stesso motivo del suono della funicolare e del tram entrambi generati a partire dal tremito del vetro di *Alba* e del *Gelo della mattina*. Riguardo alla poesia Caproni, in *Il mestiere di poeta*, 1965, spiega:

Il personaggio di Anna Picchi, mia madre, appare per la prima volta nell'*Ascensore*, che scrissi a Genova, in via Bernardo Strozzi, tornato da Roma per fare una visita a mia madre ammalata, e dopo aver sentito la condanna irrevocabile del medico. Ripensai allora a mia madre giovane, a mia madre ancora ragazza, e a tutto il dolore e il male che la maternità le aveva recato, e con la maternità «le guerre», a cominciare da quella del 1912, la miseria, i lutti.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *OV*, p. 1284.

¹⁵⁹ Camon 1965, pp. 92-93.

Il poeta dunque recupera la figura della madre giovane e immagina di uscire insieme a lei come fossero «fidanzati»: ai versi 28-29 l'enjambement anaforico permette di presentare all'improvviso l'aggettivo «fidanzati» sorprendendo il lettore. L'espedito formale è ancora più rilevante perché i versi sono settenari e ottonari disposti senza un ordine fisso per cui l'esigenza di rispettare una misura versale è minima. Inoltre in questo testo gli enjambement sono molto meno fitti rispetto alla serie dei *Lamenti* o delle *Stanze*, la sintassi è più lineare e rispetta spesso i limiti tipografici del verso (si veda per esempio la serie di versi 30-35). Nonostante al tempo della composizione la madre non fosse ancora morta Caproni costruisce questa allegoria che di nuovo dialoga con l'oltretomba e ospita oggetti e situazioni reali (la pelle delle braccia che si fa «a puntini»).

Concretezza quotidiana e proiezione onirica, presenza del reale («la voce le si farà di cera/nel buio che la assottiglia,/dicendo “Giorgio, oh mio Giorgio/carò: tu hai una famiglia.”») e aspirazione al suo superamento, in una dialettica tra basso e alto, inferno e paradiso, che è perfettamente rappresentato dall'ascensore, sviluppano il motivo di profonda risonanza psichica del rapporto con l'obiettivo d'amore, la madre vagheggiata non come madre, ma come fidanzata.¹⁶⁰

Eppure la conclusione getta una luce diversa sulla vicenda narrata: il viaggio in ascensore non è solo la rappresentazione della complessità del rapporto con la madre narrata in una forma comprensibile ma è anche la conseguenza di un contesto invaso dal fantasma della guerra. Caproni parla del «dolore» provocato dalle guerre alla madre e la lirica propone anche il contatto con essa da parte del soggetto e della sua famiglia. La crudeltà storica della guerra è simboleggiata, ancora una volta, dal rimema «terra:guerra», che di nuovo esprime la distanza tra soggetto coinvolto nelle operazioni militari e l'amata lontana: è straordinario come la distanza che lungo la poesia si stabilisce tra Caproni e la moglie Rina a causa della scelta di lui di prendere l'ascensore e andare in paradiso dalla madre diventi in chiusura la distanza del poeta dalla «sposa» a causa della tragedia bellica. Dunque, di nuovo, viene ribadita la funzione dell'allegoria: convogliare le inquietudini causate da un contesto drammatico in un dispositivo formale che possa aiutare il soggetto (e non solo, come si vedrà nel prossimo capitolo) ad accettare e comprendere il disagio privato (il complesso rapporto con la figura materna rimane, tanto che la madre rivitalizzata come fidanzata sarà al centro della raccolta *Il seme del piangere* del 1959) e storico.

A questo punto è necessario rivalutare quanto si è detto (provocatoriamente) riguardo alla conclusione dei *Versi* delle *Stanze della funicolare* sulla serenità dell'utente che si approssima alla morte. In questo senso è interessante l'intervento che si propone di seguito riguardo alla chiusura del poemetto.

In questa lenta, frusciante, implacabile progressione acquista uno spicco straordinario, a prezzo di un'estrema insinuante sottrazione d'ogni qualità sensibile, quell'aggettivo *insipida* posto

¹⁶⁰ Surdich 1990, p. 68.

inaspettatamente e stupendamente a suggello [...] dell'intera poesia».¹⁶¹

L'aggettivo «insipida», come bene spiega Giovanni Raboni, è inaspettato se posto in confronto con l'ideale serenità che l'utente dovrebbe provare di fronte al momento così significativo della fine della vita. Eppure è il prezzo che l'arca deve pagare per aver attraversato il mondo purgatoriale descritto lungo le strofe, che corrisponde come si è detto al paesaggio reale del contesto storico che Caproni abita insieme agli utenti. In sostanza la creazione poetica della barca a fune non rappresenta la redenzione che il dispositivo allegorico prometteva di offrire. L'ironia del poeta sta in questo crollo delle aspettative: la tradizione letteraria viene chiamata in causa dal poeta «per scontarne fino in fondo l'inadeguatezza»¹⁶² e l'ironia non equivale alla derisione del mezzo poetico ma assolve alla funzione di tenderne al massimo grado «le residue possibilità di comunicazione», anche correndo il rischio del fallimento.

¹⁶¹ Raboni 1982, p. 80.

¹⁶² Surdich 1990, p. 55, come la citazione successiva.

Capitolo 3: Il rapporto tra parola e realtà

3.1 Poesia per «tutta una generazione di uomini»

Nell'introduzione si accennava al tentativo del poeta di estendere al dominio generale la propria esperienza individuale, in accordo con la volontà di mettere un tetto all'intima dissoluzione di tutta una generazione di uomini nati e vissuti nella guerra. In questo capitolo si tireranno le conclusioni di quanto già si è visto su questo tema, ma prima si analizzerà un luogo dove appare chiara questa intenzione autoriale, il poemetto *All alone*. Il poemetto è in realtà intitolato *Versi* e fa parte della sottosezione appunto intitolata *All alone* che è simile alla precedente *Stanze della funicolare* perché è composto, da una *Didascalia* che precede il poemetto e da un *Epilogo* che lo segue. L'intera sottosezione esce per la prima volta nell'edizione del '56. Si riporta di seguito la *Didascalia*:

Entravo da una porta stretta,
di nottetempo, e il mare
io lo sentivo bagnare
la mia mano – la cieca
anima che aveva fretta 5
e, timida, perlustrava
il muro, per non inciampare.

Dal vicolo, all'oscillare
d'una lampada (bianca
ed in salita fino 10
a strappare il cantino
al cuore), ah! se suonava
il lungo corno il vento
(lungo come un casamento)
nell'andito buio e salino. 15

Con me, mentre un cerino
mi si sfaceva bagnato
fra le dita, alla guazza
marina anche la luna
entrava – entrava una 20
ragazza, che la calza,
cauta, s'aggiustava.

Era un portone in tenebra,
 di scivolosa arenaria:
 era, nell'umida aria
 promiscua, il mio ingresso a Genova.

25

Si tratta di una poesia di 26 versi, divisi in quattro strofe: la prima e la terza di sette versi, la seconda di otto e l'ultima è una quartina. Lo schema di rime è irregolare ma ci sono alcune rime baciata e interne che danno un ritmo canzonettistico alla lirica, mentre i versi variano tra il settenario e il novenario. Il testo racconta di una vicenda notturna vissuta da un personaggio che si alterna al narratore parlando in prima persona: la vicenda sarebbe il notturno «ingresso a Genova» di questo personaggio, definito «cieca anima» e per questo comparabile alle anime già viste degli utenti della funicolare. L'accesso è condiviso con la «luna» e con una «ragazza» ritratta nell'azione di aggiustarsi la calza, dunque colta in un atteggiamento sensuale, per quanto solo vagamente alluso. Genova è rappresentata nelle sue tipiche caratteristiche di città marina «nell'umida aria», con il «vento» che si fa sentire nel vicolo «salino» e con gli spazi circostanti che sono «scivolosi» a causa della «guazza marina». La divisione delle due voci sembra essere la lineetta ai versi 4 e 20, dove subentra il narratore all'io lirico che commenta o corregge quanto detto in precedenza: nel primo caso è lui a etichettare il personaggio come «cieca anima» e aggiunge di essa che ha «fretta» ed è «timida»; nel secondo caso sembra glossare il soggetto quando afferma che con lui entrava anche la «luna»: in una struttura chiastica il narratore precisa, forse con una punta di scherno, che è una ragazza, per giunta che si aggiusta la calza, ad entrare in compagnia o al posto della luna.

Come si diceva, il testo appena analizzato è seguito dal poemetto vero e proprio con il titolo *Versi*. Si tratta di un poemetto di sei stanze di 16 versi come i precedenti poemetti della raccolta. In questo caso lo schema di rime è sempre regolare¹⁶³, con i primi 12 versi a rime alternate e gli ultimi quattro a rime incrociate. In particolare le ultime quattro rime a volte sono ripetute in strofe diverse: così alla strofa I la rima «stanza:speranza» è ripresa uguale alla strofa III e VI; la rima «piede:fede» della strofa II è ripresa alla strofa V con la rima «fede:crede»; infine la rima «parlottio:ronzio» della strofa II è ripresa alla strofa IV con «rotolio:avvio». Questo espediente richiama il *refrain* dei poemetti precedenti e come esso comporta una chiusura formale che rappresenta il destino di questi uomini, costretti a sperare solo quando rinchiusi nella loro stanza. Si riporta la prima strofa:

Uomini miti con piccole borse
 di cuoio, dove vanno parlottando
 soli – scansando con brevi rincorse

I

¹⁶³ Si tenga sempre a mente che lo schema, pur essendo regolare, facilmente ammette la sostituzione delle rime con assonanze che rispettano la quantità sillabica.

i veicoli, e ancora parlottando
 soli, di nottetempo nei portoni 5
 neri dei loro vicoli la mano
 mettono avanti a tastare i polmoni
 umidi che li inghiottono? A un umano
 fragile strappo di catarro i tonfi
 scalzi dei topi percuotono d'eco 10
 in eco i pianerottoli – dei conti
 rompono la cadenza, e se più cieco
 tituba il piede all'umido cerino
 strofinato sul muro, oh la speranza
 timida nella tenebra – la stanza 15
 ravvicinata dal verde scalino.

Il componimento comincia descrivendo i personaggi principali, gli «uomini miti», variazione degli utenti della funicolare e delle «anime in fretta» di *Interludio*. Nella loro descrizione emerge chiaramente la loro solitudine poiché il testo dice che essi vanno «parlottando/soli» e il sintagma viene ripetuto due volte nella stessa posizione, ai versi 2-3 e 4-5, mettendo in rilievo, in punta di verso, entrambe le caratteristiche. In particolare risalta l'aggettivo «soli» perché richiama il titolo della serie, *All alone*, che a sua volta è un riferimento alla poesia *The bells* di Edgar Allan Poe, citata all'inizio del poemetto in corsivo. Inoltre alcuni dettagli della loro descrizione riprendono direttamente quella del personaggio incontrato nella *Didascalìa*: alcune parole sono identiche in entrambi i testi, come «nottetempo», «vicolo/i», «cerino», «timida» e «tenebra»; altre immagini sono riprese senza coincidenza lessicale, come il procedere a tastoni nel buio del vicolo. In ogni caso l'autore stesso, in una lettera datata 24 giugno 1954 a Carlo Betocchi, spiega chi siano gli «uomini miti»:

Sono piccoli uomini che Napoli non l'hanno mai vista (come l'amore, se non in photocolor), e che per loro è appunto il «sogno di Piedigrotta», la canzone di Mergellina, i mandolini d'amore etc. Il massimo di poesia ch'essi possano raggiungere col loro pensiero. Il massimo di paradiso. E di proposito ho voluto mantenere in un'aura raumiliata (oppressa) il componimento, ma ora ho capito, grazie a te, ch'è bene ch'io non insista in tali esperimenti, di cui forse non è troppo chiara la chiave (l'ironia) per deficienza di resa.¹⁶⁴

Tralasciando l'ironia, di cui si parlerà in seguito, ecco gli «uomini miti», uomini appunto che vivono alienati una vita scandita dal lavoro e tornati a casa entrano religiosamente nella stanza da cui possono raggiungere con il pensiero il loro «massimo di paradiso». Quest'ultimo è rappresentato nella strofa IV dalla Venere in photocolor, con la quale compensano la loro esclusione dai giochi sensuali

¹⁶⁴ Si cita la lettera da *OL*, pp. 1233-1234.

dell'amore:

Uomini miti che cauti una Venere	IV
tolgono dalla borsa, ai cui marini	
riflessi in photocolor non può credere	
l'occhio – l'occhio che scorrendo i lini	
freschi del letto e gli aperti stupori	5
di menta, nella mente i frigoriferi	
suscita e quelle spinte cui dai pori	
densi dell'epidermide anche i lievi	
spasmi d'amore hanno sfogo. Nei nodi	
del sonno che subentra e che dei conti	10
confonde ancora la trama, oh se nuovi	
incanti – nuovi tremebondi incontri	
vibrano, mentre il sangue a un rotolio	
di ghiaia nella risacca, ancora cede	
fosforescente alla timida fede	15
cui la stanchezza dà ancora un avvio.	

La strofa mette in scena con realismo la situazione di questi uomini, che possono esprimere la propria sensualità repressa solo attraverso una fotografia: i riferimenti all'erotismo sono chiari, «l'occhio» che voyeuristicamente scorre i «lini freschi del letto» e gli «aperti stupori» raffigurati in photocolor, «quelle spinte cui dai pori densi dell'epidermide anche i lievi spasmi d'amore hanno sfogo», il campo semantico dell'eccitazione, ovvero l'alternarsi di tensione e rilassamento testimoniato da «spinte», «sfogo», «tremebondi», «vibrano», «rotolio», «risacca», «cede». Il narratore è irriverente nei confronti di questi uomini e forse è qui che si esprime l'ironia caproniana ma non si può sottovalutare una componente di tragica crudeltà nella descrizione delle loro azioni. È pur vero però che questo è il massimo di paradiso a cui possono aspirare secondo l'autore, la loro «timida fede» si può esprimere solo così, al culmine della «stanchezza» per il giorno passato. Ormai sono in procinto di addormentarsi («nel nodo del sonno che subentra») e in questo stato che facilmente si piega alle evocazioni oniriche si abbandonano a sognare la Napoli che hanno sempre immaginato.

Uomini miti che nella profonda	V
viola che fa il mare dentro l'urna	
ventilata del sogno, ora altra fionda	
scaglia fra ventilabri di notturna	
frescura – via trasporta a Mergellina	5
fra collane di risa e di coralli	

salini, sulle barche ove la prima	
ragazza scalza del cuore ha di falli	
tinnuli intorno al collo nudo una	
mandolinata celeste. Alle vive	10
monetine di pesce che la luna	
per un attimo accende, già a che stride	
sulla profondità del mare la	
vela d'altra speranza – l'altra fede	
nella sveglia improvvisa cui non crede	15
ancora in alba l'intera città?	

In questa strofa interessa solo far notare che di nuovo il sogno «via trasporta» gli uomini miti a Mergellina, che nel loro immaginario corrisponde al luogo tipico della festa napoletana. Ritorna centrale la sensualità femminile simboleggiata dal «collo nudo» e legata al ricordo della «prima ragazza scalza del cuore», verosimilmente mai frequentata e quindi rievocata attraverso la dimensione onirica. La conclusione spezza l'incantesimo perché la «sveglia improvvisa» proietta nuovamente gli uomini nella logica lavorativa. L'ultima strofa ripropone alcuni elementi della prima alludendo alla circolarità della vita quotidiana degli uomini miti.

Uomini miti che di soprassalto	VI
sobbalzati dal letto, con la borsa	
sgusciano nell'albume – di soppiatto	
scantonano dai vicoli, e in rincorsa	
scendendo il primo tram la cui campana	5
già ha squillato sui selci, parlottando	
soli raggiungono l'area lontana	
dei loro minimi traffici. E quando,	
soli tra le vetrine, una figura	
hanno toccato precisa col giorno	10
conflagrato col sole, la paura	
perché confonde il labile contorno	
del loro volto confuso – perché	
battono vanamente altra speranza	
di porta in porta, se la loro stanza	15
sanno che nella notte umida è?	

Le loro azioni sono ora frenetiche (prima il trasporto onirico era connotato dalla calma), sono «di soprassalto sobbalzati dal letto», «scantonano i vicoli», «in rincorsa». Nuovamente si muovono tra la città (di cui emergono alcuni elementi di un quotidiano scarso: i «vicoli», il «tram», le «vetrine»)

«parlottando/soli», con «soli» ripetuto due volte. Nella conclusione il riferimento alle vetrine, alla figura toccata, alla paura sul loro volto e infine al battere di porta in porta non risulta chiaro ma la domanda finale sembra dare per scontato che un'«altra speranza», una via alternativa alla loro reiterata quotidianità fin qui rappresentata, non sia possibile: loro sanno bene che la loro stanza «nella notte umida è», in contrapposizione con la figura «precisa col giorno conflagrato col sole» che tentano di toccare e che suscita loro paura e confusione. Gli uomini miti sono destinati a rimanere così come sono descritti dal poemetto, con l'unica speranza all'interno della propria stanza.

Con questa poemetto Caproni tenta di ritrarre l'uomo di fronte alla modernità, cioè tenta di rappresentare «una dimensione dell'uomo al vaglio della storia» di cui «i “piccoli uomini” umiliati e offesi di *All alone*»¹⁶⁵ sono un esempio travolgente per la schiettezza della loro caratterizzazione. L'ironia di cui parla Caproni è forse riscontrabile nella ritualità di cui sono pieni i loro gesti, in una religiosità espressa tramite la «fede» e la «speranza» nel loro «massimo di paradiso»: innanzitutto sono «miti» e parlottano tra sé come le pinzocchere quando recitano le orazioni; alla strofa II sono detti «pii» e poi alla strofa IV «cauti» mentre si apprestano al rito delle Venere in photocolour, in cui l'accostamento divino non è casuale; infine della «fede» e «speranza» si è già detto. Tuttavia, l'autore ha ragione quando sostiene di non essere riuscito a comunicare che la chiave di lettura del testo sarebbe l'ironia.

Del resto lo squallore della descrizione degli uomini miti sorprende, non solo per la mancata ironia, ma anche perché «ciò che fanno gli “uomini miti” ritorna spesso in testi apertamente autobiografici»¹⁶⁶.

Ad esempio, riguardo alla «nera ocarina/d'America» ai vv. 3-4 della terza strofa, Caproni scrive nel frammento iniziante *In cielo porterò una mano* (carta CM 325), elencando ciò che vuole con sé in cielo: «Ci porterò la mia/ocarina», la stessa «ocarina/nera» che compare ai vv. 17-18 dell'inedito *E questa è Genova, Genova, Genova* e che il figlio di Caproni ricorda fra gli oggetti cari al padre; inoltre nelle prime stesure di *All alone* da essa sgorgava «una leggera/Genova d'acqua», poi dissimulata in una «Napoli». Riguardo alla «Venere in photocolour» (str. IV), in calce ad un foglio di prove per tale strofa è posto un abbozzo per un sonetto che ai vv. 6-8 recita «do che solo/abito qui dove già m'accarezza/la fosforica Venere» (ed è definita «fosforescente» o «fosforica» anche, nei primi abbozzi, la Venere di *All alone*).¹⁶⁷

Il poemetto dunque si scopre essere la «trasfigurazione di un autoritratto»¹⁶⁸ e la prima persona usata in *Didascalìa* e successivamente in *Epilogo* (di cui si riporta di seguito la prima strofa e gli ultimi versi dell'ultima) va nella stessa direzione.

Era una piccola porta

¹⁶⁵ Palmieri 1965, p. 23, come la citazione precedente.

¹⁶⁶ *OV*, p. 1234.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 1235.

(verde) da poco tinta.
 Bussando sentivo una spinta
 indicibile, e a aprirmi
 veniva sempre (impura 5
 e agra) una figura
 di donna lunga e magra
 nella sua veste discinta.

[...] e in mente
 ancora la piccola porta 95
 (verde, e da poco morta),
 cui più con tanta spinta
 potevo nel ventilare
 del giorno, ormai, bussare.

Epilogo riprende direttamente la strofa conclusiva del poemetto e ne chiarisce l'occasione. Il bussare ad altre porte è il tentativo del personaggio di incontrare una donna (la «figura» di entrambe le poesie): una volta entrato, ha un ripensamento e fugge via, richiamato dalle giovani ragazze in salita. La conclusione mette in scena un soggetto che rimpiange di non essere entrato attraverso la piccola porta verde (anche il colore verde è un riferimento alla biografia del poeta, come si vedrà nel paragrafo 3.3). Dal punto di vista della religiosità espressa nel poemetto, la sua fede è salva ma qui entrano in gioco due aspetti tragici: il primo è l'impossibilità per l'uomo mite di rompere la catena della necessità che lo lega alla propria quotidianità e a un destino vissuto nella stanza; il secondo è ciò che sta oltre la porta, ovvero Genova. I versi 33-34 dell'*Epilogo*, «Eppure io piansi Genova,/l'ultima volta, entrato.», e l'ultimo verso di *Didascalìa*, dove la porta è rivelata essere «il mio ingresso a Genova», si rivelano come un addio alla città del cuore del poeta, una specie di necessario addio se pensiamo che Caproni, per alcuni anni dovette essere costretto per esigenze lavorative a rimanere a Roma, ma poi non tornò più ad abitare a Genova.

In ogni caso, pur considerata la presenza celata dell'autore nel poemetto, i *Versi di All alone* sono «un tentativo di superare l'io, di annullarlo in una somma di solitudini parallele e separate, accomunate da una consuetudine perfino miserevole»¹⁶⁹, ovvero sono un tentativo di fare lirica a livello sociale e non più privato. Questo accade anche per le *Stanze della funicolare*, se si pensa al rapporto tra la prima persona di *Interludio* e l'utente spersonalizzato della funicolare: infatti tramite l'apostrofe ai primi versi del poemetto, «amici», si presenta «un soggetto che tende a comprendere l'interlocutore, più che a differenziarsene»¹⁷⁰. Si profila in questo senso quanto l'autore spiega nelle *Nota* citata nell'introduzione:

¹⁶⁹ Dei 1992, p. 90.

¹⁷⁰ Malaguti 2008, p. 279.

il tentativo in primo luogo di parlare a «tutta una generazione d'uomini», e in secondo luogo di mettere un «tetto» alla loro «intima dissoluzione» (l'autore precisa: «non tanto della mia privata persona»). La sua volontà di generalizzare e di rivolgersi a tematiche più spiccatamente sociali è testimoniata anche dalla dichiarazione già citata nell'intervista di Federico Camon del 1965, quando l'autore puntualizza, non senza un certo dispetto, che la propria poesia è «così poco autobiografica» e punta a farsi «allegoria della vita con tutto quanto ha di sgomentante la vita stessa»¹⁷¹.

In generale il tetto all'intima dissoluzione di tutta una generazione di uomini che aveva visto la propria giovinezza venire meno a causa della guerra può riferirsi principalmente a due aspetti: rappresenta la capacità della parola poetica di conservare la propria dignità e quella dell'umanità attraverso la sopravvivenza al tentativo della storia di soffocarla: in questo senso sarebbe una sorta di speranza in una vita migliore ottenuta tramite la partecipazione politica e lo sforzo socialista dell'autore nel dopoguerra testimoniarebbe a favore di questa interpretazione; rappresenta la forza sovranaturale e salvifica della poesia di soccorrere l'umanità di fronte alla sofferenza del mondo, come la ginestra leopardiana che con il proprio canto rende più dolci i dolori dei miseri. Entrambi gli aspetti rimangono validi e si sovrappongono eppure non sono completi, poiché Caproni mette in campo nella propria poesia una serie di forze in continuo conflitto.

Ne sono un esempio i *Lamenti*, perché è pur vero che tendono ad avere una dimensione sociale, dato che in essi il poeta affronta la guerra come disastro collettivo e proprio la loro chiusura formale potrebbe essere quel «tetto» che permette al soggetto (e magari anche alla generazione di uomini) di conservare la propria dignità nei confronti della tragedia storica, di non dissolversi intimamente. Tuttavia il risultato di questa sezione è l'abbandono al lamento interiettivo e la forma del sonetto non salva né redime nulla ma semplicemente impedisce solo il crollo di se stessa: l'«importanza formale» è garante solo della propria esistenza: si pensi al *Lamento VII, Le giovinette così nude e umane*, in cui il prezzo da pagare per rifugiarsi nel mondo nominale della parola scritta è l'esclusione dalla realtà sensibile.

Ciò risulta chiaro anche dal caso di *Finzioni*: si potrebbe argomentare che l'immagine stabile ed eterna della giovinezza delle prime raccolte possa essere una specie di salvagente per la generazione di uomini che aveva visto la propria giovinezza venire meno a causa della guerra. Posto che la poesia abbia realmente in Caproni quella forza salvifica di cui si accennava prima, non bisogna dimenticare che il problema di *Finzioni* è ontologico: la poesia, come nel *Lamento VII*, non si lega alla realtà ma rimane una costruzione appunto finta e per questo separata:

esiste una vera e propria «legge di impenetrabilità» fra l'oggetto in natura e il nome che lo vorrebbe definire; il linguaggio poetico non è quindi documento della realtà, ma creatore di una realtà parallela, di un universo separato; le parole sono oggetti. I nomi non hanno valore di conoscenza,

¹⁷¹ Camon 1965, p. 92, come la citazione precedente.

ma di «verità in atto».¹⁷²

In questo senso è emblematico il *Lamento XI*, del quale ancora non si è parlato e di cui si riportano i versi 9-14:

E tu ancora
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba 10
facile delle parole – fai un'acerba
serra di delicato inganno, all'ora
che opprimendoti viva a un tratto serba
per te il lamento che il petto ti esplora.

L'«erba facile delle parole» e l'«acerba serra di delicato inganno» rappresentano la creazione immaginaria di un mondo separato dalla realtà, che come l'io è «chiuso nella *sua* stanza». L'operazione del soggetto è la risposta all'«ora» opprimente in cui vede il proprio petto assalito dal «lamento», è un rifugio fine a sé stesso.

Emerge allora in questi poemetti la pluralità del sé, l'esigenza per il poeta di riconoscersi non nell'individualità sterile di Finzioni (evocata con l'astrazione di un momento della vita: la giovinezza rappresentata in modo da renderla eterna e così preservarla nel proprio ricordo contro la Storia) o di Cronistoria (nell'autoreferenzialità di un discorso poetico tutto incentrato sulla propria tragedia privata) ma nella pluralità di voci, di personaggi con cui l'autore entra in contatto o è costretto ad entrare: dopo i *Lamenti*, debole ed esausto, mentre «si tiene quasi con disperazione» alla parola poetica che lui stesso ha reso sfiduciata, «non basta più a sé stesso: ha bisogno degli “utenti”, degli “uomini miti”, di Enea»¹⁷³, nonostante essi vivano una vita sottotono.

Del resto però l'utente sarà il progenitore dei personaggi, «non meno disperati, ma già coscienti» che Caproni farà apparire nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, raccolta pubblicata nel 1974, dei quali l'autore parla nell'intervista a «l'Avanti!», del 18 novembre 1965:

Personaggi che se non propongono, né tantomeno impongono, loro soluzioni nuove (e del resto non credo che ciò sia compito della poesia, la quale non può che testimoniare), già abbastanza nettamente, mi pare, oppongono il più radicale rifiuto a uno stato di cose ch'essi non considerano affatto fatale, ma fondato anche su ben determinate colpe di pochi (le dichiara, per tutti quanti, il «pretecello»), interessantissimi, questi pochi, al condizionamento dei molti. Sono tutti personaggi, dirò *en passant*, che apparentemente non credono più a nulla se non alla morte, ma che nel profondo riescono invece a conservare, nel caos, una loro unità e dignità di uomini, sia pure unicamente e paradossalmente basata sul puro e semplice dovere di vivere.¹⁷⁴

¹⁷² Dei 1992, p. 66.

¹⁷³ Malaguti 2008, p. 312, come la citazione precedente.

¹⁷⁴ Palmieri 1965, p. 24.

In altre parole il poeta prospetta una dimensione del vivere che finalmente sia in grado di andare oltre la tragedia storica del conflitto bellico, nel recupero della propria «dignità di uomini».

3.2 La mitografia

L'ultimo poemetto del *Passaggio d'Enea* è omonimo della raccolta ed è il terzo della sezione delle *Stanze*. Come *All alone*, è composto da tre testi: *Didascalìa*, *Versi* ed *Epilogo*. Il poemetto sviluppa un'immagine di *Didascalìa* che sorge al poeta mentre in una casa Cantoniera vede attraverso le persiane i fanali delle automobili. Si riporta la prima strofa di *Versi*.

La notte quali elastiche automobili	I
vagano nel profondo, e con i fari	
accesi, deragliando sulle mobili	
curve sterzate a secco, di lunari	
vampe fanno spettrali le ramaglie	5
e tramano di scheletri di luce	
i soffitti imbiancati? Fra le maglie	
fitte d'un dormiveglia che conduce	
il sangue a sabbie di verdi e fosforiche	
prosciugazioni, ah! se colpisce l'occhio	10
della mente quel transito, e a teoriche	
lo spinge dissennate cui il malocchio	
fa da deus ex machina! ... Leggère	
di metallo e di gas, le vive piume	
celeri t'aggrediscono – l'acume	15
t'aprono in petto, e il fruscio, delle vele.	

Il poemetto è composto da cinque strofe di sedici versi ciascuna, con schema di rime uguale al poemetto precedente, ABABCD CDEF EF GH HG. Inoltre il testo presenta legami interstrofici peculiari tra l'ultima parte della strofa che precede e la prima di quella che segue, in modo simile alle *coblas capfinidas*: una ripresa anaforica tra la prima e la seconda strofa (str. I, 16 e str. II, 1: «t'aprono in petto») e tra la seconda e la terza (str. II, 16 e str. III, 1: «ti ferma in petto»); un legame lessicale tra la terza e la quarta strofa con il verbo «pulsare» (str. III, 15 e str. IV, 1) e tra quarta e quinta con il sostantivo «punto» (str. IV, 14 e str. V, 1); le ultime due strofe sono legate anche dalla rima interna «bui:cui» (str. IV, 16 e str. V, 1). Anche nel caso di questo poemetto l'apparente libertà determinata dalla narratività della stanza è compensata da una sorta di chiusura. Inoltre il testo è introdotto da una citazione al *Voyage* di Charles Baudelaire che è opportuno citare: «A l'accent familier/nous devinons le spectre».

La prima strofa descrive il poeta mentre di notte vede i giochi di luce («tramano di scheletri di luce») che i fari delle automobili che passano proiettano sui muri della sua casa attraverso le persiane. La

visione suscita «l'occhio/della mente» e lo spinge a «teoriche dissennate» che indicano una specie di viaggio mentale: viene descritto come un'aggressione («le vive piume celeri/t'aggrediscono») ma poi apre nel petto l'«acume» e il «fruscio» delle vele. Per spiegare l'occasione e a cosa si riferiscono le «vele» è utile citare una breve prosa inedita riportata in *OV*:

A volte, di nottetempo, mi sveglio di soprassalto e non posso più dormire. Sarà stata un'automobile lontana che passa, o lo scheletro di luce che i fari, attraverso le stecche delle persiane, fanno trascorrere fosforico sul soffitto (chissà), ma è un fatto che ho il sonno così leggero, e a dormire non ci riesco più.

Mi metto ad ascoltare il fresco rotolio della ghiaia marina nella risacca, ma poi ricordandomi subito che sono a Roma e che il mare non c'è (il mare che a quest'ora, nel plenilunio, è una profonda viola odorosa di pesce), allora m'accorgo ch'è il fresco respiro in coro della mia sposa e dei miei due bambini, e questo mitiga un poco lo sgomento che sempre mi prende ogniqualevolta, d'un tratto, m'accorgo d'essere qui.¹⁷⁵

La strofa successiva mette in scena l'entrata del soggetto nel «denso/fantasma» (vv. 4-5), lo *spectre* di Baudelaire: si tratta dell'entrata del poeta nel viaggio immaginifico suscitato dalle luci, viaggio che comporta una scomodità, determinata dai «lievi stritolii» che intaccano le «giunture delle ossa» (v. 5 e v. 7). È un percorso che coinvolge l'io lirico non solo mentalmente ma con tutto il suo essere. Prima tappa sembra il contatto con «Euridice», nel momento in cui «nebulosa e sfatta/casca la palla morta di mano» (vv. 9-11). Inizialmente non è chiaro a cosa faccia riferimento questo incontro ma il fatto che la donna si trovi nell'«Averno» e l'immagine del sangue che «dice» che «c'è amore ancora» (vv. 11-12), suggeriscono come la figura mitologica abbia una connotazione amorosa: del resto tra gli abbozzi spicca il poemetto non concluso e inedito *Orfeo ed Euridice* nel quale il poeta si immagina di dover scendere nell'oltretomba per salvare l'amata, che è senza dubbio Olga. La terza strofa ambienta l'«assurdo delirio» (v. 7) nell'«Averno» (v. 1), in un paesaggio che ricorda quello di *Alba* per i «lidi/nubescanti di latte» (vv. 5-6) e lungo i «campi dei Cimmeri» (v. 12), antica popolazione che secondo Omero viveva in una mitica terra oltre l'oceano, avvolta da nebbia perenne, che fungeva da varco per l'oltretomba.

Finalmente alla strofa IV compare Enea:

Nel pulsare del sangue del tuo Enea	IV
solo nella catastrofe, cui sgalla	
il piede ossuto la rossa fumea	
bassa che arrazza il lido – Enea che in spalla	
un passato che crolla tenta invano	5
di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo	

¹⁷⁵ *OV*, p. 1262.

ch'è uno schianto di mura, per la mano
 ha ancora così gracile un futuro
 da non reggersi ritto. Nell'avvampo
 funebre d'una fuga su una rena 10
 che scotta ancora di sangue, che scampo
 può mai esserti il mare (la falena
 verde dei fari bianchi) se con lui
 senti di soprassalto che nel punto,
 d'estrema solitudine, sei giunto 15
 più esatto e incerto dei nostri anni bui?

Nella *Nota* in calce alla raccolta l'autore riguardo al poemetto e alla figura di Enea dice che gli nacque:

guardando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città.

Nella strofa la statua è ripresa chiaramente ai versi 4-9, «in spalla/un passato che crolla tenta invano/di porre in salvo» mentre «per la mano/ha ancora così gracile un futuro/da non reggersi in piedi». Intorno a lui, sulla spiaggia troiana, sta il disastro della guerra contro gli Achei, ovvero l'incendio di Troia («la rossa fumea/bassa che arrazza il lido») e lo «schianto di mura». La conclusione separa questo Enea moderno da quello classico virgiliano perché il mare non viene considerato come via di fuga («che scampo può esserti il mare») e in quel punto «d'estrema solitudine» l'eroe condivide i «nostri anni bui». Enea dunque rappresenta la «condizione dell'uomo contemporaneo»¹⁷⁶ della generazione di Caproni, con la tradizione e il passato che pesano sulle spalle mentre spera su un futuro che non si regge in piedi.

Il poemetto si conclude con la V strofa che si riporta di seguito:

Nel punto in cui, trascinando il fanale V
 rosso del suo calcagno, Enea un pontile
 cerca che al lancinante occhio via mare
 possa offrire altro suolo – possa offrire
 al suo cuore di vedovo (di padre, 5
 di figlio – al cuore dell'ottenebrato
 principe d'Aquitania), oltre le magre
 torri abolite l'imbarco sperato
 da chiunque non vuoi piegarsi. E,

¹⁷⁶ *Ibidem*.

con l'alba già spuntata a cancellare 10
 sul soffitto quel transito, non è
 certo un risveglio la luce che appare
 timida sulla calce – il tremolio
 scialbo del giorno in erba, in cui già un sole
 che stenta a alzarsi allontana anche in cuore 15
 di quei motori il perduto ronzio.

L'eroe troiano si trascina per la spiaggia in cerca di un «pontile» che «via mare/possa offrire altro suolo», ovvero una prospettiva nuova e diversa non tanto dalla tragedia bellica ma dalla necessità del destino. L'Enea caproniano spera l'«imbarco» di colui che «non vuole piegarsi» alla volontà del Fato. L'eroe infatti è «vedovo», oltre che padre e figlio, cioè non solo è stato privato della sua città e della sua casa ma anche dell'amore. Per questo viene accostato al «principe d'Aquitania», che fa riferimento alla figura del 'diseredato' ritratta nel sonetto *El Desdichado* di Gerard de Nerval, del 1854. In ogni caso nel poemetto l'approdo desiderato rimane disatteso perché il viaggio onirico del poeta, «quel transito», è concluso dal sopraggiungere dell'alba, prima che l'«altro suolo» venga trovato: infatti «non è certo un risveglio», ma è il sole che allontana il «perduto ronzio» di quelle automobili generatrici del viaggio ultraterreno.

Conclude la serie del *Passaggio d'Enea*, il testo *Epilogo*, di cui si riporta la seconda parte:

Avevo lasciato Genova 10
 a piedi, e freschi
 nel sangue i miei rancori
 bruciavano, come amori.

M'approssimavo al mare
 sentendomi annientare 15
 dal pigolio delle scarpe:
 sentendo già di barche
 al largo un odore
 di catrame e di notte
 sciacquante, ma anche 20
 sentendo già al sole, rotte,
 le mie costole, bianche.

Avevo raggiunto la rena,
 ma senza avere più lena.
 Forse era il peso, nei panni, 25

dell'acqua dei miei anni.

Come nel caso di *All alone*, i due testi che circoscrivono il poemetto vero e proprio sono in prima persona e perciò anche qui l'identità di chi parla viene complicata. In questo testo parla un personaggio del tutto comparabile a quello dell'*Epilogo* e della *Didascalia* di *All alone*, che si lascia alle spalle Genova. Inoltre alcuni elementi lessicali riprendono indirettamente i punti del poemetto: «nel sangue i miei rancori» riprende sia il sangue, nominato due volte nella strofa IV, sia il concetto di diseredato; «bruciavano, come amori» riprende l'incendio di Troia da una parte e il riferimento all'amore legato alla figura di Euridice dall'altra; il riferimento ai «piedi» e alla «rena» recupera il «piede ossuto» di Enea nel «lido», mentre il verso 14, «m'approssimavo al mare», ricorda la ricerca del pontile dell'ultima strofa; infine il distico baciato finale che parla di «peso [...] dell'acqua dei miei anni» pare riproporre l'immagine del vecchio Anchise che pesa sulle spalle. Del resto il rapporto con il padre è affrontato anche nei *Lamenti* da Caproni ed è un rapporto complesso di cui può essere testimonianza il *Lamento III*.

Si riportano rapidamente alcuni versi indicativi:

[...]	Ah padre, padre	
quale sabbia coperse quelle strade		10
in cui insieme fidammo! Ove la mano		
tua s'allentò, per l'eterno ora cade		
come un sasso tuo figlio [...]		

Il figlio rimprovera al genitore di aver allentato la mano: il poeta è spaventato perché negli anni dei *Lamenti* «si riscopre figlio senza padre, proprio mentre diventa padre dei suoi figli»¹⁷⁷. In questo senso per Andrea Malaguti «il passaggio di Enea è l'accettazione dell'età adulta, delle responsabilità e del potere»¹⁷⁸, un passaggio che forse l'eroe antico conosce meglio dell'uomo moderno.

È interessante a questo punto mettere a diretto confronto l'Enea virgiliano con la raffigurazione caproniana: innanzitutto il contesto della guerra laziale combattuta da Enea dopo la sua fuga da Troia è una guerra civile, proprio come quella combattuta¹⁷⁹ da Caproni al fronte partigiano contro i propri connazionali fascisti. Si tratta di una «guerra *fratricida*»¹⁸⁰ perché non solo sono due popoli che poi si uniranno (cfr. *Eneide* XII, 503) ma Virgilio, ponendo Dardano come progenitore dei Troiani, attribuisce loro origini italiane. Inoltre, sulla scorta del volume di Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Andrea

¹⁷⁷ Frabotta 1993, p. 53.

¹⁷⁸ Malaguti 2008, p. 223.

¹⁷⁹ Si approfitta del contesto per precisare che Caproni non combatté mai in prima linea. Cfr. Aveto 2017: «L'adesione "disarmata" al movimento di liberazione (hanno detto che ho combattuto con i partigiani... Non è vero niente! Non ho sparato nemmeno un colpo!», tagliò corto in una tarda intervista) ha indotto a ricondurre il suo personale coinvolgimento nella Resistenza alla ripresa dell'attività scolastica sulla soglia del terribile inverno 1944-45 e alla pragmatica defascistizzazione dei programmi didattici propiziata dagli esperimenti di vita democratica messi in atto in alcuni comuni della cosiddetta Repubblica di Torriglia».

¹⁸⁰ Conte 2002, p. 113. E si prenda in considerazione anche la vicenda del «tragico amore fra *simili*» di Enea e Didone, cfr. *ivi*, p. 112.

Malaguti riconduce la figura di Enea alla propaganda per legittimare le radici romane dell'identità fascista e sostiene che Caproni capovolga «completamente l'interpretazione idealista-fascista di Enea: non è più il fondatore dell'impero, ma l'uomo comune, nel disagio immenso»¹⁸¹.

Se da un lato l'epica romana tradizionale imponeva l'immagine univoca di trionfo e di vittoria della storia nazionale, dall'altro Virgilio permette ai punti di vista dei singoli personaggi di emergere complicando la struttura narrativa del poema: «sotto la linea 'oggettiva' rappresentata dal Fato [...] si muovono personaggi che si pongono 'soggettivamente' in contrasto con essa»¹⁸². Perciò quando Turno *superbus*, arresosi dopo il duello con Enea e diventato a lui *subiectus*, viene ucciso dall'eroe troiano in un impeto di collera funesta, il poeta latino «chiede molto ai suoi lettori».

Essi devono apprezzare la necessità fatale della vittoria, e insieme non dimenticare le ragioni degli sconfitti; guardare il mondo da una prospettiva superiore (Giove, il Fato, il narratore onnisciente), e insieme assistere e partecipare alle sofferenze degli individui.¹⁸³

Al contrario Enea non può permettersi di compitare o ascoltare le ragioni dei personaggi:

per agire come predestinato, deve pagare un prezzo: in quanto personaggio deve restare sopraffatto al pari degli altri, in quanto protagonista ed esecutore del Fato, deve soffocare i suoi dubbi, i suoi desideri personali. Anche lui deve accettare che il destino di un popolo possa essere pagato dal destino dei singoli.¹⁸⁴

Questa è la tragicità dell'eroe Enea secondo Virgilio e Caproni la conserva completamente: si è detto infatti che nella strofa V del poemetto a lui dedicato cerca una via di fuga per colui che «non vuol piegarsi»¹⁸⁵ alla necessità del Fato. Eppure non la trova e non potrebbe farlo: se Enea lungo il poema latino avesse la possibilità di scegliere, tornerebbe a Troia e ricostruirebbe la sua casa, ma questa soluzione è impraticabile. Se Enea potesse realmente scegliere allora non sarebbe stato scelto dall'entità superiore per la sua missione cosmica e verosimilmente sarebbe morto tra le mura incendiate di Troia insieme ai suoi cari. In questo senso, qui sta il punto di contatto e allo stesso tempo l'irriducibile distanza tra le due interpretazioni dell'eroe: Enea in entrambi i casi alla fine accetta il suo destino ma in modo diverso. Nel poema epico, pur desiderando altro, accetta perché comprende l'elezione ricevuta dall'alto e la propria «responsabilità verso la storia»¹⁸⁶, ha fiducia nelle divinità e nella riuscita della sua impresa. Nel poemetto caproniano e in generale accostandolo all'uomo contemporaneo, accetta perché vuole continuare a vivere ma rimane disilluso e sfiduciato, guardando il mare con la timidezza degli

¹⁸¹ *Ivi*, p. 206.

¹⁸² *Ivi*, p. 111.

¹⁸³ *Ivi*, p. 113, come la citazione precedente.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 123.

¹⁸⁵ Malaguti 2008, p. 304: «il rifiuto, però, non ha nulla di eroico. Non è un gesto di opposizione attiva, ma un sentimento del contrario che resta col soggetto».

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 224.

uomini miti. Se si vuole la differenza principale è che l'eroe virgiliano salpa per il mare mentre quello caproniano rimane bloccato sulla spiaggia, appesantito dal padre Anchise e rallentato dal figlio Ascanio, in preda al dubbio.

Tuttavia, nel primo verso della strofa IV, il poeta, rivolgendosi a sé stesso, parla del «tuo Enea»: «di fronte ad Enea, l'autore si trova come di fronte a uno specchio»¹⁸⁷. La fratellanza dei due personaggi allora si esprime attraverso l'alternarsi della prima e terza persona nell'arco dei tre testi della sottosezione. Caproni recupera in questo senso la funzione eroica del proprio Enea separandone i tratti: da una parte «l'io, osservatore semiosciente che vivacchia in margine nel dormiveglia» e dall'altra «una terza persona che si carichi del peso vero e proprio del viaggio». Il peso di «consegnare ai coetanei e ai compagni di strada la soluzione dell'*aenigma* che li salverà dalla “bianca e forsennata disperazione”». Nel serrato dialogo costruito di frequenti rimandi interni tra i tre testi, i due personaggi diventano due alternative compresenti dell'uomo contemporaneo. Enea si manifesta quindi l'«epica, corale persona della poesia civile»¹⁸⁸ e con essa Caproni tenta di recuperare la fiducia nel mezzo poetico.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 304.

¹⁸⁸ Le ultime quattro citazioni provengono da Frabotta 1993, pp. 79-80.

3.3 L'esorcismo

Il titolo "esorcismo" riprende le parole di Antonio Girardi riguardo ai *Lamenti*, in particolare riguardo al *Lamento VII* e *XI*:

Non solo era inteso ormai compiutamente il «delicato inganno» insito in ogni «finzione» poetica, che non sapeva modificare, né esorcizzare soltanto, un presente tragico; ma anche si consumava per sempre il tentativo iniziale di far coincidere poesia e realtà.¹⁸⁹

Questa osservazione è da mettere in relazione con quanto si è già detto su *Cronistoria* riguardo all'«esorcismo dei nomi» e alla poesia come «rito sempre più apotropaico ed esorcistico»¹⁹⁰. Nel paragrafo su *Cronistoria* si è tentato di dimostrare come la poesia raffiguri la parabola di Olga da oggetto del desiderio a spettro inquietante ed insistente fino alla consumazione del suo valore simbolico nel sonetto XVII, *Il tuo nome che debole rossore*. La forma del sonetto monoblocco aiutava in questo senso a restituire un'immagine stabile ed eterna alla fidanzata morta ma soprattutto leggibile: il problema principale per il poeta era di tipo classificatorio, gli occorreva dare un'interpretazione univoca del proprio amore passato, in virtù dell'amore per sua moglie Rina.

Tuttavia il processo di superamento del lutto giovanile non è così lineare e la retrodatazione del sonetto XVII di cui si è già parlato è la testimonianza che Olga torna negli anni successivi come oggetto del discorso (XVII, vv. 4-5: il «mio fiato che non sa rassegnarsi a tacerti»). In questo caso il poeta ha nascosto diligentemente le tracce poiché il testo, seppur scritto nel '53, nel pieno degli anni del *Passaggio d'Enea*, viene recuperato come sonetto dell'anniversario.

In altri casi però Caproni ha dissimulato la presenza di Olga in poesie più tarde caricandola di elementi metaforici e vaghi per far perdere ogni riferimento reale. Per esempio è ciò che accade nelle strofe V e VI dei *Versi delle Stanze della funicolare*, che si riportano di seguito:

[...]	– dai gridi	V
l'arca e dalle persiane verdi l'ora		
stacca come un sospiro, oltre cui sta		
di specchiere freschissima la sola		15
stanza ove lieve era chiedere l'alt.		

E la mano, chi muove ora? chi accende	VI
la mano corallina che saluta	
trasparente di sangue, ora che intende	

¹⁸⁹ Girardi 1987, p. 115.

¹⁹⁰ Le due citazioni sono prese rispettivamente da Dei 1992, p. 41 e Frabotta 1993, p. 42. Si avverte che non si vuole in nessun modo mettere a confronto le opinioni di diversi critici, peraltro decontestualizzate.

di soprassalto la barca la cupa	
mazza di mezzogiorno sul bandone	5
ondulato che rulla? A un'Oregina	
grigia di casamenti ove il furgone	
duro s'inerpica, ahimè se una prima	
nube la copre mentre una sassata	
fa in frantumi quel sangue – [...]	10

Dagli abbozzi autografi si intuisce che «la mano femminile della sesta strofa compare nella stanza dalle “persiane verdi” e “di specchiere freschissima” descritta alla fine della strofa precedente, e che tale stanza si trova nell’“Oregina/grigia di casamenti” del sesto verso»¹⁹¹. Oregina è il quartiere dove abitò la fidanzata del poeta, Olga Franzoni e il saluto alla finestra è ricorrente nelle poesie dedicate a lei. Forse la prima occorrenza risale a *Dietro i vetri di Come un'allegoria* ma nell'apparato vengono riportate numerosi altri luoghi. Inoltre, ai versi 9-10 della strofa VI, «una sassata fa in frantumi quel sangue» è un'immagine utilizzata per descrivere la morte di Olga nel poemetto inedito a lei dedicato: «la porta/che nemmeno nella mente/s'aprirà un istante prima/che tu in pieno sii colta/dalla sibilante pietra [...] finché a un tratto sullo specchio/dei tuoi denti insanguinata/con la notte rovina»¹⁹². Allo stesso modo, in precedenza, ai versi 2-3 della stessa strofa, «la mano corallina che saluta trasparente di sangue» richiama il colore della febbre a causa della setticemia, presente nell'inedito appena citato ma anche nell'ultimo sonetto dell'anniversario, *Quale debole siepe fu l'amore!*, dove si dice «la fronte che al balcone,/arrossata di febbre, resse al vento/passionale il suo vespro» (vv. 8-10). Come si vede dalle testimonianze autografe:

al ricordo di Olga, in forma assai più estesa, era dedicata l'intera str. V; ma poi, caso unico negli abbozzi del poemetto, questa stanza, già conclusa, fu accantonata e solo una parte delle immagini in essa contenute fu ripresa: in un primo momento furono poste tutte nella parte finale della nuova stesura della quinta strofa, poi furono suddivise fra questa e l'inizio della successiva, con un'ulteriore perdita di trasparenza in quanto non fu più palese l'ambientazione all'Oregina ed il legame fra la stanza «di specchiere freschissima» e, nella strofa seguente, la mano di Olga.¹⁹³

Del resto la presenza di Olga cominciava a manifestarsi già dalla quarta strofa che in Ds¹⁰ vede comparire un'«amore»¹⁹⁴ accostato ad elementi che poi rimangono nella stesura finale, il «fiato» e i «nomi» ormai divenuti vani nella versione definitiva. Rimane il fatto però che Olga fa parlare di sé al poeta e lui si ribella ma non cede del tutto, perché alcune immagini sopravvivono anche se trasfigurate. La trasfigurazione è dovuta soprattutto alla volontà di Caproni di comporre un testo che fosse allegoria della vita umana e allo stesso tempo di universalizzare il referente della poesia, come si è visto negli

¹⁹¹ OV, p. 1149-51, a cui si rimanda per l'analisi completa da parte di Luca Zuliani.

¹⁹² *Ibidem*, si tratta dei versi 42-48.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Il riferimento a Ds¹⁰ viene da Zuliani 2015, p. 70.

uomini miti di *All alone*.

Ciò nonostante, Olga torna di nuovo in un testo edito, nella strofa dei *Versi del Passaggio d'Enea* rappresentata nei panni di Euridice, «cui nebulosa e sfatta/casca la palla morta di mano», che il poeta incontra nell'oltretomba. È pur vero che in questo poemetto Euridice ha «valore paradigmatico»¹⁹⁵, cioè sarebbe il simbolo della perdita (l'eredità sottratta al «principe d'Aquitania»), una sorta di Creusa per Enea, ma allo stesso tempo non si può negare una corrispondenza con la fidanzata morta di Caproni.

Infatti le carte risalenti agli anni '50 conservano una traccia e numerosi abbozzi per un poemetto, mai concluso, che sotto il titolo Orfeo ed Euridice narrava la scomparsa d'una figura femminile, [...] e la discesa dell'autore, alla ricerca di lei, «all'Averno (nella memoria)».¹⁹⁶

Prima di trarre le conclusioni sulla presenza-assenza di Olga nei testi editi, si analizzerà un inedito, *Ed io che di te l'ombra (l'ombra, l'ombra.*

Ed io che di te l'ombra (l'ombra, l'ombra,
l'ombra) persegua perduta nell'acqua
d'un insipido specchio, o sulla tomba
accanita di sole dove a stampa
di piombo è stata infissa la palomba 5
tenera del tuo nome, io nella vampa
rossoestiva e verdissima, cui l'ombra
anche d'un sasso è negata, che acqua
torba ed infetta, e che odore di fiori
morti, in un'aria rovente rivivo 10
mentre caparbia la mia mente «Muori,
muori e la faccia esanime» in un vivo
rigurgito risuscita, e io son fuori
d'ogni pietà mentre invano ti scrivo?

Il sonetto riporta la data, minuziosamente cancellata dall'autore, «5 giugno 1953»: è certamente una data inaccettabile per la produzione di quegli anni poiché è senza dubbio rivolto ad Olga, a causa del riferimento finale al verso 109 del coro per la morte di Ermengarda nell'atto quarto dell'*Adelchi*. La citazione infatti è in realtà un richiamo a un fatto accaduto e narrato nel racconto *Il gelo della mattina*, di cui si riporta il brano interessato.

Sono un uomo che su questa terra non ha la minima certezza, e ormai chi potrà dar lume a un uomo che profondamente «non ha mai capito nulla» [*è una frase di Olga*] e che pur avendo avuto pietà dei fucilandi, ora andava scendendo, nonostante la sua volontà: *Muori, e la faccia esanime... Muori!*

¹⁹⁵ Malaguti 2008, p. 303.

¹⁹⁶ *OV*, p. 1263.

muori! muori!, e ciò contro la creatura amata mentr'egli dissennatamente sperava e addirittura credeva (perversamente credeva) a una finzione di lei?¹⁹⁷

Il sonetto venne rifiutato solo per questo riferimento: non per la data di stesura, che l'autore avrebbe potuto modificare, né per la forma, poiché è un sonetto in linea con la struttura monoblocco caproniana. Il bruciante ricordo, nella notte in cui Olga è morta, non permette all'autore di pubblicare il testo.

E il sonetto rimase fra le carte personali, come proseguimento del dialogo privato con la fidanzata morta diciassette anni prima. È un ulteriore esempio del difficile rapporto che Caproni aveva con alcuni frutti della sua scrittura: ciò che giunge alla pubblicazione è disciplinato secondo rigidi criteri, mentre una parte della sua produzione pare avere adempiuto il suo scopo nell'atto stesso della stesura.¹⁹⁸

Il «suo scopo» è appunto l'esorcismo di cui si parlava ad inizio paragrafo. È possibile ipotizzare infatti che la stesura stessa in forma poetica della propria psiche tormentata dal lutto sia servita al poeta per superare il trauma vissuto e rivissuto negli anni seguenti.

A dimostrazione di questo si cita un testo posto nella sezione *In appendice*: si tratta di *A Rosario*, la seconda poesia della sottosezione, *Su cartolina*, che comincia con il verso «E invece lascerò Genova» e ai versi 11-14 così recita:

Lascero la mattina
(la mattina, non l'alba)
coi passeri che hanno calda
anche se grezza la voce.

Ormai il tema dell'alba si è costituito come «simbologia fissa», cristallizzata e quasi stereotipata e per questo l'autore nella parentetica, in una sorta di gioco metatematico, commenta ironicamente che qui non è più presente l'ambientazione nebbiosa dell'alba. Non solo non è più presente ma forse non ha nemmeno più la forza generativa di immagini che l'aveva portata ad essere tema fondamentale delle liriche dei primi testi della raccolta.

A quest'altezza anche Olga non è più un simbolo generativo (ne è un segno la trasfigurazione in Euridice nei *Versi del Passaggio d'Enea*, perché la figura mitologica non conserva alcun tratto della fidanzata morta) e le immagini che da lei sono nate, come il tremito nel vetro, ben presto rimarranno solo motivi cristallizzati¹⁹⁹, senza più la tragicità che li aveva creati. L'esorcismo ha funzionato.

¹⁹⁷ Il brano è citato da *OV*, p. 1815.

¹⁹⁸ Zuliani 2009, p. 93.

¹⁹⁹ Zuliani 2014, p. 186-187.

Bibliografia

a) *Testi*

Caproni 1980 = *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Rizzoli, 1980.

Caproni 1998 = Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

Caproni 2008 = *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, Milano, Garzanti, 2008.

Caproni 2016 = *Il Terzo libro e altre cose*, prefazione di Enrico Testa, con un saggio di Luigi Surdich, Torino, Einaudi, 2016.

b) *Studi*

Aveto 2017 = Andrea Aveto «*In zona partigiana (senza fare l'eroe)*» *Giorgio Caproni nella Resistenza*, «Strumenti critici», n. 1, gennaio-aprile 2017, pp. 3-26.

Camon 1965 = Federico Camon, *Il mestiere di poeta*, 1965, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di Lorenzo Greco, Livorno, Debatte, 2012.

Conte 2002 = Gian Biagio Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.

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

Frabotta 1993 = Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, 1993.

Girardi 1987 = Antonio Girardi, *Metri di Giorgio Caproni*, in *Cinque storie stilistiche: Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987.

Girardi 1997 = Antonio Girardi, «*Ad Olga Franzoni (in memoria)*» di Giorgio Caproni, in *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 97-116.

Insana 1975 = *Molti dottori nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, a cura di Jolanda Insana, “La Fiera letteraria”, 19 gennaio 1975, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di Lorenzo Greco, Livorno, Debatte, 2012.

Juri 2017 = Amelia Juri, *Costanti metrico-sintattiche del primo Caproni (da «Come un'allegoria» a «Finzioni»)*, «Strumenti critici», n. 1, gennaio-aprile 2017, pp. 79-104.

Magro 2017 = Fabio Magro, *Sonetti in tempo di guerra*, in Fabio Magro e Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 189-206.

- Malaguti 2008 = Andrea Malaguti, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2008.
- Masselli 1964 = *Giorgio Caproni* a cura di V. Masselli e G.A. Cibotto, “Antologia popolare di poeti del Novecento”, vol. II, Vallecchi, Firenze 1964, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di Lorenzo Greco, Livorno, Debatte, 2012.
- Mengaldo 1978 = *Giorgio Caproni da Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Meridiani Mondadori, 1978.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-158.
- Mengaldo 2000 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 169-195.
- Palmieri 1965 = *Senza titolo* di Francesco Palmieri, “l’Avanti!”, 18 novembre 1965, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di Lorenzo Greco, Livorno, Debatte, 2012.
- Raboni 1982 = Giovanni Raboni, *Schede per la funicolare*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982.
- Surdich 1982 = *I «lamenti» in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982.
- Surdich 1990 = Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990.
- Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *Il tremito nel vetro: temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Padova, Cleup, 2009.
- Zuliani 2014 = Luca Zuliani, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 173-191.
- Zuliani 2015 = Luca Zuliani, *Una lettura delle Stanze della funicolare*, in *Las secretas galerías del alma. Giorgio Caproni, l’itinerario poetico e i poeti spagnoli*, a cura di Alessandro Ferraro, Madrid, Ediciones Complutense, 2018, pp. 59-79.