



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

«E intanto ho conosciuto l'Erebo».  
Commento al *Passaggio d'Enea* di  
Giorgio Caproni

**Relatore**

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

**Laureanda**

Giulia Mariotto

Matricola 832048

**Anno Accademico**

2014 / 2015

# INDICE

## INTRODUZIONE

Rassegna bibliografica	4
Premessa	18

## IL PASSAGGIO D'ENEAS

Alba	25
Strascico	33

## GLI ANNI TEDESCHI

1. <i>I lamenti</i>	41
I	45
II	49
III	52
IV	55
V	58
VI	61
VII	64
VIII	68
IX	71
X	74
XI	77
2. <i>Le biciclette</i>	
1944	80
Le biciclette	85
Notte	98

LE STANZE	
Stanze della funicolare	104
1. <i>Interludio</i>	107
2. <i>Versi</i>	110
Sirena	124
All alone	129
1. <i>Didascalia</i>	132
2. <i>Versi</i>	135
3. <i>Epilogo</i>	142
Il passaggio d'Enea	149
1. <i>Didascalia</i>	152
2. <i>Versi</i>	154
3. <i>Epilogo</i>	161
IN APPENDICE	
<i>Brezze e vele sul mare</i>	165
Albania	168
Su cartolina	173
1. <i>A Tullio</i>	176
2. <i>A Rosario</i>	179
3. <i>A Franco</i>	182
4. <i>A Giannino</i>	184
Da una lettera di Rina	187
L'ascensore	190
Stornello	199
Litania	202
BIBLIOGRAFIA	219

# INTRODUZIONE

## Rassegna bibliografica

La pubblicazione dei componimenti che oggi costituiscono la raccolta *Il passaggio d'Enea* fu accompagnata da interventi critici che fin da subito ne misero in luce il carattere di novità rispetto alla precedente produzione del poeta. La raccolta si presentava chiaramente come una svolta e insieme come il punto di arrivo di un'evoluzione lineare e consapevole: i risultati in tal modo raggiunti erano leggibili come gli esiti di un percorso coerente e rigoroso nella costruzione di una "storia" poetica, come la definiva Alberto Bevilacqua, uno dei primi critici ad occuparsi del nuovo libro di Caproni (BEVILACQUA 1957). Ed è appunto Bevilacqua ad indicare in questa capacità di «procedere lungo la direttiva dell'ispirazione», senza cedimenti all'improvvisazione, nella costruzione paziente del proprio stile e linguaggio, uno degli aspetti più ammirevoli e distintivi del Caproni poeta (pp. 66-67).

La linearità di un tale percorso e il punto di svolta rappresentato dalla raccolta in questione erano anche al centro di un saggio di Giorgio Bárberi Squarotti (BÁRBERI SQUAROTTI 1958), il quale, poco dopo l'uscita nel 1956 dell'edizione Vallecchi del *Passaggio d'Enea* che raccoglieva, selezionandole e riordinandole, tutte le poesie fin lì composte dall'autore, ne ripercorre brevemente l'intera produzione, indicandone la direzione generale e individuando gli elementi specifici di ciascuna delle sue varie tappe. Per quanto riguarda il primo obiettivo, egli segnala tre caratteristiche principali che costituiscono altrettanti punti fermi nell'esperienza poetica di Caproni. Innanzitutto la complicazione metrica: mentre i suoi contemporanei sono orientati verso la complicazione semantica tipica dell'ermetismo, Caproni lavora sul fronte metrico, recuperando schemi tradizionali per lo più ignorati in quegli anni:

una complicazione metrica che per tutto l'arco dell'esperienza di Caproni si sostituisce alla complicazione semantica dei contemporanei, la chiusura esatta e scaltrita delle forme metriche e delle rime invece della chiusura allusiva dei simboli esistenziali e della purezza lirica (pp. 82-83).

Caproni riscopre e adatta alle sue esigenze poetiche i versi della tradizione, la rima e in particolare le forme del sonetto e della canzonetta. Questo recupero, nella lettura critica di Bárberi Squarotti, rappresenta, oltre che una costante delle sue poesie, una scelta che lo contraddistingue all'interno del panorama a lui contemporaneo e ne testimonia l'indipendenza artistica. Il secondo punto fermo della poetica caproniana è il suo carattere esclamativo, che nel corso degli anni verrà segnalato quale elemento di riconoscibilità della cifra stilistica dell'autore dalla maggior parte dei critici. Si tratta dell'uso frequente, in particolare negli attacchi, dell'esclamazione, così come dell'interiezione e dell'interrogativa, che soprattutto nei primi lavori testimoniano, ipotizza Bárberi Squarotti,

una disposizione a un atteggiamento di compresa meraviglia di fronte agli oggetti, agli eventi, al gioco dei sensi e dei sentimenti (p. 83).

L'andamento esclamativo nasce quindi nelle prime raccolte come conseguenza di questo rapporto del poeta con la materia di cui si occupa, di un atteggiamento che «tende a portare con immediatezza i suoi dati, quanto più presto è possibile» (p. 86). L'ultimo elemento di continuità è quello della dimensione narrativa: piuttosto evidente, grazie alle scelte metriche, a partire da *Cronistoria*; meno nelle prime opere, che si occupano di cogliere attimi e sensazioni. Bárberi Squarotti sottolinea la pervasività di un tale carattere narrativo, rilevando come anche nei primi lavori Caproni organizzati l'immediatezza dei momenti colti all'interno di una struttura narrativa concreta, distanziandosi ancora una volta dalle tendenze più diffuse tra i poeti contemporanei:

si tratta di una disposizione non lirica, non contemplativa, quella che sostiene le prime esperienze di Caproni: siamo quindi in fondo al di fuori di una ricerca di essenzialità e di purezza, di un linguaggio selezionato, quale andavano svolgendo i suoi coetanei intorno a quegli anni [...]. I brevi componimenti di *Come un'allegoria*, di *Ballo a Fontanigorda*, di *Finzioni*, non hanno nulla, oltre l'inquietudine tecnica, a che vedere con gli intenti di rendere puro il grido lirico, lo scatto contemplativo: piuttosto dovremmo dire che si tratta di una disposizione narrativa, nel senso che la struttura in cui Caproni cala le sue occasioni non è mai quella rarefatta della sublimazione lirica, ma quella concreta della narrazione (ma scorciatissima, puntualizzata) (p. 85).

Due di queste costanti, che – come abbiamo visto – segnalano anche l'indipendenza della sua ricerca nel panorama contemporaneo, si vanno

accentuando e sviluppando durante tutta la “storia” poetica di Caproni, fino a raggiungere il risultato più alto proprio nei lavori che confluiranno nella raccolta definitiva del *Passaggio d'Enea*: la complicazione metrica e la dimensione narrativa. Le due sillogi *Cronistoria* e *Sonetti dell'anniversario* rappresentano le tappe fondamentali di questo percorso: la prima introduce un'organizzazione più ampia, una continuità tra le poesie che la costituiscono, un primo tentativo di narrazione poemica che legghi tra loro i diversi componimenti; la seconda attesta e rafforza la svolta metrica fondata sull'utilizzo del sonetto, forma in sé emblematica e caratterizzante della tradizione. Questo recupero segnala uno scarto nella poesia di Caproni non soltanto sul piano formale ma anche su quello tematico, con l'introduzione di una materia distante da quella dei lavori precedenti, alle cui esigenze il sonetto, nella struttura nuova e tormentata che Caproni viene elaborando, risponde con maggiore efficacia: una materia dunque intrisa «di memoria, di compianto, di dolore» (p. 88). Ma è poi negli *Anni tedeschi* che Bárberi Squarotti indica il primo punto di approdo dello sviluppo metrico e narrativo di Caproni, in particolare ne *Le biciclette*, non a caso il primo poemetto del poeta, il primo tentativo di costruire un discorso continuo e di avvicinarsi alla forma del racconto, e già nei sonetti dei *Lamenti*, dove pure

si delinea più compiuta, più sicura, la tensione verso un discorso disteso, verso un “ragionamento”, con le sue premesse, il suo corso, le sue conclusioni (p. 91).

La “narrazione” de *Le biciclette* procede anche attraverso due espedienti tecnici, ossia il ripetersi di uno stesso verso alla fine di ogni strofa e l'identità di rima dei due versi precedenti. Il disegno narrativo di questo poemetto risulta tuttavia, secondo l'analisi di Bárberi Squarotti, ancora debole e poco convincente: la struttura non appare ancora del tutto consolidata, a causa di un andamento sintattico non abbastanza forte, che impedisce l'«integrarsi complessivo» del discorso e che rischia di dar luogo in certi punti a un susseguirsi di annotazioni prive di continuità. È invece con *Le stanze* che Caproni si impadronisce definitivamente del congegno della sua poesia narrativa. Sotto questo punto di vista, gli elementi di svolta presenti nelle *Stanze della funicolare* sono numerosi: le immagini e le sensazioni che scandiscono il racconto poetico si fondono in un discorso continuo, la sintassi si rafforza, il tema si fa più chiaro e circoscritto. Anche in questo caso Caproni ricorre a un accorgimento tecnico per legare ogni

strofa alle altre (la ripetizione variata del verso conclusivo e l'identità di rima), ma per la prima volta la continuità narrativa non pesa tutta sulle spalle della costruzione metrica. Al culmine di questo percorso, *Il passaggio d'Enea*, terzo poemetto delle *Stanze*, rappresenta per Bárberi Squarotti l'esito più alto della ricerca poetica caproniana. Il progresso avviene ancora una volta sul piano narrativo, grazie alla concretezza in cui viene calato il mito e alla sua valenza simbolica, che rafforza la tenuta del componimento. A partire dai suoi primi lavori, Caproni ha quindi perseguito uno sviluppo metrico e narrativo proteso alla conquista di

una misura interna, una forma, un'organizzazione di pensiero, capace di giustificare quello che in un primo tempo della sua poesia restava atomistica collezione di spunti. In questi termini *Il passaggio di Enea* è un approdo esemplare (p. 95).

Sempre a ridosso dell'edizione Vallecchi 1956 del *Passaggio d'Enea* si colloca un intervento di Marco Forti (FORTI 1957), che insiste sulla compresenza in Caproni della dimensione del mito e di quella della concretezza e della familiarità. Riprendendo la definizione di «epopea casalinga» formulata da DE ROBERTIS 1956, Forti elogia la capacità di questa poesia di proporre luoghi e momenti intimi, reali, sotto cui vive e si avverte il mistero e l'oscurità del mito. L'esempio più evidente è quello delle *Stanze della funicolare*, dove l'epicità si sviluppa a partire da un luogo concreto e caro alla memoria del poeta come Genova, «una città reale, umile e popolare» che viene rappresentata, ripercorrendo i suoi aspetti più quotidiani e più veri, nella sua «dimensione spaziata, epica e familiare» (p. 135). Convivenza di epicità e quotidianità quindi, a cui risponde parallelamente il linguaggio, mescolando «analoghe componenti di lingua popolare e aristocratica» (p. 132). In questo equilibrio linguistico, Forti indica l'aderenza dell'autore a un modello, la cosiddetta «linea ligustica», rappresentato tra gli altri da poeti come Sbarbaro e Montale, a cui Caproni verrà spesso associato anche dalla critica successiva e dentro cui si colloca la

sapiente e continuamente inventiva mistura di lingua colta e lingua popolare, di estremo e aristocratico rigore e di cosciente democraticità di temi del suo discorso (p. 132).

Nonostante il riconoscimento di questa filiazione poetica, Forti conferma una dote tra le più generalmente riconosciute a Caproni: la sostanziale autonomia da

qualsiasi tendenza e scuola e l'unicità della sua esperienza letteraria nel panorama a lui contemporaneo. In particolare, si sottolinea qui, come già in BÁRBERI SQUAROTTI 1958, la presa di distanza dall'ermetismo, corrente che aveva raggiunto il suo culmine negli anni immediatamente precedenti la guerra ma a cui Caproni era rimasto sostanzialmente estraneo, aspirando a una poesia più aperta e narrativa, «carica di un maggior senso di comunicazione» (p. 131). Al linguaggio ermetico Caproni sostituisce quello concreto capace di occuparsi di luoghi e oggetti reali, ricco di immediatezza e di espressività quasi violenta. Sotto questo punto di vista, recuperando una lettura pasoliniana di pochi anni prima, Forti avvicina Caproni semmai ad alcuni vociani, pur ribadendo lo spazio d'indipendenza che le opere di questo poeta si erano conquistate nel suo tempo.

L'intervento di Pasolini (PASOLINI 1952), a differenza di quelli visti sopra, non segue la pubblicazione della raccolta riassuntiva del 1956, bensì quella precedente, nel 1952, delle *Stanze della funicolare*, che raccoglieva le poesie scritte dal 1944 in avanti (*Le biciclette*, *I lamenti*, le *Stanze della funicolare* e le cinque poesie di *In appendice*). Come già accennato, Pasolini individua alcuni modelli attivi nella scrittura di Caproni, accostandolo in particolare ai migliori esponenti della «Voce», da Boine a Jahier, per quel «decadentismo virile» di una poesia nata ai margini e quasi «ai piedi della nostra Letteratura» (p. 370). Le influenze pre-ermetiche individuate sono numerose e si fanno, a detta del critico, piuttosto evidenti nel componimento che Pasolini giudica come il più riuscito della raccolta, *L'ascensore*: si avvertono qui ad esempio un'organizzazione metrica che fa ripensare a Betocchi, oltre a un atteggiamento di polemica amara e auto-ironica che ricorda il tono di Palazzeschi, privato però della dimensione umoristica di quest'ultimo. Altra linea a cui Pasolini associa la poesia delle *Stanze della funicolare* è quella “ligure”, poi confermata da FORTI 1957. Escludendo Montale per le scelte metriche più sofisticate e preziose, Pasolini propone, attingendo nuovamente al contesto vociano, Boine e Sbarbaro, con i quali Caproni condivide innanzitutto la materia poetica, fatta di paesaggio e oggetti comuni. L'ultimo modello segnalato da Pasolini, quasi a contrastare e bilanciare la spinta “antiletteraria” di ascendenza pre-ermetica, ci riporta ad autori classici come Tasso e Michelangelo. È guardando a questi esempi, dunque, che Caproni recupera forme della tradizione quali le stanze e i sonetti, pur affrontando una materia che mal si accorda a una rigorosa chiusura metrica.

Nonostante l'assenza in questa raccolta del *Passaggio d'Enea*, un poemetto che, come abbiamo visto, verrà considerato di fondamentale importanza nell'evoluzione della sua ricerca, Pasolini segnala già in questo intervento del 1954 quelli che verranno confermati come due elementi tipici di questa stagione di Caproni: da un lato la chiusura metrica, cui si è appena accennato, dall'altro il tono esclamativo e violentemente espressivo avvertibile in particolar modo negli attacchi. La forza esclamativa che a partire dai primi versi percorre le intere composizioni viene inserita in una struttura formale classica, senonché questa, rivelandosi incapace di contenerla, subisce continue trasgressioni: Pasolini registra in primo luogo assonanze, posizionate anche in fine verso, e vocaboli che non rispettano il ritmo regolare dell'endecasillabo, oltre che parole inusuali sotto il profilo linguistico e aggettivi che sconfinano prettamente nell'analogia. Questa forza trova una definizione nello scritto di Pasolini, che la riconosce non soltanto nel tono esclamativo, ma anche nella capacità del poeta di trasformare le impressioni sensoriali

anziché in immagini magari vivide o vivaci, ma “ferme”, come nei classici, in immagini “mosse”: aperte, violente. In *espressionismo*, insomma (p. 369).

E questo espressionismo diventa più forte e interessante proprio nello scontro con la complicazione metrica, quando diventa

psicologicamente violenza, quasi un “troppo” sentimentale che esorbita con la sua massa oscura e pressante dalla massa metrica (p. 369).

L'influenza antiletteraria di marca vociana di cui parla Pasolini viene riconosciuta anche da Mario Boselli (BOSELLI 1955), il cui intervento si colloca allo stesso modo poco tempo dopo la pubblicazione delle *Stanze della funicolare*. A quella spinta pre-ermetica, Boselli ne affianca un'altra, contraria e complementare, che chiama “dialettale” e che definisce come uno sforzo letterario nato dalla sensibilità immediata. Mentre nell'ambito della «Voce» è avvenuto un progressivo distacco dalla realtà, Caproni ha rafforzato all'opposto la sua sensibilità sensoriale, facendosi autore, in particolare con i componimenti delle *Stanze*, di una poesia attenta all'esperienza concreta del mondo. Con il termine “dialettalità” Boselli indica appunto questo legame con il reale di una poesia che nasce dalle sensazioni immediate e che si occupa di oggetti e luoghi concreti,

conosciuti per esperienza diretta, tangibili. Anche il modulo dell'interiezione viene qui associato a questo particolare aspetto del Caproni delle *Stanze* e viene letto come conseguenza dello stupore di fronte alla scoperta di un nuovo incontro con la realtà, quello che avviene attraverso l'esperienza sensoriale.

La lettura di questi lavori di Caproni come esempi di una poesia tutta legata alla realtà concreta e incentrata sulle sensazioni verrà ripresa da Boselli in un articolo di parecchi anni dopo (BOSELLI 1982), dal titolo significativo di «*Il passaggio d'Enea*»: *annotazioni sul mondo sensibile di Giorgio Caproni*. L'intervento si apre appunto sulla conferma della centralità che

nella sostanza poetica di Caproni ha la *conoscenza sensibile*, - ciò che può essere percepito dai sensi – il suo modo tipico di conoscere il mondo che percorre tutto l'arco della sua poesia, e in modo particolare le tre sezioni di *Il passaggio d'Enea* (pp. 89-90).

A sostegno della sua visione, Boselli porta a testimoniare Caproni stesso, il quale, in un articolo del 1953 pubblicato sul primo numero del bimestrale «Il Belli», aveva definito la poesia come il tentativo di raggiungere la concretezza delle cose, «la pronuncia viva degli oggetti», un percorso che risalga «dagli idola astratti della cultura al reale tutto reale». Anche la dimensione del ricordo, particolarmente presente in Caproni, non si allontana dal mondo sensibile: nasce da una sensazione e ne porta con sé un'altra, è stimolata dagli oggetti e dai luoghi reali e viene vissuta come un'esperienza corporea, che si avverte sul piano dei sensi più che su quello psichico. Due esempi efficaci in questa direzione sono indicati da Boselli nella *Didascalia* che apre il poemetto *All alone*: in questo componimento l'«anima» si può cogliere direttamente a livello sensoriale nei suoi movimenti frettolosi, e il mare perde il suo valore mitologico per diventare un oggetto che il poeta può sentire mentre bagna la sua mano. Questa poesia si muove dunque proprio alla ricerca di un «reale tutto reale», rifiutando ogni astrazione e idealizzazione della realtà, tanto che, ricorda Boselli,

Caproni quando si sarà deciso di andare in paradiso, ci andrà “con l'ascensore / di Castelletto” (p. 103).

D'altra parte, accanto a questo «alto tasso di “quotidianità”», come viene anche definito da BECCARIA 1984 (p. 32), alcuni critici rilevano in Caproni la consapevolezza di una distanza incolmabile tra realtà concreta e poesia e di una

sostanziale impossibilità del linguaggio poetico e del poeta stesso di partecipare fino in fondo alla vita. In un intervento di Pier Vincenzo Mengaldo (MENGALDO 1978) questa consapevolezza prende il nome di «sentimento della poesia come inganno e illusione» e spiega, in parte, le stesse scelte metriche che caratterizzano *Il passaggio d'Enea*: recuperando forme della tradizione e insistendo su rime ed espedienti formali, Caproni sottolinea infatti «il carattere di artificio del fare poetico» (p. 701). Se da un lato il poeta aspira a superare il divario tra poesia e vita, dall'altro ostenta dunque l'artificiosità della sua arte, sia attraverso le importanti scelte formali, sia denunciandola esplicitamente:

E tu ancora  
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba  
facile delle parole – fai un'acerba  
serra di delicato inganno [...]  
(*I lamenti*, XI, vv. 9-12)

Nello svelamento del carattere illusorio della poesia, nella tipica «levità della musica e della finzione» Mengaldo individua inoltre un tentativo di togliere peso al «profondo, lacerante patetismo di cui s'investe per Caproni l'esistenza» (p. 702): si tratta di quella energia che, come abbiamo già visto, emerge dagli avvii esclamativi e dall'inquietudine della dizione che destabilizza le strutture metriche e sintattiche, facendo ad esempio di una forma chiusa come il sonetto

un'unica gittata o presa di fiato, molto snodata e compatta, e modulata su un uso sapientissimo delle inarcature (p. 701).

In questo stesso intervento, Mengaldo rileva altre due particolarità della poesia di Caproni. La prima si lega ancora una volta al ruolo delle forme metriche, in particolare di quelle

iterative e cicliche predilette da Caproni (forme chiuse, *refrains* ecc.), omologhe a una nozione ripetitiva e circolare del tempo e della vita (p. 703).

La seconda riguarda il piano tematico: si afferma per la prima volta, nei componenti del *Passaggio d'Enea*, il tema della «perdita e vana ricerca della propria identità» (p. 703), che verrà sviluppato nelle raccolte successive, soprattutto nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e nel *Muro della terra*. A

questo grande tema si affianca nel medesimo testo quello, altrettanto presente e quasi ossessivo in Caproni, del viaggio, spesso verso il nulla o verso il regno dei morti.

È dell'anno successivo un saggio di Antonio Girardi dedicato a questioni di carattere stilistico e metrico (GIRARDI 1979) che fa perno a sua volta sulla consapevolezza caproniana della distanza tra poesia e vita, e indica i sonetti come il luogo in cui questo sentimento si manifesta in modo particolare. I *Lamenti*, prima sezione del *Passaggio d'Enea*, si presentano come la seconda raccolta, dopo i *Sonetti dell'anniversario*, in cui Caproni utilizza sistematicamente la forma sonetto, scegliendo di concedere il predominio «allo schema metrico sugli altri livelli dell'espressione» (p. 112). La scelta, secondo l'analisi di Girardi, risponde al senso di un'accresciuta distanza tra la propria parola e ciò che essa rappresenta, e si può leggere come

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 realtà (p. 113).

Questa realtà incomunicabile, responsabile del picco di sfiducia di Caproni nella poesia, è quella della guerra, tema centrale della sezione. La forza esclamativa e l'incidenza delle interiezioni, che si rivela particolarmente alta nei *Lamenti* e che Mengaldo aveva individuato come spinta contraria al senso di incomunicabilità, viene invece qui indicata come sua diretta emanazione: la parola ha perso la sua capacità comunicativa e viene sostituita da "lamenti", dall'enfasi della sottolineatura emotiva, mentre molti nessi logici cadono e le scelte lessicali si fanno oscure e dettate spesso prevalentemente da esigenze metriche e di rima piuttosto che semantiche. Davanti al «venir meno del discorso comunicativo» Caproni si rifugia nella fiducia nel metro e nella rima, sentiti come

l'ultimo supporto per riuscire a pronunciare anche solo i "lamenti" di una devastazione personale e storica ancora inenarrabile (p. 114).

La «disperata tensione metrica» – così definita da Caproni stesso in una nota che accompagna *Il passaggio d'Enea* – raggiunge il culmine con la forma delle stanze: questo recupero, al contrario di quello del sonetto, si presenta isolato nell'esperienza poetica moderna e contemporanea e quindi maggiormente

emblematico e significativo. Insieme alla forma delle stanze, Caproni recupera il racconto mitologico, operando su entrambi un'operazione di rovesciamento e attualizzazione. Ne deriva un «ironico contrasto», che vede da un lato l'antichità e la solidità di una struttura antica e della dimensione del mito, dall'altro una «tematica di bruciante attualità» (p. 117).

La lettura critica dei *Lamenti* trova ampio spazio anche nella monografia dedicata a Caproni da Luigi Surdich (SURDICH 1990), che conferma il «ridotto spessore informativo» e l'«intensa portata espressionistica» dei componimenti della sezione (p. 53). Gli oggetti, la cui centralità nella poetica caproniana era stata affermata da Surdich stesso in un intervento precedente (SURDICH 1988), sono qui carichi di una valenza fondamentalmente antirealistica, che toglie loro peso e concretezza e li assimila alle interiezioni e agli attacchi esclamativi. Affrontando il tema della guerra Caproni si allontana dal mondo reale e tende a una maggiore rarefazione comunicativa, ancorandosi – conferma Surdich – alla tradizione metrica quale «unico punto fermo di fronte a una realtà stravolta» (p. 55). Donde anche la costruzione delle poesie dei *Lamenti* attorno a pochi *topoi*, che si ripetono nei vari componimenti in maniera ossessiva e attraverso cui Caproni rappresenta la guerra nella sua «atmosfera di cupa soffocazione» (p. 51).

Nel 1992 si colloca un'altra importante monografia (DEI 1992), nella quale l'autrice ripercorre l'intero percorso di Caproni, considerando non soltanto quella che è stata definita la sua “storia” poetica, ma la sua intera attività di scrittore e intellettuale: prendendo dunque in esame anche le opere in prosa, gli interventi critici, le pagine giornalistiche e i lavori di traduzione. Questa analisi mette in luce in modo particolarmente chiaro la naturalezza dell'approdo caproniano alla dimensione narrativa delle *Stanze*, dove per “narrazione” si intende sia una costruzione più ampia e solida che «corregga il vecchio frammentismo lirico» (p. 70), sia un più forte legame con la realtà e la concretezza che riesca a rispondere alle «esigenze comunicative del quotidiano» (p. 66). A questo proposito, risultano di notevole importanza quelle che Adele Dei definisce “conferme teoriche”, ovvero le dichiarazioni offerte da Caproni stesso negli anni della composizione dei poemetti:

[...] ormai è giunto il momento, dopo tanto paziente e isolato lavoro sulla parola [...] di indirizzare risolutamente il gusto al discorso: di ritentare insomma, dopo tanta effusione, la composizione, un'ombra almeno di ciò che comunemente si intende per poema, tentando

alfine il salto, ricchi di tanta esperienza formale, dalla lirica pura alla poesia. Un salto sì, dall'alto in basso, ma appunto per questo dall'astrazione (dalla solitudine) alla vita concreta (alla società). (G. Caproni, *La parte dell'attor giovane*, in «Mondo operaio», 18 giugno 1949; ora in PROSE CRITICHE, I, 1934-1953, p. 395).

Guardando all'intera produzione di Caproni, sono in particolare i racconti a rappresentare l'antecedente delle *Stanze*: come conferma la monografia di Biancamaria Frabotta, di poco successiva (FRABOTTA 1993), i racconti «lo aiuteranno a dissodare il terreno, prepareranno il campo all'elaborazione dei poemetti» (p. 63).

Il legame con i racconti si può individuare anche a livello tematico. La lettura di Adele Dei sottolinea infatti l'evidenza dei parallelismi che intercorrono tra numerose poesie raccolte nell'edizione del 1952 delle *Stanze della funicolare* e i racconti coevi, come ha pure dimostrato efficacemente Stefano Verdino in un'analisi dettagliata dei *topoi* caratterizzanti l'intera produzione di Caproni (VERDINO 1997). Il ripetersi di elementi, situazioni e immagini nel corso dell'intera raccolta così come nelle opere in prosa appare innegabile – come già notato per *I lamenti* da SURDICH 1990 – e il loro rapporto quasi sempre evidente con gli anni della guerra pone questo tema al centro dell'immaginario di Caproni, nonché del libro in questione, il quale pare che «sempre lì ritorni, come in un cerchio di dove non si riesce ad uscire» (DEI 1992, p. 70). Questa centralità è confermata anche dalla collocazione in apertura delle *Stanze di 1944*, che già nel titolo rivela la sua materia e che funge da proemio e da poesia-manifesto, proponendo quelle immagini che ritorneranno appunto nei componimenti successivi «come idee fisse, come sogni ricorrenti» (p. 70). Al tema della guerra si affianca quello del viaggio, presente già in questa prima silloge delle *Stanze* e rafforzato nell'edizione del 1956 del *Passaggio d'Enea*. Nei testi di queste raccolte ci si muove in luoghi di transito, di passaggio, con ripetuti allontanamenti e partenze: i personaggi appaiono in

continuo e faticoso movimento [...] Si entra in zone nebbiose, dove la volontà si svuota e vacilla, si perdono le sicure coordinate di tempo e spazio. Questa fascia intermedia fra sonno e veglia, vita e morte, terra e oltretomba permette l'addensarsi contemporaneo di passato e futuro [...] (p. 92).

Come già numerosi critici, anche Dei ribadisce l'importanza in Caproni di quella che Giuseppe Leonelli definirà una «novecentesca “poesia degli oggetti” il cui

archetipo italiano si fa di solito risalire al Pascoli» (LEONELLI 1997, p. 28). Anche in questo caso è lo stesso Caproni a darne conferma teorica, in un'intervista accolta in un fortunato volume di Ferdinando Camon (poi in INTERVISTE, pp. 66-73):

Una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa, m'ha sempre messo in sospetto. Non mi è mai piaciuta: non l'ho mai usata nemmeno come lettore. Non perché il bicchiere o la stringa siano importanti in sé, più del cocchio o di altri dorati oggetti: ma appunto perché sono oggetti quotidiani e nostri (CAMON 1982, p. 131)

Dei si sofferma sul significato che questi oggetti acquistano nei componimenti di Caproni, specificando che il loro utilizzo non avviene a fini descrittivi bensì con lo scopo di individuare i valori che li trascendono e far emergere i «sovrasensi chiarificatori» (p. 72) che nascondono in sé.

Un ultimo punto di particolare rilievo affrontato da DEI 1992 riguarda gli elementi di anticipazione del successivo *Seme del piangere* individuabili nel *Passaggio d'Enea*, che si configura quindi anche come il punto di partenza per un nuovo sviluppo della poetica caproniana. Innanzitutto, sul piano stilistico, si registra l'avvio di un nuovo percorso con le poesie di *In appendice*, che si caratterizzano per una leggerezza e facilità di tono inedita in Caproni, per la scoperta insomma di un linguaggio più immediato cui si associa l'uso di un verso agile come il settenario. Dal punto di vista contenutistico, inoltre, si affacciano in questa sezione quelli che saranno i due nuclei centrali del *Seme del piangere*: il tema del compianto e dell'omaggio e, di fondamentale importanza, la figura della madre Annina e il suo legame con l'ambiente della città. Novità tutte che sono rilevabili appunto nella sezione *In appendice*, nodo di transizione fra due raccolte che già De Robertis aveva definito «due parti grandi di un libro solo», affermandone l'«interdipendenza decisa, forte» (DE ROBERTIS 1956, p. 488). La figura della madre emerge per la prima volta nella poesia *L'ascensore*, alla quale Annamaria Frabotta, in un saggio sul *Seme del piangere* (FRABOTTA 1996), attribuisce notevole importanza proprio nel passaggio tra le due raccolte, indicandola come il componimento che

chiude, violando di colpo una lunga reticenza, un libro tutto intento a cogliere nella catabasi di Enea il senso più riposto della legge paterna. [...] *L'ascensore* è la prima epifania della madre-fidanzata e anche il primo testo di puro godimento fluidamente narrativo [...] (p. 716).

Se nel *Seme del piangere* la figura di Anna Picchi è legata a Livorno, nell'*Ascensore* si affianca invece al mito di Genova, protagonista dell'intero *Passaggio d'Enea*, ove Caproni la disegna come «“città dell'anima”, equivalente alla propria vita» (DEI 1992, p. 94). La centralità del capoluogo ligure nella sua esperienza di vita e di scrittura è testimoniata con consapevolezza dal poeta stesso:

La città più “mia”, forse, è Genova. Là sono uscito dall'infanzia, là ho studiato, son cresciuto, ho sofferto, amato. Ogni pietra di Genova è legata alla mia storia di uomo. Questo e soltanto questo, forse, è il motivo del mio amore per Genova, assolutamente indipendente dai pregi in sé della città. Ed è per questo che da Genova, preferibilmente, i miei versi traggono i loro laterizi (INTERVISTE, p. 69-70).

Nell'*Ascensore* così come in *A Tullio*, un'altra poesia di *In appendice*, all'amata Genova si oppone Roma. Giuseppe Leonelli sottolinea l'importanza di questa opposizione, cogliendo nelle due città il condensarsi di due «poli psichici»: da un lato la città della madre, legata alla giovinezza e al passato, dall'altro Roma, luogo di un presente e di un futuro «di squallore e solitudine» (LEONELLI 1997, p. 40).

In una monografia più recente come quella di Daniela Baroncini (BARONCINI 2002), incontriamo invece un'analisi del *Passaggio d'Enea* che concede ampio spazio al recupero del mito e alla «rinascita del classico attraverso un'opera originale» (p. 63) come il poemetto che dà il titolo alla raccolta. Qui il mito rivive nella modernità, scontrandosi con essa e modificando di conseguenza i propri tratti costitutivi. Enea, simbolo del poeta e della sua intera generazione, è un personaggio carico di umanità e per ciò stesso privo di qualsiasi natura eroica: egli abita ora un corpo fragile, bisognoso di appoggio e di sostegno e, nella sua mancanza di patria e di certezze, si presenta come tipica «figura dell'esilio e dello sradicamento» (p. 89); il paesaggio in cui si addentra è quello urbano e industriale della contemporaneità, caratterizzato da grigiore e squallore e devastato dalla guerra. Il mito viene dunque recuperato nell'epoca del nichilismo e del disincanto come tentativo di resistenza e ricostruzione, ma

nasconde in sé tutte le aporie della modernità, minacciato dal vuoto e dalla dissoluzione che originariamente è chiamato a contrastare, sempre sospeso sull'abisso del nulla (p. 66).

Il drammatico distacco rispetto al passato classico e l'«autentico sradicamento da ogni fede» avvicinano l'Enea di Caproni all'Odisseo di Pascoli, personaggio

mitologico che, persa la propria grandezza epica, ripercorre il suo viaggio a ritroso, scoprendone inganni e illusioni e approdando alla «consapevolezza drammatica del nulla» (p. 69).

In un intervento dedicato proprio al recupero del mito in Caproni, Maurizio Bettini (BETTINI 2002) evidenzia come la temperie in cui questo viene riscoperto si presenti particolarmente adatta a una rilettura dell'*Eneide*, poiché gli anni successivi alla seconda guerra mondiale

sono per l'appunto gli anni in cui si può incontrare Enea: o per meglio dire, sono gli anni in cui ci si guarda esplicitamente attorno per incontrare l'eroe virgiliano (p. 55).

L'opera virgiliana viene infatti definita da Bettini un «poema assolutamente "postbellico"» (p. 56), capace di descrivere il mondo contemporaneo nella sua frammentazione e distruzione e di rappresentare in Enea la generazione sopravvissuta all'orrore della guerra mondiale.

Accanto alla materia dell'*Eneide*, Caproni fa rivivere nella sua raccolta, con le *Stanze della funicolare*, un altro mito classico, come propone BÁRBERI SQUAROTTI 2003: le *Stanze* possono essere interpretate non soltanto come un'allegoria della vita (che è quanto suggeriva l'autore stesso), ma anche come un viaggio nell'oltretomba, in tutto analogo a quello compiuto dallo stesso Enea. Questa lettura è suggerita in primo luogo dall'*Interludio* che apre le *Stanze*, in cui viene rappresentato e modernamente rivisitato l'Erebo, luogo che ritorna nella strofa conclusiva, a confermare la destinazione ultima del viaggio. Come nel *Passaggio d'Enea*, Caproni compie un'operazione di abbassamento del mito nella dimensione contemporanea: il regno dei morti è uno squallido bar, dalla soglia sporca e dall'interno fumoso, frequentato da «anime in fretta», manchevoli, che si perdono una dopo l'altra nella nebbia; la custode Proserpina è stata privata della sua bellezza e natura divina, ridotta alla stregua di una ragazza qualunque che lava i bicchieri; il viaggio avviene senza una guida, senza chiarimenti e senza aiuto, sospinto da una forza cieca e meccanica. Bárberi Squarotti attribuisce inoltre particolare importanza alla nebbia, elemento che pervade l'intero poemetto, metafora della morte, ma soprattutto simbolo dell'incertezza e del non sapere. Mentre il viaggio classico nell'aldilà portava alla conquista della conoscenza, nel rovesciamento operato da Caproni il procedere della funicolare mostra scene

troppo veloci e labili e si conclude ancora nella nebbia, precludendo al poeta la possibilità di vedere e conoscere e quindi di rinnovarsi e rinnovare i lettori.

Il passaggio dalla vita alla morte, secondo Carlo Annoni (ANNONI 2004), costituisce d'altronde uno dei motivi costanti dell'intero *Passaggio d'Enea*: i luoghi di questa raccolta sono varchi «tra l'essere e il non-essere», nei quali avviene un «continuo trapasso dal fisico al metafisico» (p. 340). Emblematica è *Alba*, componimento dislocato in apertura della raccolta quale testo-manifesto, che rappresenta appunto un momento di attesa e di vicinanza alla morte, in un'ora di passaggio tra la notte e il giorno. E la forte presenza del tema del viaggio, segnalata per *Il passaggio d'Enea* da numerosi critici, si potrebbe in effetti rintracciare nell'intera produzione di Caproni, come fece Giovanni Raboni, in un articolo del 1977, definendone la ricerca poetica «un ininterrotto diario di viaggio» (RABONI 2005, p. 135). A questo proposito, Giuseppe De Marco sostiene la possibilità di individuare lungo tutta l'opera di Caproni

forme e motivi che, in certo qual modo, riconducono alla categoria spirituale e alla dimensione mentalistica dell'esilio (DE MARCO 2008, p. 505).

De Marco conduce la sua analisi su una poesia tratta proprio dal *Passaggio d'Enea*, il settimo dei *Lamenti*, dove il tema si sviluppa come denuncia del senso di esclusione nei confronti della vita che assedia l'io lirico. Si ribadisce dunque la consapevolezza di Caproni di fronte alla natura fittizia dell'arte poetica che, nella sua distanza dalla concretezza della realtà, condanna l'autore ad una drammatica e irrimediabile condizione d'esilio, in un «mondo costituito di parole» (p. 506).

## **Premessa**

*Il passaggio d'Enea* si organizza in tre sezioni principali, ognuna delle quali si distingue per una scelta metrica preponderante, pur restando aperto il dialogo e lo scambio tra i diversi capitoli del libro. La prima, dal titolo *Gli anni tedeschi*, viene preceduta da due sonetti isolati che introducono l'intera raccolta (*Alba* e *Strascico*), ed è suddivisa a sua volta in due sottosezioni: *I lamenti*, che costituiscono un gruppo di undici sonetti, e *Le biciclette*, dove accanto ad un

nuovo sonetto (1944) incontriamo il primo poemetto di Caproni. La prima parte del *Passaggio d'Enea* – come già accennato sopra – si riaggancia dunque dal punto di vista formale alla produzione precedente dell'autore attraverso l'uso del sonetto, centrale in *Cronistoria* (che ospita la sezione *Sonetti dell'anniversario*) e già presente in *Finzioni*. Interessante è la collocazione, quasi in chiusura agli *Anni tedeschi*, del poemetto *Le biciclette*, anticipazione delle successive *Stanze*, che ne riproporranno l'identica struttura nei testi centrali di ogni sottosezione. Dal punto di vista tematico la prima sezione si sviluppa intorno all'esperienza della guerra, come suggerisce il titolo, ma non esclude l'emergere di altri motivi di particolare rilievo, come lo scontro irrisolvibile tra realtà e finzione letteraria, il senso di esclusione dalla vita che segna il poeta, o il rapporto segnato dal rimorso con i genitori. Dopo *Notte*, il sonetto che suggella *Gli anni tedeschi*, si apre la sezione centrale del *Passaggio d'Enea*, nella quale si dispiega la forma delle stanze, altro fondamentale recupero metrico di Caproni, che conferma la sua continua ricerca di nuove soluzioni stilistiche e la spinta narrativa che contraddistingue la raccolta. *Le Stanze* ospitano tre poemetti, ognuno dei quali si compone di due o tre elementi: un'introduzione in versi brevi (*Interludio* o *Didascalia*), un componimento centrale in strofe di sedici endecasillabi e, per quanto riguarda gli ultimi due, un *Epilogo* in versi brevi. La coerenza strutturale della sezione lascia però spazio all'ultimo sonetto della raccolta, *Sirena*, che posto di seguito alle *Stanze della funicolare* sembra richiamare i precedenti *Anni tedeschi* riproponendone la forma metrica prevalente, che pur sembrava qui superata dalle possibilità narrative offerte dai poemetti. Con le *Stanze* si inaugura anche il mito di Genova, quella «toponomastica urbana (genovese e livornese) precisa» che sarà un tratto importante anche del *Seme del piangere* e del *Congedo* (cfr. MENGALDO 1998, p. XX). La presenza di Genova nei poemetti diventa omaggio esplicito alla città in *Sirena*, testo che se torna a volgersi sotto il profilo metrico verso la prima sezione, sotto quello tematico anticipa invece quella conclusiva, e in particolare *Stornello* e *Litania*, tutti costruiti intorno al mito della città ligure. Le poesie che compongono la sezione intitolata *In appendice* si caratterizzano, come già è emerso in sede di rassegna bibliografica, per una nuova facilità di linguaggio e leggerezza di tono, che aprono la strada al successivo *Seme del piangere*: la continuità tra le due sillogi trova conferma anche nell'iniziale selezione delle poesie di *In appendice*, che comprendeva testi poi inseriti nell'altra raccolta, e

viceversa escludeva *Litania*, pubblicata in un primo tempo proprio nel *Seme del piangere*. Ed è infatti *Litania* ad offrire dal punto di vista stilistico il risultato più sorprendente dello sperimentalismo che contraddistingue *Il passaggio d'Enea*: dalla chiusura metrica dei sonetti e dai metri narrativi delle *Stanze* si giunge, in calce al libro, a un componimento in quartine di distici baciati, volto alla semplificazione metrica e che nulla conserva dell'esigenza narrativa che aveva accompagnato fin qui l'autore. Si noti infine che l'uso del settenario e la leggerezza espressiva e formale che caratterizzano generalmente i testi di *In appendice* trovano spazio già nella sezione precedente, e in particolare negli elementi minori dei poemetti (cfr. ad esempio l'*Epilogo* di *All alone*): si ribadisce dunque la sostanziale apertura di ogni sezione, che nello scambio e nei punti di contatto con le altre contribuisce alla compattezza unitaria della silloge.

Il commento proposto in questa tesi segue la struttura della raccolta, prendendo in considerazione i singoli testi nella loro individualità e nel disegno complessivo dell'opera. Ogni componimento è accompagnato da un cappello introduttivo che fornisce le informazioni di carattere generale, a cominciare dalla data di composizione e prima pubblicazione, dall'occasione che ha dato vita al testo, quando è nota, e dall'eventuale posizione occupata nella raccolta prima della sistemazione definitiva. Particolare rilievo viene dato alle dichiarazioni dell'autore (ricavabili da interviste, articoli ed epistolari) riguardanti il testo in esame, che spesso si rivelano utili ai fini dell'interpretazione generale e dell'inquadramento della poesia nell'opera di Caproni. Nelle introduzioni ai testi trovano spazio inoltre osservazioni che riguardano l'ambito tematico e stilistico, nonché alcune considerazioni sugli aspetti metrico-formali. In molti casi si rivela interessante il confronto con altri componimenti del poeta, interni o esterni alla raccolta, in modo da evidenziare da un lato la coerenza dell'opera nel suo insieme, dall'altro la stratificazione in essa di diverse esperienze, tutto ciò insomma che fa del *Passaggio d'Enea* un momento di cruciale importanza nella storia letteraria dell'autore, un libro che pur proseguendo nel percorso già avviato con i lavori precedenti, sperimenta e inaugura di fatto una nuova poetica. Alcuni gruppi di testi, posti dallo stesso autore sotto un titolo comune, sono accompagnati da un'unica introduzione: è il caso della corona di sonetti intitolati *I lamenti*, di ognuno dei tre poemetti contenuti nella sezione delle *Stanze*, e della sottosezione *Su cartolina*, che raggruppa quattro brevi componimenti di *In appendice*. In questi

casi il cappello introduttivo, oltre a fornire informazioni sui singoli testi, mette in luce le caratteristiche comuni che danno compattezza all'insieme, soffermandosi quindi sull'unità narrativa che lega i diversi elementi di ogni poemetto, sulle scelte di carattere tematico e stilistico di *Su cartolina*, e sull'aspetto metrico nel caso dei *Lamenti*, che, anticipati dai due sonetti proemiali, presentano la forma monoblocco del sonetto caproniano, capace di dar voce, attraverso la sua specifica forza "dissonante", allo smarrimento personale e generazionale che segna il periodo bellico.

Di seguito a ogni singolo componimento, vengono poi proposte una scheda metrica e le note puntuali ai versi. La prima riporta le osservazioni relative allo schema rimico, alla misura dei versi e alla struttura formale del testo, segnalando peculiarità e fenomeni di particolare interesse. Un confronto tra le diverse schede metriche permette di individuare, anche su un piano più specifico, i tratti che interessano l'intera raccolta e che contribuiscono quindi alla formazione di uno stile poetico unitario: un esempio importante si può indicare nell'uso della rima, che si afferma, spesso sostituita dalla forma imperfetta dell'assonanza, quale elemento metrico basilare dell'intera raccolta, capace di strutturare il sonetto privato della consueta suddivisione strofica, come di dare continuità e precisa fisionomia ai componimenti più liberi dell'ultima sezione. Allo stesso modo è possibile osservare le linee di sviluppo che coinvolgono le forme metriche, come la graduale perdita di peso dell'espedito tecnico (la ripetizione dello stesso sintagma al termine di ogni strofa) a cui Caproni affida inizialmente lo svolgimento narrativo delle stanze, o il passaggio dal rigore formale della prima parte della raccolta alla libertà metrica dell'ultima sezione, che sostituisce all'endecasillabo il verso breve (prevalentemente il settenario, ma non senza frequenti oscillazioni con le misure vicine), e indulge a schemi rimici meno vincolanti. Nelle note ai versi, infine, trova spazio l'analisi minuta del testo, condotta su vari livelli. Innanzitutto si propone una lettura interpretativa, che prenda in considerazione il disegno tematico del componimento, il valore assunto di volta in volta da parte di alcuni motivi o immagini ricorrenti, nonché eventuali dichiarazioni o interventi esegetici dell'autore. Molte poesie risultano di non facile lettura, rendendo necessarie note esplicative fitte e dettagliate, a causa anche di una sintassi complessa e di una stratificazione lessicale estranea alle altre raccolte: in particolare, alla concretezza e quotidianità del linguaggio che a partire

dal *Passaggio d'Enea* contraddistingue l'opera di Caproni, si sovrappone qui (specialmente nei sonetti e negli elementi centrali dei poemetti) un lavoro sul piano semantico che comporta l'utilizzo di vocaboli rari, sia di ascendenza letteraria che colloquiale, e in alcuni casi di veri e propri neologismi (v. ad esempio termini come «ammotorati», «lumescenza», ma anche «rifresco»).

Notevole spazio trovano inoltre nelle note i riscontri con altri componimenti, interni o esterni alla raccolta. Si può notare a questo proposito come a partire da *Alba* si vada a comporre un repertorio fisso di motivi, immagini e vocaboli che si riaffacciano, con maggior o minore frequenza, in tutta la silloge. Punto di partenza fondamentale in questo senso è proprio il sonetto proemiale, costruito su una serie di *topoi* (l'alba, legata al gelo e all'attesa; il tram; il tremore dei denti) che ritornano fino agli ultimi componimenti della raccolta (cfr. l'emblematico parallelismo con *A Giannino*, nella sezione conclusiva), e che l'analisi cerca di inserire dunque in un quadro complessivo, utile alla comprensione del loro significato e del loro peso nella poetica dell'autore. Interessante è inoltre il caso della sezione *I lamenti*, che acquista compattezza – oltre che, come già detto, dalla forma metrica e dalla tematica generale comune – dal ritorno continuo, ossessivo, sugli stessi motivi e persino sulle stesse parole (il «petto», il «vento», l'abbaiare dei cani e il rumore di portoni sbattuti...): ne deriva una chiusura soffocante, una ridondanza capace di esprimere un senso totale di angoscia e di vuoto. E se le stanze «decomprimono quanto nei sonetti era compresso» (cfr. MENGALDO 1998, p. XIX), esse ripropongono e rielaborano, in maniera più distesa, ovvero più narrativa, e con una frequenza meno insistente, luoghi e motivi già incontrati (v. ad esempio la latteria all'alba di *Interludio*, o la ricorrente vibrazione dei vetri, che richiama il tremore dei denti). Alcuni dei *topoi* stabiliti nel corso della raccolta si ritroveranno anche nei lavori successivi di Caproni: le note ai versi si occupano quindi di indicare anche i rimandi extratestuali più significativi, affiancando ai brani analizzati componimenti più tardi, o semplicemente individuando il periodico ritorno di alcune immagini o tematiche. D'altro canto non sono rare le riprese da raccolte precedenti, attraverso l'arricchimento e lo sviluppo di temi e motivi già altrimenti accennati, con la conferma del ruolo del *Passaggio d'Enea* quale punto di arrivo di un percorso coerente e insieme quale momento di svolta nell'opera poetica di Caproni. L'analisi si allarga inoltre all'intera produzione dell'autore, proponendo confronti

anche con i racconti, le memorie autobiografiche, gli articoli sparsi. Le prose si rivelano un riferimento essenziale per la comprensione di numerosi passaggi e per l'interpretazione di motivi che, nati da spunti realistici, sono stati elevati a simboli dalla poesia (in particolare da quella, quasi ermetica, dei *Lamenti*): i rimandi più significativi interessano i racconti dedicati all'esperienza partigiana, che in molti casi lasciano affiorare gli episodi autobiografici a cui si ricollega in via diretta il ripetersi ossessivo di alcune immagini nel discorso poetico. Un esempio evidente è costituito da uno dei *topoi* principali della raccolta, quello dell'alba, un'ora che si ripresenta in molte poesie (anche dopo *Il passaggio d'Enea*), ricca di significati simbolici e di rimandi segreti, che il confronto con alcune prose autobiografiche (in particolare *Il gelo della mattina* e *Il labirinto*) permette di individuare con più sicurezza e di comprendere meglio. Le note ai versi si propongono infine di individuare riferimenti e allusioni a testi di altri autori: il repertorio qui è assai ampio, e va dai classici come Dante e Virgilio ai moderni, italiani e stranieri (Leopardi, Baudelaire, Nerval, Poe, Eliot, Campana, Sbarbaro e Montale, per limitarsi agli esempi più vistosi).

# Il passaggio d'Enea

## ALBA

Il componimento, la cui stesura risale al 1945, compare per la prima volta in «La Fiera letteraria» (12 dicembre 1948) e successivamente in «Botteghe oscure» (VI, luglio-dicembre 1950). Lo troviamo pubblicato in volume a partire dall'edizione delle STANZE, nella quale apre la sezione che dà il nome alla raccolta, seguito da *Versi* e da una poesia senza titolo che diventerà *Notte*, sua gemella per temi e immagini. Viene collocato accanto a questa stessa lirica nel PASSAGGIO D'ENEA, dove i due componimenti chiudono *Le biciclette*, seconda sezione degli *Anni tedeschi*. Assume l'attuale funzione di proemio collocandosi in apertura dell'intera raccolta a partire dal TERZO LIBRO, dove costituisce la breve sezione *Due sonetti* insieme a *Strascico*. Infine, assunta *Il passaggio d'Enea* la sua forma definitiva con l'edizione Garzanti del 1983, nonostante la caduta della sezione *Due sonetti*, *Alba* rimane in apertura della raccolta insieme a *Strascico*, mentre *Notte* chiude, richiamando circolarmente il primo componimento, la sezione *Gli anni tedeschi*.

In qualità di proemio, *Alba* presenta una notevole serie di temi, immagini e vocaboli che ritorneranno nel corso dell'intera raccolta e non solo: molte delle osservazioni che si faranno a proposito di questo testo-manifesto potranno quindi costituire, per utilizzare le parole di ANNONI 2004, «tessere critiche valide per tutto il maggior Caproni» (p. 340). Anticipato ed evidenziato dal titolo, viene qui introdotto ad esempio il *topos* fondamentale dell'alba, che «costella le poesie e conclude i tre poemetti maggiori» (L'OPERA IN VERSI, p. 1128). Come sostiene VERDINO 1997, questo tema «percorre verticalmente» tutta la produzione di Caproni, dimostrandosi «di forte consistenza, durata e originalità» (p. 184): è presente già in *Come un'allegoria*, prima raccolta del poeta, con un componimento omonimo del sonetto qui preso in esame, e si ripropone almeno fino al *Franco cacciatore*, dove *Idillio* appunto rappresenta l'alba come l'ora degli spari. Il legame tra quest'ora della giornata e le fucilazioni è chiarito da un passo del racconto autobiografico *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» (RACCONTI, p. 150).

Si tratta dunque di un momento legato al ricordo delle violenze della guerra, che Caproni, nei testi poetici così come in quelli in prosa, rappresenterà sempre carico del senso di nausea, disagio e morte che ne deriva. Un altro racconto, ugualmente di materia autobiografica e scritto negli anni della composizione del *Passaggio d'Enea*, rivela un secondo decisivo nesso per il simbolismo caproniano dell'alba: si tratta del *Gelo della mattina*, testo che, tutto ambientato in quest'ora di passaggio tra la notte e il giorno, ricorda la morte della fidanzata Olga Franzoni, avvenuta a Loco di Rovigno nel 1936, all'alba di un giorno di marzo. I due racconti esprimono efficacemente il significato che questo tema fondamentale riveste per l'autore e «ribadiscono con ossessiva costanza una serie di nessi associativi che restano fissi e inscindibili» (DEI 1992): come mostra il sonetto in questione, l'alba è infatti sempre legata al freddo, all'inverno, alla morte.

Se la figura di Olga, seppure mai esplicitamente nominata nel *Passaggio d'Enea*, risulta strettamente legata al *topos* dell'alba e quindi indirettamente presente nel sonetto, quest'ultimo richiama però anche un secondo personaggio femminile: la moglie Rina, protagonista dell'occasione autobiografica che dà vita al componimento e che ci viene indicata dal poeta stesso in un'intervista del 1981:

A Roma, verso la fine del 1945. Ero in una latteria, solo, vicino alla stazione, e aspettavo appunto mia moglie Rina che doveva arrivare da Genova. Una latteria di quelle con i tavoli di marmo, con le stoviglie mal rigovernate che fanno appunto di "rifresco". Mia moglie non poteva stare con me a Roma perché non trovavo casa e dovevo stare a pensione. Erano tempi tremendi. Io insegnavo (*Se mi lamentassi che poeta sarei?*, in «Gente», 3 aprile 1981; poi in INTERVISTE, p. 180).

Rina rappresenta, durante gli anni del *Passaggio d'Enea*, la figura femminile dominante nella vita del poeta, che considera il rapporto con Olga e la morte di questa come episodi di un'esperienza ormai conclusa. Nonostante ciò, quest'ultima compare implicitamente in più d'un testo della raccolta, mentre numerosi componimenti in cui la sua presenza era esplicita ed evidente sono stati, per scelta dell'autore, esclusi dalla silloge o non pubblicati (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1130-1131).

La funzione proemiale di *Alba* si manifesta anche nella sua forma metrica, che si ritrova in tutte le poesie successive fino a *Notte*, con l'esclusione del poemetto *Le biciclette*. L'esperienza del sonetto interessa comunque l'intero *Passaggio d'Enea*, poiché costituisce una tappa fondamentale nello sviluppo

metrico che porta ai poemetti, vera innovazione della raccolta. Come già visto nel corso della rassegna bibliografica, il recupero del sonetto in Caproni è legato alla sfiducia nella parola poetica che l'autore avverte particolarmente negli anni successivi alla guerra: la volontà di tentare la descrizione di un'esperienza personale e generazionale che considera indicibile suggerisce al poeta di aggrapparsi alla tradizione, dunque a una forma tipicamente classica, quale estrema risorsa tecnica ed espressiva. Nel contenere una materia tanto viva e dolorosa, il metro perde però parte del suo rigore e si presenta nella raccolta caproniana in una veste nuova, innanzitutto abbandonando la canonica suddivisione in quartine e terzine e assumendo la forma di un blocco unitario. La partizione strofica d'altra parte è spesso recuperata sul fronte sintattico: come ha osservato SURDICH 1982, in molti testi le pause sintattiche alludono a quelle metriche assenti (pp. 66-67). Anche dal punto di vista della rima il sonetto del *Passaggio d'Enea* non sempre rispetta le regole tradizionali, ricorrendo ad assonanze e consonanze; ma è soprattutto attraverso l'uso dell'*enjambement* che Caproni travalica la forma metrica corrodendola dall'interno: questo strumento concatena ogni parte della poesia – a partire dal verso – alla successiva, facendo del sonetto un unico movimento e sospingendo «in avanti dopo ogni verso la catena sintattico-semantiche fino alla sua naturale conclusione» (PASTORE 1990, p. 115).

## 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 tremitò 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.

METRO: sonetto in un'unica strofa. Il distacco fra le due parti metriche fondamentali, fronte e sirma, si può individuare a livello sintattico nella pausa collocata a metà del verso 8, dopo la quale il discorso si riavvia con il termine «amore» che riprende l'*incipit* del testo. Questa suddivisione è inoltre evidenziata dalla rima interna che lega il primo verso al verso 8 (*amore mio : amore, io*). Dal punto di vista rimico, il componimento presenta uno schema irregolare e non immediatamente riconoscibile, anche a causa delle numerose assonanze che sostituiscono le rime perfette. Quest'ultime interessano i vv. 2-7 (*inverno : eterno*); 3-4 (*qua : sa*); 5-8 (*ermo : fermo*, rima inclusiva); 9-11 (*fragore : amore*); 13-14 (*porte : morte*). Nella prima parte del sonetto, riconducibile alle tradizionali quartine, sono inoltre legati da assonanze i vv. 1-6 (*bar : tram*) con la rima dei vv. 3-4, e i vv. 2-7 (*inverno : eterno*) con quella dei vv. 5-8. Interessante la situazione delle terzine, caratterizzate da un'assonanza che percorre tutti e sei i versi. Nella sua analisi metrica del testo, Fabio Magro afferma che «equiparando la doppia coppia di assonanze della fronte» e considerando, per quanto riguarda le terzine, la «consuetudine da un lato di accogliere lo scambio /r/ – /l/ e dall'altro di rispettare la quantità consonantica delle parole da far rimare», il sonetto si può ricondurre al seguente schema: ABAABABBCDCDD (MAGRO 2007, pp. 1450-1451). Si possono annotare dunque due osservazioni: innanzitutto la persistenza, dal punto di vista rimico, della suddivisione del testo in fronte e sirma, e in secondo luogo l'evidenza di una simmetria tra le quartine, seppure non riconducibile alla tradizione del sonetto. Si possono infine individuare alcune rime interne, oltre a quella già segnalata tra i vv. 1-8: ai vv. 6-8 (*rumore : amore*), anticipazione della rima esterna dei vv. 9-11 (*fragore : amore*), e ai vv. 8-13 (*porte : porte*), rima identica.

**1-3. Amore mio ... attenderti:** il sonetto si apre su un'apostrofe e su un'esclamazione, a segnalare l'andamento dialogico tipico della prima parte della raccolta e la tensione esclamativa segnalata da numerosi critici come cifra stilistica distintiva del poeta. La parola «amore» occupa un'importanza centrale nel componimento, non solo perché in posizione di apertura ma anche per le numerose ripetizioni (vv. 2-8-11); tornerà, ancora sottolineata dalle ripetizioni, in *1944* (vv. 9-11) e in *A Giannino* (vv. 1-26). Si tratta di un vocabolo significativo dal punto di vista stilistico, come fa notare ANNONI 2004, definendolo «contemporaneamente popolare e alto». L'ambiente descritto nei primi versi è quello di un bar all'alba, al cui interno la vista è offuscata dai «vapori»: lo stesso «bar nella nebbia» lo si può riconoscere, rappresentato in un'altra ora della giornata, nel sonetto *Notte*, mentre luoghi simili sono la latteria di *Interludio* e la stazione in cui Annina aspetta «l'ultima coincidenza | per l'ultima destinazione» (vv. 9-10) in *Ad portam inferi (Seme del piangere)*. I «vapori» sono l'elemento descrittivo principale di questi ambienti (cfr. *Interludio*, vv. 10-11: «entrare | a perdersi fra i vapori»; *Ad portam inferi*, vv. 14-15: «di vapori è piena | la sala»), variazioni della nebbia, elemento frequentissimo in Caproni poeta e narratore, associata anch'essa di preferenza all'alba. Il bar è a sua volta un luogo di attesa e di sospensione, come indica il verbo che suggella questo primo periodo, ripreso circolarmente con poliptoto all'ultimo verso: da luogo di attesa della moglie Rina (pretesto autobiografico da cui nasce il componimento), si trasforma in un luogo ambiguo e surreale, la cui funzione di anticamera della morte è resa maggiormente esplicita dall'accostamento con *Interludio*, dove la latteria è associata all'Erebo, nonché con *Ad portam inferi*. Se nelle *Stanze della funicolare* sarà un viaggio a condurre verso la morte, qui prevale invece l'immobilità dell'attesa, nonostante la presenza del tram.

L'atmosfera di sospensione è suggerita anche dall'alba, momento di transizione tra la notte e il giorno. Altro elemento ricorrente in Caproni, l'alba ha sempre una connotazione negativa: è l'ora delle fucilazioni (cfr. ad esempio *1944*, e tra i racconti: *Anche la tua casa*, RACCONTI, p. 124; *Il labirinto*, dove inoltre il condannato «ancora aspetta, non si sa che cosa aspetti», RACCONTI, p. 150), della perdita e della morte (cfr. *Interludio*; le poesie *Ad portam inferi* e *Andando a scuola*, dal *Seme del piangere*; il racconto di carattere autobiografico *Il gelo della mattina*). L'attesa viene infine paragonata a un «inverno lungo»: si tratta quindi, come sempre, di un'alba invernale, che è quanto pure ribadiscono i versi successivi. **3-5. Qua ... l'occhio**: continua la descrizione del luogo, con l'introduzione di elementi che ne mettono in risalto la natura spiacevole e poco accogliente. La sensazione di gelo risulta amplificata dal «marmo», che allude ai tavoli del bar e per essi al freddo che penetra nel «sangue» del poeta. Il gelo è in Caproni frequentemente connesso all'alba (cfr. *Le biciclette*, V, vv. 6-7 e *Interludio*, vv. 12-14), ma anche alla sofferenza della guerra (cfr. *Il labirinto*). Il termine «rifresco» rimanda invece alla sfera olfattiva, alla quale il poeta dedica in genere particolare attenzione, soprattutto nelle prime raccolte, come ha evidenziato VERDINO 1997. Il vocabolo è assente in italiano ed è probabilmente, come ha ipotizzato Zuliani (L'OPERA IN VERSI, p. 1131), un calco imperfetto sul genovese *refrescûmme*, termine che indica l'odore spiacevole proveniente da stoviglie mal lavate. Zuliani segnala inoltre una lettera del 1983 in cui l'autore glossa «rifresco» (=rinfrescume)», e alcuni frammenti di poesie inedite in cui l'odore che si respira nei bar o nelle latterie all'alba assume una forte connotazione sessuale associandosi a quello dello sperma. Quest'associazione ritorna in *Litania*, dove vengono accostati i termini «latteria» e «sperma» (v. 134). L'odore di «rifresco» si incontra, di nuovo a caratterizzare l'alba, anche nei *Versi delle Stanze della funicolare*, II, 5-6: «è d'improvviso | l'alba che sa di rifresco». **5-8. ora ... sue porte**: dalle sensazioni olfattive si passa a quelle uditive, come a supplire all'offuscamento della vista dovuto ai «vapori». La brina, che richiama il gelo del v. 4 completando il paesaggio invernale, è un altro elemento ricorrente in Caproni, anch'esso legato spesso a ricordi di guerra (cfr. *Strascico*, v. 13; *I Lamenti X*, v. 14 e XI, v. 7; *A Giannino*, v. 5; il racconto *Sangue in val Trebbia*, RACCONTI, p. 114). La brina sembra ovattare (e trasfigurare) i rumori, come ribadisce l'aggettivo «ermo» di vistosa ascendenza leopardiana. A confermare l'andamento dialogico del testo si apre qui una proposizione interrogativa, la cui costruzione ritornerà in vari componimenti della raccolta (cfr., per esempio, il primo *Lamento*, vv. 2-3. : «Quale voce, quale cuore è negli empiti...?»). Il tram è il primo dei numerosi mezzi di trasporto che compaiono nella silloge, quasi tutti fortemente legati al ricordo di Genova e quindi reali e quotidiani. Ritornerà in *Notte* (v. 3) e, di nuovo all'alba, nei *Versi di All alone* (VI, v. 5) e in *A Giannino* (v. 7). La sua concretezza entra subito in contrasto con il termine «eterno», che attribuisce al mezzo di trasporto un significato metafisico, o meglio proietta nella dimensione dell'eternità una scena fin qui realistica e persino dimessa. Ne discende inoltre il tema della morte, che si rafforzerà nel finale del sonetto. **8-10. Amore ... tra i denti**: con l'anafora della parola «amore» continua il dialogo tra il poeta e l'amata, in tono più sommessamente affermativo. Compare qui il bicchiere, oggetto caro al poeta per la sua appartenenza al mondo concreto e quotidiano (CAMON 1982, p. 131: «Una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa, m'ha sempre messo in sospetto [...] appunto perché sono oggetti quotidiani e nostri»), come mostra anche la scelta di inserirlo – a confronto con i «freschi pensieri» di Annina – in *Iscrizione*, un testo che ben esprimerà la poetica del *Seme del piangere*. La sua presenza si registra in tutta la produzione caproniana: cfr. per esempio *Interludio* e,

nella raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso, Il fischio*, dove ritorna come oggetto legato all'attesa della morte, e *Scalo dei fiorentini*, dove rappresenta la normalità precedente allo scoppio della guerra; di particolare importanza, infine, la sua comparsa in *Ad portam inferi*, altro elemento che mette in relazione i due componimenti e ne testimonia l'affinità. Anche la parola «fragore» si registra con una notevole frequenza in Caproni: cfr. *1944*, vv. 3-4 («[...] nel fragore | di bottiglie in sobbalzo»), *A Giannino*, v. 6, dove il termine indica ancora il rumore provocato da un tram, e soprattutto i racconti (per esempio *Sangue in val Trebbia, Anche la tua casa, Bandiera bianca*: RACCONTI, pp. 114-116, 124, 170), nei quali spesso descrive rumori tipici della guerra, quali il transito dei carri o le fucilate. La scena rappresentata in questi versi ha probabilmente origine da un episodio autobiografico che Caproni narra ne *Il Gelo della mattina*, racconto dedicato alla morte prematura della prima fidanzata Olga: «Fece una gran 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 [...]: "Mamma mia. Non sei nemmeno buono a reggere un bicchiere"» (RACCONTI, p. 76). Nel sonetto il poeta pare dunque difendersi dall'accusa di Olga, affermando di avere «fermo | il polso», seppure il bicchiere tremi tra i suoi denti. Nasce forse da questo ricordo l'ossessione per il «tremitiò», che ritorna in varie forme in molte liriche caproniane: con i termini «tremito» e «tremore» compare rispettivamente in *1944*, v. 14 e in *A Giannino*, v. 9, in entrambi i casi ancora associato ai denti; mentre lo si può riconoscere nella vibrazione di vetri in *Le biciclette*, VII, v. 8 e *Notte*, vv. 11-12, e ancora nel sussulto e nel brivido che caratterizza i mezzi di trasporto presenti nella raccolta, in particolare quelli che accompagnano il passeggero verso l'aldilà (*Stanze della funicolare. Versi*, I, 6-7 e V, 9; *L'ascensore*, v. 69). Il «tremitiò» dunque, associato a Olga e ai mezzi che conducono a lei, porta con sé il tema della morte. Anche nei racconti si avverte spesso il tremare di vetri e bicchieri, a confermare l'ossessione del poeta per questo particolare: cfr. ad esempio *A causa dei motori, Come un'immensa pietra, L'arma in pugno* (RACCONTI, pp. 93, 102, 104-105). L'immagine di un bicchiere sollevato con mano tremante si incontra inoltre in *Ad portam inferi*, vv. 66-69: «la mano le trema: non riesce, | con tanta gente che esce | ed entra, ad alzare il bicchiere». Da notare infine l'allitterazione della lettera <t> che percorre il v. 10, suggerendo appunto il rumore del bicchiere che trema contro i denti, nonché la forte presenza nei vv. 5-10 della lettera <r>, soprattutto preceduta da consonante, che rafforza ed estende l'effetto fonosimbolico. **10-11.** *è forse ... un'eco*: il poeta cerca di spiegare perché il bicchiere tremi nonostante la fermezza della sua mano: ne è forse causa il «fragore» che proviene dal tram? Si ipotizza con ciò un legame tra i due rumori (uno eco dell'altro), e di conseguenza tra il poeta che aspetta all'interno del bar e il tram fermo all'esterno. Il giro di frase ricorda peraltro un brano celeberrimo degli *Ossi di seppia* di Montale (*Arsenio*, vv. 55 sgg.): «e se un gesto ti sfiora, una parola | ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, | nell'ora che si scioglie, il cenno d'una | vita strozzata per te sorta...». **11-14.** *Ma tu, amore ... la morte*: l'ultimo periodo si apre con una congiunzione avversativa e con l'imperativo «non dirmi», il cui raddoppio prima e dopo un inciso crea inoltre un parallelismo con l'analoga ripetizione di «amore mio» ai vv. 1-2. In quest'ultima parte del sonetto l'alba pare vicina a mutarsi nella luce piena del giorno: in luogo dell'amata è giunto infatti il sole, e con esso la speranza dell'arrivo di lei vacilla e si mescola al sospetto del sopraggiungere in sua vece della morte. Il poeta è bloccato dall'angoscia fuori del mondo, immerso in un suo incubo funereo, e la richiesta rivolta all'amata, quasi una supplica, ha il valore di un appello a colei che può dissolvere, con il suo arrivo («col tuo passo»), l'incantesimo di cui è rimasto prigioniero, riportandolo a

una più rassicurante quotidianità. «Non dirmi»: ossia vieni finalmente, cancella con la tua presenza la morsa delle mie ossessioni. Le «porte» che danno sul nulla sono quelle «deserte» del tram, la cui funzione si fa qui esplicita, anche se soltanto ipotizzata: esso è veicolo di morte ovvero conduce nell'aldilà gli avventori del bar, luogo di attesa e di transizione. La trasformazione di un ambiente e di un mezzo di trasporto comuni e concreti in simboli metafisici si compie dunque in questi ultimi versi, con i loro espliciti e inequivocabili riferimenti. Il termine «morte» chiude il componimento occupando strategicamente la posizione di fine verso e, insieme al verbo «attendo», richiama l'inizio del sonetto grazie anche al tradizionale legame poetico con la parola «amore». Il disegno circolare del testo non risolve tuttavia l'ambiguità di una situazione che rimane senza risposta.

## STRASCICO

Il secondo componimento della raccolta reca la stessa datazione di *Alba*, «1945», come risulta dalle edizioni seguenti: TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986. Viene pubblicato per la prima volta insieme ad *Alba*, il 12 dicembre 1948, sulla rivista «La Fiera letteraria». La sua posizione nelle varie fasi di aggregazione della raccolta si rivela incerta e mutevole: inizialmente viene inserito nella sezione *I Lamenti*, e precisamente come primo di questa serie di sonetti nelle STANZE e come dodicesimo nel PASSAGGIO D'ENEA; successivamente ne viene escluso e, a partire dal TERZO LIBRO, si affianca ad *Alba* nel ruolo di proemio all'intera raccolta, assumendo l'attuale titolo e collocandosi nella sezione *Due sonetti*, caduta poi nel 1983 in TUTTE LE POESIE.

La sua iniziale appartenenza alla serie dei *Lamenti* trova chiara giustificazione negli importanti punti in comune che si possono riconoscere tra questo e i sonetti che costituiscono la sezione stessa. A tal proposito si possono segnalare innanzitutto due caratteristiche già presenti in *Alba*: la frequente presenza di proposizioni interrogative ed esclamative, che impongono al testo un andamento dialogico, e la forma del sonetto cosiddetto «riformato», che da un lato allude alla tradizione metrica più classica mentre dall'altro registra una moderna trasgressione del canone grazie soprattutto alla disposizione dei versi in un'unica strofa e all'uso continuo di inarcature. Inoltre, se in *Alba* sono presenti temi e immagini che ritorneranno nel corso dell'intera raccolta, in *Strascico* si possono invece individuare alcuni dei *topoi* appartenenti più precisamente ai *Lamenti*. Anche dal punto di vista strettamente tematico il secondo sonetto risulta maggiormente legato alla sezione successiva, tutta costruita sul tema della guerra: in *Alba* quel medesimo tema appariva infatti sullo sfondo, suggerito da alcuni elementi (come l'alba o il gelo) ma non esplicitamente enunciato, mentre in *Strascico* rimandano ad esso numerosi dei vocaboli e delle immagini che ne disegnano la trama, come si può scoprire spesso proprio da un confronto con *I lamenti*.

Nonostante questo forte legame, nesso tra *Strascico* e altri componimenti si possono individuare anche all'esterno della cornice dei *Lamenti*. Ad esempio, l'immagine che occupa gli ultimi versi, quella del foglio di giornale che “urla” lo

scoppio della guerra, verrà ripresa in *1944*, sonetto ancora compreso negli *Anni tedeschi*, ma nella seconda delle sezioni interne, *Le biciclette*. In *Notte* invece, componimento che chiude *Gli anni tedeschi*, si ritrova il motivo del suono di uno strumento che proviene da un interno (in *Strascico* un pianoforte, qui una chitarra), oltre che l'ambientazione notturna, frequente comunque nei *Lamenti* e nell'intera raccolta. Come già in parte si è visto, il sonetto condivide infine alcuni tratti con *Alba*: oltre a quelli già indicati, ribaditi dalla sezione successiva, si possono individuare l'apostrofe all'amata, una donna assente e irraggiungibile che diventa simbolo di un passato distrutto, e il clima invernale, suggerito in particolare dalla presenza della brina, inconfondibile *topos* di Caproni.

## STRASCICO

Dov'hai lasciato le ariose collane,  
e i brividi, ed il sangue? Nel lamento  
vasto che un pianoforte da lontane  
stanze nel novilunio gronda, io sento  
la tua voce distrutta – odo le trame 5  
in rovina, e l'amore morto. Il vento  
preme profondo un portone – d'un cane  
dentro la notte, il gemitio un accento  
pone di gelo nel petto. E tu i fini  
denti, perché tu non riaccendi, amore, 10  
qui dove alzava di brace i suoi vini  
sul selciato ogni giovane? Un madore  
di brina, ora il giornale dove i primi  
crimini urlano copre, e il tuo cuore.

METRO: sonetto “monoblocco”, in cui la suddivisione strofica non si coglie né a livello grafico né a livello sintattico, mentre, come già in *Alba*, è mantenuta sotto il profilo rimico quella fondamentale tra fronte e sirma. Lo schema è infatti il seguente: ABABABABCD CDCD. Se nel sonetto precedente le assonanze prevalevano sulle rime perfette, qui la situazione si rovescia: le assonanze presenti sono soltanto due, una collocata nelle quartine e l'altra nelle terzine, e precisamente all'altezza dei vv. 3-5-7 (*lontane : trame : cane*) e 11-13 (*vini : primi*), nate entrambe da uno scambio tra nasali, procedimento che Fabio Magro definisce «consueto» in Caproni (MAGRO 2007, p. 1449). SURDICH 1982, evidenziando la funzione portante che la rima assume nei testi di Caproni (come ribadito dal poeta stesso in varie circostanze: cfr. ad esempio *Molti dottori nessun poeta nuovo*, «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975; ora in INTERVISTE, pp. 91-96), segnala alcune ricorrenze importanti: la sequenza *lamento : sento : vento : accento*, che trova eco nei *Lamenti* I (*vento : sgomento : lamento*) e IV (*vento : tormento : accento*); e la rima *cuore-amore*, che ritorna, collegata da diverse parole, nei *Lamenti* I, II, VI, con rima interna, e X. Surdich segnala inoltre *AMore : MAdore*, come esempio di rima rafforzata da ulteriori fenomeni fonici. Rimanendo nell'ambito di questi meccanismi, MAGRO 2007 sottolinea la «notevole ricerca di armonizzazione fonica tra le diverse rime: una riduzione timbrica che rafforza lungo l'asse verticale la compattezza e congruità fonica dello schema» (p. 1454), e indica a questo proposito il rapporto di consonanza che lega la rima *-ane* della fronte con *-ini* della sirma.

**1-2.** *Dov'hai lasciato ... il sangue*: l'interrogativa iniziale segnala, come già sottolineato per *Alba*, il carattere dialogico del componimento: il poeta si rivolge ancora una volta all'amata, come verrà esplicitato dalla seconda proposizione interrogativa (v. 10). In questo *incipit* inoltre, e in particolare nella scelta del verbo, si avverte il senso di perdita che caratterizza l'intero sonetto. I termini che rappresentano ciò che l'amata ha «lasciato» alludono alla sua vitalità e corporeità, con un accenno alla femminilità nelle «ariose collane» (cfr., per questo particolare, la figura di Annina nel *Seme del piangere*: «Mordendosi la catenina d'oro...», *L'uscita mattutina*, v. 2; «O che abbiano, coralline, | le tinte delle sue collanine», *Per lei*, vv. 7-8). I «brividi» si trovavano già in *Alba* (v. 3), dove indicavano sia l'emozione dell'attesa sia il gelo dell'inverno (ma richiamano forse, nel primo sonetto, anche il «tremìto», l'immagine centrale nel ricordo della fidanzata Olga), mentre sarà «in un brivido» che si muoverà la funicolare nei *Versi* delle relative *Stanze* (III, 1). «Sangue» è vocabolo assai frequente in Caproni: possiamo guardare ancora una volta ad *Alba* (v. 4), dove è sede di sensazioni, e, con lo stesso significato, al sesto dei *Lamenti* (v. 11); accostato invece ad immagini di morte e di guerra si incontra ad esempio nel *Lamento* I (v. 7) e, per tornare alle *Stanze della funicolare*, nei *Versi* (VI, 3). L'uso del polisindeto in questo breve elenco evidenzia la molteplicità della perdita.

**2-4.** *Nel lamento ... gronda*: la comparsa, in posizione marcata di fine verso, del termine «lamento» pare quasi fungere da anticipazione della sezione successiva, nella quale rivestirà, pur senza troppe ricorrenze dirette (*I Lamenti* I, v. 14; IX, v. 11; XI, v. 14), un ruolo centrale. Il «lamento» rappresenta ciò che sopravvive alla guerra e che anzi nasce da quell'esperienza di dolore e lutto: qui il poeta lo ritrova nel suono lontano di un pianoforte, eco di distruzione, mentre nella sezione *I lamenti* si identificherà, come rivela il titolo, nella sua stessa poesia (cfr. in particolare il primo *Lamento*, v. 14). Il legame di questo vocabolo con il tema della guerra è inoltre confermato dalla sua ripresa in *Ovatta* (v. 9), un componimento compreso in *Acciaio*, sezione del *Muro della terra* dedicata

appunto a questa stessa tematica. Il suono che lo esprime è poi «vasto», con termine che si accosta facilmente ad altri aggettivi dei *Lamenti*, tutti volti a indicare apertura e ampiezza: per esempio, gli «empiti» dei cani del primo di questi sonetti sono «lunghi» (v. 3), così come «lunghe» sono le «campane» del decimo (v. 1); nell'undicesimo il rimbombo di un passo è «immenso» (v. 6), attributo accostato anche, per uscire dalla sfera uditiva, al «plenilunio» del nono (v. 3). Resta ignota la provenienza del suono, del quale sappiamo soltanto che giunge al poeta da un interno distante e non ulteriormente definito. Lo stesso «suono lontano d'un pianoforte» si incontra, con una certa ossessività, in *La lontananza del mondo* (RACCONTI, pp. 229; 230; 234); rumori provenienti da lontano si ritrovano anche nei *Lamenti* IV (vv. 11-12: «lontanissimo tormento | di cani») e VIII (v. 2: «urti lontani»). L'ambientazione è notturna, come in numerosi componimenti della raccolta (cfr. *I lamenti* II, IV, V, VIII, IX e XI; *Notte*; nonché alcune stanze di tutti i poemetti), e la parola «novilunio» suggerisce inoltre la totale assenza di luce di una notte senza luna. Il suono emerge dunque dal buio, in una situazione in cui la vista è preclusa, come già lo era in *Alba* a causa della nebbia: ancora una volta, quindi, il poeta appare privato della capacità visiva e di conseguenza profondamente attento agli stimoli uditivi. Il verbo «grondare» suggerisce una sorta di caduta dall'alto, trasmettendo un senso di liquidità e di espansione pulviscolare del suono, come di una pioggia; e rivela anche, indirettamente, la posizione dell'io lirico, che si presenta qui come viandante notturno. **4-6. *io sento ... morto***: si realizza qui, come nel sonetto precedente, il tentativo di mettere in relazione due suoni distinti, l'uno sconosciuto e proveniente da un luogo remoto, l'altro riconducibile al ricordo dell'amata assente (qui il suono del pianoforte e la «voce distrutta», in *Alba* il rumore del tram e il «tremiti» del bicchiere). Il poeta cerca dunque di leggere il dato sensibile del «lamento» di pianoforte e lo riconosce come correlativo della distruzione descritta nelle locuzioni dei versi 5 e 6 («distrutta», «in rovina» e «morto»), tutte appartenenti al campo semantico della devastazione e della perdita. «Voce» è termine che ricorrerà con una certa insistenza nei *Lamenti*: di particolare interesse, in questo caso, la sua comparsa nei sonetti II (vv. 1-2: «La voce chi l'ha soffocata o amore | morto...?») e IV (v. 1), dove si presenta «soffocata» e impotente, com'è «distrutta» nel componimento in esame; si incontra inoltre nel primo dei *Lamenti* (v. 2), dove viene associata al «cuore», affermando la sua valenza di corrispettivo della sfera emozionale; e infine nel decimo (v. 13). «Le trame» indicano probabilmente il corso della vita, interrotto o comunque deviato irrimediabilmente a causa della guerra, mentre l'espressione «amore morto» ritorna identica – come si è visto – nel secondo dei *Lamenti* (vv. 1-2). **6-7. *Il vento ... un portone***: il vento si inserisce in una serie di *topoi* caproniani, tipici in particolare dei *Lamenti*, che si richiamano l'un l'altro rafforzando ognuno, da questa associazione, il proprio significato simbolico: esso, insieme ad altri elementi – già incontrati in *Alba* – come il gelo e la brina, rinvia infatti all'inverno, il quale, stagione centrale nei ricordi di guerra del poeta, porta con sé il tema della morte e della distruzione legate a questo evento storico e autobiografico. Oltre alla sua presenza in numerosi *Lamenti* (I, v. 10; II, v. 2; IV, v. 9; VI, v. 4), sarà dunque interessante segnalare la comparsa in alcune poesie che, all'interno di raccolte successive, ripropongono il tema bellico: in *Dopo la notizia (Il muro della terra)*, dove l'autore ricorda l'arrivo della notizia dello scoppio del conflitto, il termine «vento» si ripete dodici volte, con ossessività, lungo tutto il pezzo; nella stessa raccolta, il vento è una delle immagini centrali de *I coltelli* (v. 3), testo nato da un ricordo del Caproni partigiano; in *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto (Il Conte di Kevenhüller)*, pur non inserendosi nell'ambito indicato, il vento viene accostato al «lamento» (II, vv. 11-12), richiamando

così indirettamente i testi che di quella tematica si occupano. Anche il portone, con il rumore che provoca chiudendosi d'improvviso, è un elemento che tornerà con una certa insistenza nei *Lamenti* (cfr. IV, v. 2; VIII, v. 14; ma anche IX, vv. 2-3: «bui profondi colpi | ostinati alle porte»), e non solo: come notato da DEI 1992 (pp. 175-176), porte e portoni sono un motivo fisso nella poesia di Caproni che, «appena accennato nelle raccolte giovanili come cornice di vaghe aspettative» (cfr. ad esempio *Borgoratti*, v. 7, in *Come un'allegoria*), giunge a farsi «centro, pernio percettivo e immaginativo [...] in rapporto appunto con il transito» in vari componimenti del *Passaggio d'Enea* e infine, con una nuova veste simbolica, nella produzione tarda (emblematica, nel *Conte di Kevenhüller, La porta*). Per restare al nostro oggetto, le porte erano ad esempio già presenti in *Alba* (v. 8), come possibile varco tra la vita e la morte, mentre, con una valenza solo apparentemente più quotidiana, ritorneranno più volte in *All alone*. Uno sguardo ai racconti può infine chiarire la causa della ripetuta presenza dei colpi di portoni sbattuti nei *Lamenti*: nel *Labirinto*, l'autore paragona infatti il rumore provocato dai lontani mortai a quello di «grandi portoni sbattuti fra i monti» (RACCONTI, p. 139). Si tratta dunque, anche in questo caso, di un *topos* legato al tema della guerra e nato da ricordi autobiografici. Da notare al verso 7 la ripetuta allitterazione della <p>, che pare rafforzare la “spinta” provocata dal verbo «premere». **7-9. d'un cane ... nel petto**: l'ultima traccia sonora che raggiunge il poeta nel buio notturno è il «gemitò» di un cane, altro *topos* di Caproni. Per quanto riguarda *I Lamenti*, la presenza dei cani riguarda sempre, come qui, soltanto la sfera uditiva (cfr. I, vv. 3-4; IV, vv. 11-12; VIII, v. 4), mentre la loro figura compare ad esempio in *1944* (v. 2) e nell'*Epilogo* di *All alone* (v. 17). L'uso ripetuto dello stesso motivo in diversi sonetti dei *Lamenti* è spiegato, anche in questo caso, dal suo legame con la realtà della guerra. L'abbaiare dei cani si avverte infatti anche in alcuni racconti dedicati ai ricordi partigiani, dove rappresenta un avvertimento che nel silenzio dell'attesa anticipa l'azione o, in una sorta di osmosi con la «coscienza» dei protagonisti, rafforza il dramma degli eventi narrati (cfr. *L'arma in pugno*, RACCONTI, pp. 104-105: «era entrato nel petto di tutti un silenzio di piombo e, in quel silenzio, come in una cattedrale, nel petto di tutti giungevano dalla campagna le voci perdute dei cani.[...] e le voci dei cani ora erano anche per lui come velati schianti nella coscienza»; *Anche la tua casa*, RACCONTI, p. 124: «aveva udito d'un tratto i cani abbaiar giù sullo stradale inquieti, con quel tono d'allarme nel latrato che lei conosceva così bene»; *Il labirinto*, RACCONTI, p. 156: «mi giungevano col vento freddo della sera gli schianti fiochi, come strappi nel petto, dei cani»). A confermare il loro inserimento nel repertorio di *topoi* legati al periodo resistenziale, i cani ritorneranno in due testi del *Muro della terra* ispirati a questa stessa tematica: *In bocca*, v. 5 e *L'esito*, v. 4. Come nei racconti citati, nel nostro sonetto l'abbaiare dei cani si insinua nel «petto» dell'autore e, se là provocava «strappi» e «schianti nella coscienza», qui infonde una sensazione di «gelo» (termine che, come già osservato nel commento ad *Alba*, rinvia ancora una volta alla guerra). **9-12. E tu ... ogni giovane**: il poeta rivolge una seconda domanda all'amata, rievocando, come nella precedente, elementi di un passato perduto. Il pronome «tu», in contrasto con l'«io» del verso 4, compare due volte a poca distanza, con un'insistenza che trasforma la domanda in una supplica e quasi in un'accusa. I denti sono nuovamente, come già in *Alba*, un elemento centrale nel ricordo dell'amata. Contrassegnano peraltro anche il ritratto di un'altra donna affiorante da un passato di vaghe memorie, la cui caratteristica principale sono appunto i denti «stranamente radi, così radi da originare sul suo viso come una delicata caligine d'incertezza» (*Il labirinto*, RACCONTI, p. 152). L'immagine successiva rievoca un'atmosfera di gioia e di convivialità che contrasta con il presente di distruzione

descritto nei versi precedenti. Il vino in Caproni significa «incontri, conversazioni, confidenza tra amici» (*Il poeta del vino si confessa*, INTERVISTE, p. 365), e come tale, protagonista di momenti di festosa vitalità, si affaccia in numerose poesie e prose (cfr. ad esempio *Batticuore*, vv. 10-12; *Arietta di rimpianto*, vv. 12-14; *Il segno della schiavitù*, RACCONTI, p. 187). Da notare anche la forte inversione «di brace i suoi vini» (= «i suoi vini di brace»; infuocati, e dunque inebrianti). **12-14.** *Un madore ... il tuo cuore*: il motivo del giornale che annuncia lo scoppio della guerra («i primi crimini») compare per la prima volta in questo testo (dove è ancora abbastanza generico ed elusivo), e avrà poi una certa fortuna nella produzione caproniana: all'interno della stessa raccolta lo ritroviamo in *1944* (vv. 4-5) e nelle *Biciclette* (VI, vv. 9-11); nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* ricompare in due componimenti vicini, *Lamento (o boria) del preticello deriso* (vv. 84-87) e *Scalo dei fiorentini* (vv. 65-67), mentre nel *Muro della terra* è uno degli elementi centrali di *Dopo la notizia* (vv. 2-3, 19-20). Da questo giornale i crimini «urlano», annunciandosi in maniera forte e violenta (cfr. *Le biciclette*, VI, v. 10: «il grido»; e il *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 84-86: «i giornali [...] urlavano»). Ed è ancora con un «urlo», quello delle sirene del porto, che viene diffuso l'annuncio dell'inizio della guerra in un altro testo: «In cielo, in mare, in terra | che urlo, scoppiata la guerra» (*Urlo*, vv. 15-16, in *Il seme del piangere*). Il sottile strato di brina che ricopre il giornale, anch'esso ripreso dalle *Biciclette* (VI, v. 10: «umido ancora di guazza»), è un particolare che rimanda all'alba, primo dei *topoi* legati al tema della guerra (cfr. a questo proposito e per il ruolo della brina in Caproni il commento ad *Alba*). Il «madore di brina» copre qui anche il cuore dell'amata, creando un'immagine pervasiva di morte e riprendendo il «gelo nel petto» del verso 9, per la vicinanza, particolarmente sensibile nella poetica caproniana, dei termini «gelo» e «brina».

# GLI ANNI TEDESCHI

## 1. *I lamenti*

Dopo i due sonetti proemiali si apre la sezione intitolata *Gli anni tedeschi*, di cui *I lamenti* costituiscono la prima sottosezione: si tratta di undici componimenti, tutti riconducibili alla tematica della guerra, nonché, come vedremo, alla forma sonetto. La prima pubblicazione in volume di questa serie avviene nel 1952 con le STANZE, dove sei di questi componimenti costituivano il secondo riquadro della raccolta, insieme alla poesia che attualmente li precede con il titolo di *Strascico*. Nel PASSAGGIO D'ENEA aprono il *Terzo Libro*, entrando a far parte della sezione *Gli anni tedeschi (1943-1947)*, e sono in numero di dodici, ossia gli attuali undici più *Strascico* (collocato qui in ultima sede). Con l'esclusione di questo sonetto, assumono l'ordine e il numero definitivo nel TERZO LIBRO, dove, con il titolo *Gli anni tedeschi (i lamenti)*, costituiscono la seconda sezione del volume. Nelle carte del poeta si possono leggere, inframmezzati ai *Lamenti*, altri sonetti, rimasti inediti e spesso intitolati allo stesso modo: l'assetto finale nasce quindi da una selezione, oltre che da un lavoro successivo sull'organizzazione e la numerazione dei testi. Per quanto riguarda la datazione, una prima indicazione «1944-1945» compare con il gruppo di *Lamenti* pubblicato nelle STANZE, mentre i dodici componimenti del PASSAGGIO D'ENEA vengono datati complessivamente «1943-1947»; a partire dal TERZO LIBRO Caproni indica invece le date di composizione di ogni singolo *Lamento*, con un'oscillazione tra il 1943 e il 1945 e l'eccezione di due poesie accompagnate dall'indicazione «194?»: un confronto con le carte mostra come anche in questo caso il poeta sia ritornato sui testi, modificando le date secondo quello che Luca Zuliani definisce un «preciso scopo compositivo» (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1134-1135). Caproni tende insomma a restituire al suo libro uno svolgimento cronologico più lineare e coerente di quello che documentano le carte, non esitando – ove occorra – a forzare il dato di partenza.

Ai cinque *Lamenti* (gli attuali I, IV, III, V e II – in quest'ordine) usciti nel 1947 sulla rivista «Poesia», si affianca un'interessante nota introduttiva dell'autore, che si sofferma principalmente sulla loro forma metrica:

Poiché questi, pur nella loro disubbidienza ai rigidi canoni metrici, sono Sonetti, voglio avvertire di non aver abolito a caso la tradizionale spaziatura fra quartine e terzine. Essa fu

nell'ordine di quelle ragioni d'equilibrio architettonico e musicale (e anche logico), per cui ciascuna quartina o terzina (come del resto ciascun verso), stando quali membri distinti nel corpo della composizione, risultavano parti concluse in un loro singolare giro. Proprio quel giro che invece in questi sonetti è unico, essendo qui ogni verso così strettamente legato al successivo (fino al quattordicesimo) da formare un solo "tempo"; un compatto blocco privo di membri, dove se pur esistono nuclei che staticamente potrebbero in un certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina (introduzione ai *Lamenti* in «Poesia», VII, luglio 1947; ora in L'OPERA IN VERSI, p. 1133).

Siamo dunque di fronte al cosiddetto sonetto «monoblocco» di Caproni, già incontrato con i due componimenti precedenti e per il quale restano valide le osservazioni fatte nell'introduzione ad *Alba*. Pur nella generale «disubbidienza» al canone metrico, tra *I lamenti* è il numero IX ad essere il più difficilmente riconoscibile quale sonetto: esso si presenta come un'unica strofa di sedici versi, nella quale è stata riconosciuta una sorta di anticipazione delle successive *Stanze* (cfr. SURDICH 1982, pp. 55-56), ma che l'autore stesso ha definito «sonetto caudato» rivendicando l'appartenenza alla tradizione di questa forma (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 163).

Alla sezione dei *Lamenti* Luigi Surdich dedica un approfondito intervento (SURDICH 1982), le cui osservazioni in merito alle caratteristiche metriche della serie si possono estendere ad ogni sonetto della raccolta. Egli innanzitutto riprende un'altra definizione dell'autore:

Un sonetto piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente persino: un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso, *a fine verso*, della settima diminuita (*Molti dottori nessun poeta nuovo*, in «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975; ora in INTERVISTE, pp. 91-96).

Ancora una volta quindi l'attenzione è rivolta all'abolizione della suddivisione strofica, oltre che a una generale "dissonanza" che allontana questi sonetti da ogni impronta di classicità. Al centro di questa forza destabilizzante, Surdich colloca l'uso dell'*enjambement*, definito come la risposta all'«insufficienza dell'endecasillabo a contenere l'impulso espressivo» (p. 62). Ma, se l'inarcatura è elemento ampiamente diffuso nella lirica novecentesca, è l'utilizzo che ne fa Caproni a essere innovativo e caratterizzante: Surdich ne evidenzia principalmente la modulazione, in cui

la sottolineatura enfatica tracciata dalla parola lasciata in sospeso in punta di verso trova spesso immediata energica chiusura nella cesura bisillabica o trisillabica del verso successivo: cesura forte più volte rimarcata dall'interrogativo, dall'esclamativo, da una lineetta di sospensione (p. 62).

Oltre che per questa sua particolare curvatura, causa di continue sincopi ritmiche, l'*enjambement* caproniano si distingue per la presenza costante lungo tutto il componimento, anche in forma di sequenze continue. Infine Surdich registra la pratica piuttosto diffusa nei *Lamenti* di mettere in relazione le parole in *enjambement* attraverso fenomeni fonici di vario tipo, come rime imperfette o allitterazioni, in modo da legare «sul piano del suono ciò che la metrica separa». L'altro elemento fondamentale individuato dall'analisi di Surdich è la rima (anche sostituita da assonanza o consonanza), «luogo di massima esposizione di parole d'elevato quoziente semantico» (p. 65). A questo proposito, va notato come le rime di maggior pregnanza semantica tendano a collocarsi nelle terzine, alle quali è affidato il compito di chiudere il componimento anche riprendendo le formule di carattere esclamativo o interrogativo che spesso aprono il sonetto. Accanto all'«asse portante fisso» che le rime vanno a formare, si può individuare anche una «linea trasversale interna» (p. 70) costituita dalla struttura sintattica, che in questi sonetti non coincide mai con quella metrica e che risulta rafforzata e sostenuta da tutta una serie di fenomeni fonici disseminati sia orizzontalmente sia verticalmente nella compagine del testo. Un ultimo aspetto interessante riguarda i rapporti interni che legano ogni sonetto al successivo, conferendo ai *Lamenti* una struttura generale compatta: Surdich definisce la sezione un «piccolo canzoniere», sottolineando il suo sviluppo intorno alla tematica centrale della guerra e ipotizzando inoltre una derivazione del titolo dalle *lamentationes* dell'Antico Testamento, ugualmente incentrate sulle conseguenze devastanti di una sciagura collettiva.

Quanto all'aspetto tematico di questi *Lamenti*, la guerra si impone quindi come il nucleo fondante della serie. Si tratta, come specifica DEI 1992, della guerra che Caproni si trovò costretto a vivere e a combattere in Val Trebbia, e che, se qui è protagonista esplicita dei suoi testi, rimarrà presente, con riferimenti più o meno diretti, per tutto l'arco della sua esperienza poetica. Tornando al saggio di Surdich, è questo tema a fare dei *Lamenti* una «poesia del “petto”, del “cuore”, del sentimento» (p. 59): le conseguenze sono il già più volte segnalato carattere esclamativo e, inoltre, un'«immediatezza» sentimentale che fa sì che i

tempi verbali di gran lunga più utilizzati in questi sonetti siano l'astorico presente e il futuro «dell'interrogazione ansiosa o del desiderio», mentre il passato compare di rado e sempre immediatamente affiancato da un confronto con il presente. Come fa notare FRABOTTA 1993, la guerra appare in questi versi come qualcosa di già accaduto: il poeta piange ciò che è rimasto, il lutto e le rovine, «muta testimonianza [...] di una battaglia perduta» (p. 55).

Ad affiancare l'argomento principale, si possono infine individuare all'interno della sezione altre due tematiche che interessano lo sviluppo dei *Lamenti*: il rapporto del poeta con i propri genitori, segnato dal senso di colpa e dal timore dell'abbandono, e, di maggior rilievo, il distacco della parola dalla realtà, la sua inevitabile «incapacità di accordo con le cose» (DEI 1992, pp. 74-75) e la sofferta consapevolezza della natura di finzione dell'arte poetica. L'ultimo di questi temi, come già visto nella rassegna bibliografica, percorre l'intera produzione di Caproni, ma si dimostra qui particolarmente forte proprio a causa dello scontro con il tempo della guerra, che accresce il senso di vanità e impotenza della parola e, d'altra parte, spinge il poeta a ricercare proprio nell'arte che riconosce fittizia un «illusorio ma necessario punto d'appoggio» (cfr. *Realtà come un'allegoria*, in INTERVISTE, p. 172).

## 1. *I lamenti*

### I

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.

METRO: ABABABABCDCDCD. In una situazione di netta prevalenza delle rime perfette, le uniche assonanze si collocano ai vv. 4 e 6, peraltro in rima fra loro (*cuore* : *gole* : *parole* : *amore*). Queste assonanze fanno risaltare, nel contesto delle quartine, la coppia *cuore* : *amore*, la cui significativa ricorrenza nella sezione è già stata notata nel commento a *Strascico*. Si possono individuare una rima interna ai vv. 11-12 (*tanto* : *pianto*) e tre rime ricche ai vv. 3-7 (*velati* : *ululati*), 12-14 (*sgomento* : *lamento*) e 11-13 (*distrutto* : *frutto*). Inoltre, l'assonanza interna *velati* : *cani* ai vv. 3-4 enfatizza dal punto di vista fonico il limite sintattico non rispettato dalla metrica.

**1-2.** *Ahi i nomi ... sui sassi*: il sonetto si apre con il tipico attacco esclamativo, di cui Pasolini sottolineò la violenza in contrasto con «la linea necessariamente semplice del tono» (PASOLINI 1952, p. 367). La struttura di questo *incipit* ritornerà, all'interno degli *Anni tedeschi*, nei *Lamenti VIII* e *X* e in *1944*, mentre il carattere esclamativo caratterizzerà l'avvio di tutti i componimenti della sezione. Viene introdotto qui uno dei temi più importanti della raccolta, svolto con più chiarezza nella conclusione del sonetto, che riprende circolarmente al verso 14 l'espressione iniziale, attraverso la ripetizione del termine «nomi» preceduto dall'interiezione. A proposito della tematica in questione Caproni afferma: «qui comincia già ad affiorare, appunto, questa mia sfiducia nella parola, questo mio... chiamiamolo “nominalismo” [...]. La parola dissolve l'oggetto, crea un'altra realtà che non è quella vera, se esiste, che manca» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 164). Il tema, spesso affiancato a quello della guerra, viene ripreso più volte negli *Anni tedeschi* (cfr. ad esempio *I lamenti III*, vv. 2-3 e soprattutto *VII*, vv. 8-14 e *Le biciclette*, *VIII*, vv. 1-3), ma è presente, da qui in poi, in tutta la produzione dell'autore: cfr. ad esempio *Scalo dei fiorentini*, vv. 43-49 (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*), e due testi più tardi in cui si impone come tema dominante sviluppato in modo più esplicito: *Le parole (Il franco cacciatore)*, dove si rileva pure il paragone con la nebbia, altro *topos* di Caproni, e *Il nome (Il Conte di Kevenhüller)*. L'accostamento di questa tematica a quella della guerra è inoltre evidente nei racconti, dove il dramma collettivo si dimostra causa di una totale perdita di senso dei nomi, che risultano infine vuoti, falsi e privi di utilità: «Di fronte a questi morti, a cosa credi che servano le tue parole?» (*Un discorso infinito*, RACCONTI, p. 128); «quei nomi finti (nemmeno i nomi potevan più esser veri) [...]» (*Il Natale diceva Pablo...*, RACCONTI, p. 137). Al motivo della vacuità dei nomi si appoggiano quelli, altrettanto presenti nella sezione, dell'impotenza della voce (cfr. *Strascico*, v. 5 e relativo commento) e della natura di finzione dell'arte poetica, incapace di descrivere la realtà, centrale nei *Lamenti VII* e *XI* e rilevabile fino all'ultimo Caproni (cfr. ad esempio *Concessione*, della raccolta postuma *Res amissa*). Interessante infine notare l'alto numero di ricorrenze del termine «nome» nei *Lamenti* (I, 1 e 14; III, 3; VI, 14; VII, 11; VIII, 11-12; IX, 16), che, secondo la lettura critica di SURDICH 1982, «sta ad indicare, in una condizione di privazione di identità, il tenace, non sempre vittorioso sforzo di mantenere tale identità contro la minaccia di cancellazione» (p. 58). I nomi sono qui «abbandonati», con la ripresa, in questo primo verso, di quel senso di perdita eterna, definitiva che caratterizzava già *Strascico*. I «sassi» costituiscono il primo elemento di un paesaggio tipico dei *Lamenti*, fatto di luoghi freddi, desolati e impervi, nonché di quello della Val Trebbia, così come emerge di frequente nei racconti di guerra: cfr. «i sassi gelidi della Trebbia» (in *Sangue in Val Trebbia*, RACCONTI, p. 115); «le pietre rosse [...], i sassi rossi e l'aria di vetro della Valtrebbia» (in *Anche la tua casa*, RACCONTI, p. 122). Legato a questa precisa ambientazione, il

motivo dei sassi è quindi da annoverare tra i *topoi* che più o meno indirettamente rimandano alla tematica della guerra: caratterizza numerosi dei luoghi percorsi dal giovane soldato di *Giorni aperti* (IL LABIRINTO, pp. 13-15), si riaffaccia suggestivamente in *Litania*, v. 144 («Genova dell'entroterra, | sassi rossi, la guerra») e contribuisce a far emergere in *L'ultimo borgo* (da *Il franco cacciatore*) quello che DEI 1992 definisce appunto «il ricordo, in trasparenza, della guerra partigiana» (p. 199). L'immagine dei nomi che giacciono sopra i sassi, inserita in questo contesto resistenziale, potrebbe dunque richiamare quella dei corpi morti, vittime degli scontri a fuoco, lasciati distesi sul terreno di sassi o cemento, che ritorna spesso nei testi poetici e narrativi di Caproni (cfr. «i quattro compagni nostri stesi sul cemento dell'obitorio» in *Sangue in Val Trebbia*, RACCONTI, p. 120; e «le salme con la nuca spaccata sul sasso della strada» in *Un discorso infinito*, RACCONTI, p. 127) e che l'autore stesso ha indicato quale tema centrale di questo componimento: «racconta l'effetto che mi fece vedere questi cadaveri nell'obitorio, i primi partigiani caduti in combattimento» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 162).

**2-4. Quale voce ... dei cani:** questa interrogativa, a differenza di quelle incontrate nei due sonetti precedenti, non pare rivolta ad alcun interlocutore definito, seppure assente o irraggiungibile: accresce quindi la sensazione di smarrimento e la domanda, allo stesso modo di quelle dei versi 9-13, sembra cadere nel vuoto, perdersi nella desolazione del paesaggio e dell'anima. Il poeta vorrebbe riconoscere nell'abbaiare dei cani una «voce», un «cuore», così come in *Strascico* (vv. 2-5) aveva incontrato la «voce distrutta» dell'amata nel lontano suono di un pianoforte: il tentativo è dunque quello di cercare un significato nei rumori distanti e sconosciuti, di riconoscervi una «voce» familiare e in qualche modo fraterna. Anche la parola «cuore» era già presente in *Strascico*, dove andava a chiudere il componimento, in rima con «amore»: la stessa rima riproposta ai versi 2-8 di questo *Lamento* crea dunque un legame intertestuale tra i due sonetti, includendo il componimento proemiale nel disegno di «piccolo canzoniere» segnalato da SURDICH 1982. I termini «empiti» e «soprassalti» scelti per descrivere l'abbaiare dei cani ne indicano la violenza e la forza lacerante, la quale, pur attenuata dalla distanza («velati»), differenzia questo sfondo sonoro dal «gemitto» del cane di *Strascico* (v. 8). Per il significato e la forte presenza dei cani nella produzione di Caproni vedi il commento a *Strascico*, vv. 7-9.

**4-7. Dalle gole ... morte:** si descrivono in questi versi quei «luoghi impraticabili» tipici dei *Lamenti* che SURDICH 1982 (p. 57) elenca tra i «*topoi* ossessivi» che caratterizzano e danno compattezza a questa sezione. Sono paesaggi ampi e desolati, che ricordano la montagna nella quale si muovono i personaggi dei racconti di guerra dell'autore (cfr. tra gli altri *Il labirinto*) e che in questi sonetti diventano simbolo della solitudine e dello smarrimento del poeta di fronte all'esperienza bellica. L'espressione «dilavati dagli anni» rafforza il senso di abbandono e di vastità desertica del luogo, allargando la visione dal punto di vista temporale. Il «soffio» rimanda al vento, elemento tipico di questi paesaggi, già incontrato in *Strascico*, v. 6. Le parole, interrotte dal vento, sono «morte», prive di significato e di legame con la viva realtà, come già i «nomi abbandonati» del primo verso, che si confermeranno senza vita nel finale; i vocaboli e le espressioni riconducibili all'area semantica della morte percorrono l'intero componimento, facendo eco a questo aggettivo: «lutto» (v. 9), «morti» (v. 11), «distrutto» (v. 11), «senza palpito» (v. 14).

**7-9. sono nel sangue ... dei monti:** l'abbaiare dei cani, ai cui violenti «empiti» dei versi precedenti si sostituiscono gli «ululati | miti», viene ora avvertito dal poeta nel proprio sangue, all'interno di se stesso, quale espressione dell'inutile ricerca di «un amore» nella distruzione della guerra, ancora una volta rappresentata da un paesaggio sassoso, di pietre. La nuova mitezza di questo suono

interiorizzato deriva dalla consapevolezza della vanità della ricerca, da una rassegnazione che oscura la rabbia. L'aggettivo «mite» è frequente in Caproni e in particolare si rivelerà centrale in *All alone*, dove, attribuito agli anonimi protagonisti, verrà ripetuto all'inizio di ogni stanza. **9-11.** *E questo ... distrutto pianto*: si aprono ora, una di seguito all'altra, due proposizioni interrogative che, entrambe introdotte dalla congiunzione «e», si presentano ansiose e precipitose, quasi l'una sovrapposta all'altra. La prima dichiara l'enormità del lutto che investe un'intera generazione («lutto | dei figli») alla stregua di una drammatica esperienza collettiva, come anche ribadisce la domanda seguente, quasi disperata constatazione dell'inevitabilità di un evento da cui nessuno può restare incolume. Il vento è «muto», privo di significato e portatore di silenzio (come il soffio che «tronca le parole» al v. 6): con la stessa valenza si ritroverà nel secondo dei *Lamenti*, all'origine di un doloroso deserto. E anche il pianto, voce del dolore e unica possibile di fronte a tanta devastazione, è «distrutto». **11-14.** *mentre ... il lamento*: davanti allo spettacolo luttuoso della guerra, in contrasto con la rovina e il silenzio che questa ha creato, nel «petto» del poeta si risveglia lo «sgomento della vita», una sorta di esacerbata ribellione e di orrore, dal quale non può nascere che un «unico frutto». Il termine «petto», già comparso in *Strascico* (v. 9), è ad altissima frequenza nei *Lamenti* (cfr. III, 14; IV, 8; V, 5; VIII, 3; IX, 5; X, 8; XI, 14) e rappresenta, per usare le parole di SURDICH 1982, la «sede della ricezione degli eventi», il luogo da cui nascono questi versi «d'impronta emotivo-patetica» ovvero «di ridotto spessore informativo, e di intensa portata espressionistica» (p. 59). Il «frutto», ciò che nasce dal dolore e dall'esperienza della morte, sono quei nomi «abbandonati | sui sassi» con cui si è aperto il sonetto, le parole che la guerra ha svuotato e allontanato dalla vita, da identificare infine con l'arte poetica e, come suggerisce il vocabolo conclusivo, con gli stessi *Lamenti*. Di forte impatto la doppia interiezione finale, che rafforza la carica espressionistica e l'immediatezza del testo e – come già visto – contribuisce ad una ripresa circolare dell'*incipit*.

## II

La voce chi l'ha soffocata o amore  
morto – quale deserto ha imposto il vento  
sui picchi, dove il lupo nel dolore  
d'un giorno ha eterno pascolo? Un più certo  
miele, mai vidi travolto in furore 5  
d'anni donati. E chi chiese perdono  
dell'altezza raggiunta? Ora già il cuore  
cade, col sasso che allenta in un suono  
soffocato di gemiti la mano  
cui non giunge più un impeto – ora cede 10  
ogni corsa nel buio. Ma al richiamo  
tetro, la notte che copre una fede  
senza scampo perché non rompe il vano  
desiderio del sole – il nostro erede?

METRO: ABABACACDEDEDE. Assonanze ai vv. 2-4 (*vento : certo*) e 9-11-13 (*mano : richiamo : vano*), quest'ultima nata dall'abituale scambio tra nasali. Tra i sonetti della sezione, questo è l'unico caso in cui si ha un cambiamento di rima tra la prima e la seconda quartina; il componimento presenta dunque maggiore varietà di materiale rimico, poiché nella gran parte dei casi (fa eccezione, insieme a questo, il settimo dei *Lamenti*) le rime sono quattro (ABCD). D'altra parte è interessante notare a questo proposito la consonanza tra C e D (*-ono : -ano*), che attenua la variazione fonica (cfr. SURDICH 1982, p. 64-65). Inoltre, per quanto riguarda le rime, si segnala, accanto alla consueta coppia *amore-cuore* (vv. 1 e 7), quella interna ai vv. 2 e 4 (*deserto : certo*). Significativo il chiasmo costruito tra i vv. 7 e 10-11, sostenuto dall'anafora dell'avverbio «ora» e dal mutamento vocalico del verbo («Ora già il cuore | cade [...] ora cede | ogni corsa nel buio»), indicato da Surdich quale forma di duplicazione dell'immagine che «sconfina nell'acutezza del gioco verbale» (p. 69).

**1-4. La voce ... eterno pascolo:** il componimento si avvia con un lungo periodo di quasi quattro versi contenente un'apostrofe al proprio «amore» e una proposizione interrogativa, entrambi elementi già incontrati nei sonetti precedenti e frequenti in questa prima parte della raccolta: le interrogative in particolare compariranno in ogni *Lamento*, segni distintivi di una poesia che, nata dalla guerra, si nutre di dubbi e di domande che non possono trovare risposta. Questo primo periodo dipinge uno scenario di solitudine e dolore che, come già visto nel commento al sonetto precedente, è frequente nei *Lamenti* quale simbolo della guerra e del suo panorama di distruzione e di lutto. La «voce» del primo verso è termine che funge da collegamento intertestuale tra i primi due *Lamenti* (cfr. SURDICH 1982, p. 72) e che già, accompagnato dall'aggettivo «distrutta», era presente in *Strascico* (v. 5): essa si presenta qui «soffocata», ricordando inoltre «le parole» spezzate da «un soffio» del *Lamento I* e anticipando il «nome» soffocato «nel petto» del IV. Come in *Alba* e *Strascico*, il poeta si rivolge a un'amata assente («amore | morto»), figura di un tempo distrutto e irrecoverabile. Ritornano, in questo paesaggio desolato, gli elementi tipici del vento e della montagna (i «picchi»), già incontrati nel primo dei *Lamenti*, mentre, unica occorrenza della sezione, compare qui il lupo: tradizionale immagine di aggressività e di ferocia, questo animale è simbolo della violenza della guerra, o forse del rimorso del poeta stesso: presenza unica e sola in un luogo di silenzio e distruzione, dove il dolore, seppure – come ogni umana vicenda – transitorio («d'un giorno»), è così forte e diffuso da sembrare «eterno». **4-7. Un più certo ... raggiunta:** al paesaggio di aggressività e desolazione dei primi versi fa contrasto, accentuato dall'*enjambement* del verso 4, il «miele», termine che rinvia per antonomasia alla dolcezza e che, affiancato dall'attributo «certo», viene a indicare la pienezza e la felicità del tempo precedente la guerra. Anche il «furore» che lo travolge contrasta con l'immobilità e l'assenza di vita del «deserto» sopra descritto: si tratta di una spinta impetuosa, un ardore violento, un'onda incontenibile, mentre l'«altezza raggiunta» è vissuta come una colpa da scontare a caro prezzo. **7-11. Ora già il cuore ... nel buio:** dopo il tempo passato dei versi precedenti, l'avverbio temporale «ora» ci riporta al presente, secondo una struttura che SURDICH 1982 (p. 59) individua come caratteristica dei *Lamenti*: «Ove la mano | tua s'allentò, per l'eterno ora cade» (III, 11-12); «io t'accesi una fede. E ora a che vale | il cuore» (VI, 6-7); «nacque il danno | che il mio cuore ora sconta» (VII, 6-7); «Tu ch'hai udito la tromba del silenzio [...] | ora chi incolpi» (IX, 1 e 4). Dall'«altezza raggiunta», il poeta ora precipita, come subendo una punizione per

l'errore non riscattato. L'immagine di questa caduta, insieme a quella della mano che si «allenta», verrà ripresa nel sonetto successivo (vv. 11-13), incentrato sulla figura paterna. L'accostamento del cuore al «sasso», anch'esso riproposto nel terzo dei *Lamenti*, comunica un senso di pesantezza e di morte, trasformando il cuore del poeta in un oggetto senza vita che non può opporre alla caduta alcuna forza o volontà. La presenza del termine «sasso» nei primi tre *Lamenti* (cfr. I, 2 e III, 13) è stata segnalata da SURDICH 1982 tra quei rapporti interni di ordine lessicale che danno compattezza alla sezione (p. 72). Il «suono | soffocato» riprende il motivo della «voce» ugualmente «soffocata» con cui si era aperto il componimento, ribadendo l'impossibilità, in un quadro di distruzione e dolore, di esprimere la propria sofferenza, se persino i «gemiti» vengono repressi e impediti, come già il pianto del primo dei *Lamenti*, «distrutto» dalla guerra. E se il suono è strozzato, anche il movimento risulta impossibile, perché ogni «impeto», ogni energia è andata perduta: dal «furore» del verso 5 si ritorna qui alla situazione iniziale, a un'immobilità fatta di silenzio, priva di forza e vitalità, dove «ogni corsa» si arresta. Il buio è l'ultimo elemento che caratterizza questo scenario simbolico del presente e suggerisce l'impedimento della vista, come già in *Alba* e *Strascico*, che qui si affianca all'impossibilità di muoversi e di proferire suono, rafforzando la generale sensazione di impotenza. **11-14.** *Ma al richiamo ... erede*: l'ultimo periodo, così come quello di apertura, occupa all'incirca quattro versi e si conclude con una proposizione interrogativa, la terza di questo sonetto. Il «buio» del verso 11 trova eco in questi versi per mezzo dell'aggettivo «tetro» e della «notte», che l'io lirico, in un eccesso di disperazione, sembra augurarsi eterna. La notte nasconde una fede «senza scampo», ineluttabile e incapace di dare salvezza (forse un ricordo della «fede feroce» della montaliana *Dora Markus*). Anche il «desiderio del sole», della vita e della sua naturale continuità («il nostro erede») appare in questo finale sconsolato un «vano desiderio», che la notte farebbe meglio a spezzare e interrompere.

### III

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

METRO: ABABABABCCDCDX. Rispetto ai due *Lamenti* precedenti si può notare una maggior irregolarità nello schema delle terzine, che presentano tra l'altro una rima irrelata, l'unica della sezione posta all'ultimo verso. Anche in questo caso le assonanze sono in minoranza rispetto alle rime e si trovano ai vv. 3-5-7 (*guerra : nella : terra*) e 9-10 (*padre : strade*); la prima nata dallo scambio tra vibranti e liquide, le seconde dalla sincope di <r>. Tra le rime si segnala la coppia *terra : guerra* (vv. 1-3), che ritornerà nel nono *Lamento* (vv. 14-16), unici casi della sottosezione in cui compare un riferimento esplicito alla guerra, come osserva SURDICH 1982 (p. 56). Sono presenti inoltre un caso di rima ricca (*infinito : sfinito*, vv. 2-8), uno di rima inclusiva (*mano : umano*, vv. 11-13) e, ai vv. 1 e 7, la parola-rima *terra*.

**1-4.** *Io come sono ... nell'ossa*: l'esclamazione iniziale mette in primo piano il poeta stesso e la sua condizione di solitudine, tema principale del sonetto; mentre i precedenti *Lamenti* guardavano alla guerra come a un evento collettivo, qui l'attenzione è infatti rivolta alla propria personale esperienza di uomo e di figlio. Il pronome con cui si apre il componimento evidenzia la centralità dell'io e rafforza il *pathos* di questa esclamativa, un vero "lamento" del poeta. Il primo verso richiama alla memoria una frase del racconto *Invisibili rovine*, dove la protagonista diviene consapevole, proprio a causa dello scenario bellico, non solo della propria condizione di estrema solitudine ma di quella dell'intera umanità: «Ognuno (ora lo capiva) è lasciato totalmente solo sulla terra» (RACCONTI, p. 177). Al primo verso segue, causando una maggior concitazione espressiva, il catalogo di ciò che, pur resistendo nella solitudine, accresce la sofferenza e la presa di coscienza dell'io lirico. I «figli» sono un elemento che individua nel poeta (presentato nei versi successivi a sua volta come figlio) la figura di un padre, assegnandogli la responsabilità del futuro e caricando di forza drammatica i precedenti «errori», che pare pesino sulle altre generazioni e sulla sua coscienza di genitore. L'espressione «infinito | caos dei nomi ormai vacui» rinvia al tema dell'inutilità del linguaggio, già incontrato nel primo dei *Lamenti* e ripreso in modo simile nelle *Biciclette* (VIII, vv. 1-2: « nel mondo infinito | di nomi e nomi»), dove inoltre la causa della privazione di senso è indicata nella guerra, qui sottintesa nell'avverbio «ormai». Ed è appunto la guerra a comparire come ultimo elemento di questo elenco, in posizione di fine verso resa più forte dall'*enjambement*. L'espressione che conclude il periodo, «penetrata nell'ossa», è di forte impatto emotivo ed esprime l'intensità con cui l'esperienza della guerra ha segnato il poeta, entrando a far parte di lui in maniera quasi fisica. **4-6.** *Tu che ... a Livorno*: il poeta ora si rivolge al padre (come poi esplicitamente a partire dal verso 7) e introduce un ricordo del passato, contraddistinto da una serenità («il mio tranquillo passo») che subito lo distanzia dalla disperazione emersa fin dal primo attacco. In un'intervista del 1976, Caproni, raccontando la sua infanzia a Livorno, ricorda proprio gli Archi e le gite con il padre: «Erano i tempi in cui mio padre Attilio, ragioniere, la domenica mi portava con mio fratello Pier Francesco agli Archi, in aperta campagna» (*Le mie città più amate*, in INTERVISTE, p. 117). Livorno, città dove il poeta visse la sua infanzia, è qui, come nella sua intera produzione, innanzitutto fortemente legata alle figure dei genitori (come peraltro dimostrano, emblematici, i *Versi livornesi* dedicati alla madre). Inoltre, come egli stesso dichiarò in un'altra occasione (*Io genovese di Livorno*, in INTERVISTE, pp. 34-35), la "sua" Livorno, e dunque quella che emerge dalle sue poesie, è viva soltanto nel ricordo del passato, estranea al presente e perciò immune dalla distruzione della guerra e dai mutamenti del tempo: «Ora di Livorno ho un'immagine che appartiene alla geografia e

alla mitologia della mia infanzia. Ed è perciò del tutto inutile dirmi (credendo di farmi dispetto), che Livorno è quasi totalmente a pezzi, io sapendo bene che la mia Livorno nessun bombardiere può averla toccata». La sua presenza nei *Lamenti* rappresenta quindi l'evocazione di un passato che ancora vive nella memoria del poeta, intatto e non colpito dalla tragedia, in assoluto contrasto con il presente di dolore e di lutto. L'ambientazione serale suggerisce forse la precarietà di questa pace e della tranquillità della stagione dell'infanzia, destinate a spegnersi presto nella "notte" della guerra. **6-9. a che invito ... l'occhio bianco:** dalla Livorno del passato, la figura del padre viene riportata nel presente, sull'onda di un invito di cui il poeta ignora la natura e il movente («a che invito...?»): egli si rivolge al padre chiedendogli ragione del suo gesto, svelando un'incomprensione quasi infantile, un senso di sorpresa e di stupore. Il verbo «cedere» era già comparso nel secondo *Lamento* (vv. 10-11: «ora cede | ogni corsa nel buio»), ad indicare appunto una rinuncia, una perdita di forza e volontà, una caduta. L'immagine del poeta, solo e «sfinito», a cui il padre si appoggia in cerca di sostegno ricorda quella di Enea nell'omonimo poemetto caproniano: l'eroe che «solo nella catastrofe [...] in spalla | un passato che crolla tenta invano | di porre in salvo» (*Il passaggio d'Enea. Versi*, IV, 2-6). E se Enea «per la mano | ha ancora così gracile un futuro | da non reggersi dritto» (IV, vv. 7-9), anche l'io di questo sonetto avverte, oltre al peso del vecchio padre, quello dei «figli» (v. 2), con i quali è solo nello scenario di distruzione della guerra. Il suo cuore, che nel *Lamento* precedente «cadeva» (vv. 7-8), ora è «sfinito», incapace di dare conforto e anzi esso stesso bisognoso di sostegno. L'espressione «l'occhio bianco» ricorda il frequente «bianco dell'occhio» di Caproni (cfr. ad esempio *Le biciclette*, III, v. 2; e *Il giuoco del pallone*, RACCONTI, p. 222), ma nell'eccesso di bianco suggerisce qui la totale assenza di espressione e traccia un'immagine «ciclopica» (cfr. FRABOTTA 1993, p. 53) di morte. **9-11. Ah padre, padre ... fidammo:** continua il ricordo nostalgico del passato, con una nuova invocazione rivolta al padre, rafforzata dalla ripetizione dell'epiteto, già comparso al verso 7. Le «strade» percorse insieme, oltre a rimandare simbolicamente agli anni dell'infanzia, sepolti dalla «sabbia» del tempo, sono forse le stesse strade di Livorno, che, seppur illese nella memoria dell'autore, la realtà della guerra, motore di distruzione in tutti i *Lamenti*, ha ridotto in macerie. **11-14. Ove la mano ... non sostiene più:** si ripropone qui l'immagine, già comparsa nel sonetto precedente (vv. 8-9), della mano che si allenta, e dunque non riesce più a trattenere a sé il figlio, abbandonandolo di fatto a una caduta eterna. Per questa via, il poeta paragona se stesso a un «sasso» – elemento a sua volta già presente nel secondo *Lamento* (v. 8) – e quindi a un «umano piombo», con un *climax* sottolineato dall'elisione del «come» e dall'andamento analogico della frase. Questa «mostruosa metamorfosi», secondo la definizione di FRABOTTA 1993 (p. 53), chiude il componimento, testimoniando la totale perdita di vita e umanità patita dall'io e comunicando il senso di pesantezza insostenibile («che il petto non sostiene più») di una vita di dolore e solitudine. L'anafora dell'avverbio temporale «ora» che introduce i due paragoni evidenzia la fatalità del presente e a maggior ragione la distanza da un passato irrecuperabile, mentre l'espressione «tuo figlio», con la quale il poeta infine designa se stesso, pare volta a ricordare al padre il legame che con il suo abbandono ha tradito, rafforzando il tono larvatamente accusatorio del sonetto.

## 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 ahi l'accento  
ch'urge – la grande stanza nella morte.

METRO: ABABABABCDCDCD. Il sonetto presenta un'unica assonanza, ai vv. 6-8 (*nazione : nome*), ottenuta dallo scambio tra nasali. Tra le rime perfette si possono notare una rima identica ai vv. 1-3 (*voce : voce*) e una rima inclusiva ai vv. 3-7 (*voce : veloce*), costruita, secondo la definizione di MAGRO 2007, coinvolgendo «i segmenti liminari del rimante più lungo» (p. 1453). Lo stesso Magro segnala inoltre, ai vv. 2-12, la rima grammaticale *portone : porte*, includendola tra quelle figure retoriche che «restano su di un piano ipotetico o potenziale in quanto i termini implicati appartengono a serie rimiche diverse», ma che, avvicinando queste ultime dal punto di vista fonico, contribuiscono a consolidare la compattezza del componimento (p. 1454). Nella stessa categoria si può inserire il rapporto di assonanza che lega le due serie di rime della fronte (*-oce : -one*), mentre un altro mezzo di rafforzamento dell'unità timbrica si può individuare nella rima interna che lega fronte e sirma (*palpito : gemito*, vv. 5-12). Infine, si può ricordare la sequenza di rime *vento : tormento : accento*, che richiama quelle del primo *Lamento* e di *Strascico*, come già notato a suo tempo.

**1-4.** *Pastore ... la notte*: in apertura al sonetto si colloca il motivo dell'impotenza della voce, già emerso in alcuni dei testi precedenti (cfr. *Strascico*, v. 5 e *Lamenti II*, v. 1). Come già visto in margine al primo *Lamento* (vv. 1-2), questo tema risulta particolarmente legato a quello della vacuità dei nomi, centrale in tutta la serie: donde l'appello del primo verso a un «pastore di parole», che ci trasporta in un'atmosfera incongruamente arcadica e coinvolge in una stessa svalutazione non solo la «voce», ma anche il linguaggio che la caratterizza. Se i due temi si rilevano con una certa frequenza lungo tutta la storia poetica dell'autore, guardando alle raccolte successive è possibile trovare un riscontro più preciso nel componimento *Lo spatriato (Il franco cacciatore)*, che esprime tutta l'angoscia prodotta dall'incapacità di comunicare, più grave e dolorosa dello stesso mutismo. Nella proposizione seguente, emerge un'altra «voce», causa diretta forse dell'impotenza della prima: è quella riconoscibile nel «cupo colpo d'un portone | sbattuto», rumore frequente in questi sonetti e il cui legame con l'immaginario della guerra è già stato individuato nel commento a *Strascico* (vv. 6-7). La seconda voce si rivela «ben più dura» dell'altra, capace quindi di soffocarla e costringerla al silenzio, grazie a una concretezza che Caproni così spesso nei suoi versi nega al linguaggio umano: a differenza delle parole, questi «colpi» notturni sono reali, usciti dal grembo della guerra ed eletti a simbolo della stessa, alla quale è infatti attribuita la responsabilità della perdita di vita dei nomi (cfr. *Lamenti I*, v. 14: «i nomi senza palpito»). Per il ricorrere dell'ambientazione notturna nei *Lamenti* ed oltre, vedi il commento a *Strascico*, vv. 2-4. Come già in *Strascico* (v. 7), l'allitterazione della <p> nei tre versi iniziali provoca un effetto fonosimbolico che anticipa e accompagna il «colpo» del verso 2: «Pastore di parole, la tua voce | che può? Nel cupo colpo d'un portone [...] alle tue spalle». **4-6.** *E cosa ... d'esilio*: una seconda proposizione interrogativa riprende la precedente, insistendo a chiedere quale potere abbia la voce dell'interlocutore, o meglio la sua stessa forza vitale («il tuo palpito»), contro la guerra, ancora una volta rappresentata da un rumore brusco e secco. Continua quindi lo scontro tra le due voci, l'una associata all'oscurità, come rivelano l'aggettivo «cupo» e l'attribuzione alla notte, l'altra appartenente alla vita e riconosciuta come un'ultima, tenace («strenua») resistenza, un estremo tentativo di opposizione, germinato dalla condizione di esilio a cui le parole costringono. L'esclusione dalla vita che va di pari passo con l'astrattezza intellettuale ritornerà nel settimo *Lamento*, vv. 7-9: «io in che parole | fuggo – perché m'esilio a una

contraria | vita...». Il confronto con questo sonetto chiarisce l'identificazione del «pastore di parole» a cui l'autore si rivolge in questo testo con il poeta stesso, il quale, nel tentativo di opporre alla realtà della guerra la sua voce e dunque i suoi versi, ne comprende dolorosamente l'impotenza e la vanità. **6-9. *Una viva nazione ... più puro***: si profetizza qui la nascita di una nuova «nazione», che sorgerà dai lutti della guerra («dalla veloce | tomba») e che viene posta in contrasto, attraverso l'aggettivo «viva», con il mondo di nomi «morti» in cui il poeta si riconosce: una nazione appartenente alla vita dunque, che rifiuterà l'ingannevole realtà delle parole e anzi rinnegherà, spegnendoli in sé, proprio quei nomi che il poeta ha fatto propri e reso puri attraverso la poesia. E d'altra parte questa fedeltà alla vita che esclude la purezza dei nomi è un brulichio di «errori», forse gli stessi che hanno distrutto la «nazione» precedente, permettendo appunto al «cupo colpo» della guerra di soffocare le altre voci. La «tomba» viene definita «veloce», alludendo probabilmente da un lato all'innaturale violenza con cui la morte agisce in tempo di guerra, dall'altro alla rapidità con cui il futuro dimenticherà questi morti e costruirà la nuova «nazione» sulle loro sepolture. **9-12. *O sarà ... di cani***: ricorrono qui due fra i principali *topoi* dei *Lamenti*, il vento e l'abbaiare dei cani. Considerando il legame di questi motivi con i ricordi di guerra (vedi il commento a *Strascico*, vv. 6-7 e 7-9), la loro presenza in questa sede suggerisce l'ipotesi di un futuro di nuova sofferenza e distruzione. Il vento viene definito «vacuo», aggettivo presente anche nei *Lamenti III*, v. 3 («nomi ormai vacui», con legame intertestuale tra i due sonetti vicini) e VIII, vv. 2-3 («urti lontani | e vacui»), ad indicare la propensione della guerra a «svuotare» ogni cosa di vita e significato. Quali allusioni foniche al soffio del vento, si possono notare le allitterazioni delle lettere <v> e <f> ai versi 9-10: «vento vacuo»; «soffio [...] forte». Il termine «tormento» fa dei cani i portavoce del dolore provocato dalla guerra, come già il loro «gemitto» in *Strascico* (v. 8). **12-14. *Sarà un gemito ... nella morte***: con la ripresa parallelistica del verbo in apertura di periodo, compare qui la porta, altro elemento ricorrente della sezione già incontrato ai versi 2-3 nel «portone | sbattuto». Sebbene anche queste porte vengano «spinte», ora l'attenzione è rivolta non al tonfo che provocano chiudendosi, ma al «gemitto» che accompagna il loro movimento, rumore che, come già il «tormento | di cani», diventa espressione di una sofferenza umana. Prosegue dunque in questi versi l'allegoria della guerra, nella profezia di un futuro drammatico e doloroso. SURDICH 1982 segnala il legame fonico che, come spesso in questi sonetti, mette in relazione le due parole in *enjambement*: «porte | spinte» (pp. 62-63). Il componimento si conclude con un'asseverazione di carattere fortemente drammatico, che in alcune stesure prevedeva anche il punto esclamativo (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1136). Significativa a questo proposito è la chiusura sulla parola «morte», che rafforza il senso di presagio luttuoso proprio di tutta la sirma del sonetto. Le espressioni «impeto chiuso» e «accento | ch'urge» indicano una forza trattenuta, dolorosamente repressa, forse con riferimento poco sopra al «nome» soffocato «nel petto». L'immagine finale, che verrà ripresa nel primo verso del *Lamento* successivo («Quali lacrime calde nelle stanze?»), è quella di un luogo chiuso e desolato, abitato, ma anche – come suggerisce la preposizione – circondato, dalla morte.

## V

Quali lacrime calde nelle stanze?  
Sui pavimenti di pietra una piaga  
solenne è la memoria. E quale vaga  
tromba – quale dolcezza erra di tante  
stragi segrete, e nel petto propaga 5  
l'armonioso sfacelo?... No, speranze  
più certe son troncate sulle stanche  
bocche dei morti. E non cada, non cada  
con la polvere e gli aghi nelle bocche  
dei morti una parola. La ferita 10  
inferta, non risalderà la notte  
sulle stanze squassate: è dura vita  
che non vive nell'urlo in cui altra notte  
geme – in cui vive intatta un'altra vita.

METRO: ABBABAABCDCDCD. Il sonetto è il primo della raccolta, seguito dai *Lamenti* X e XI, a presentare uno schema a rime incrociate nelle quartine. Le assonanze interessano i vv. 1-4-6-7 (*stanze : tante : speranze : stanche*), 5-8 (*propaga : cada*) e 9-11 (*bocche : notte*). Tra queste, MAGRO 2007 segnala *stanze : stanche* quale rima imperfetta ricca «per allitterazione iniziale» (p. 1453). Da notare inoltre la rima inclusiva *piaga : propaga* ai vv. 2-5 e le due rime identiche alternate che chiudono il componimento (*notte : notte*, vv. 11-13; *vita : vita*, vv. 12-14) e che contribuiscono a realizzare la «serrata testura poliptotica» conclusiva (cfr. SURDICH 1982, p. 60).

**1-3. Quali ... la memoria:** l'interrogativa che apre il componimento occupa un solo verso, senza l'utilizzo dell'*enjambement*, che coinvolge invece le esclamative incipitarie di ogni altro sonetto della sezione ad esclusione del *Lamento* X («Oh le lunghe campane dell'inverno!»). Ai paesaggi esterni, ampi e indefiniti incontrati nei *Lamenti* precedenti, si oppone qui un interno, un luogo chiuso, delimitato e concreto, come conferma una *Nota* dell'autore posta in calce alla raccolta: «L'occasione del *Lamento* V [...], mi fu offerta da una veglia presso le salme di alcuni Partigiani, mentre mi trovavo in una sconquassata casa di montagna accanto a quei morti sul nudo ammattonato e ad alcune donne che, con ostinazione maggiore dello sgomento, continuavano mute a cucire le bandierine dei distaccamenti». La «memoria» che giace sui «pavimenti» di queste stanze trasfigura dunque i compagni morti, che appartengono ora alla dimensione del ricordo, anzi vi si incide con un misto di dolore e solennità («una piaga solenne»). Le «lacrime calde» del primo verso contrastano con la sensazione di gelo derivante dall'immagine dei corpi deposti su questo «nudo» (cfr. la *Nota* sopracitata) pavimento «di pietra»: si crea così un'opposizione tra la realtà dei vivi, fatta di calore e sentimento, e quella dei partigiani senza vita, segnata dal freddo della morte. **3-6. E quale ... sfacelo:** dal dolore di queste morti sembra qui nascere nel petto del poeta il canto di una «vaga tromba», un suono dolce e indefinito, capace di avvolgere il senso incombente di rovina in un alone di musicalità ed eleganza armonica («armonioso sfacelo»). Nel suono di questa tromba si può riconoscere la tentazione suggestiva della parola e del canto poetico, capace – com'è emerso fin dal primo *Lamento* («Unico frutto, | oh i nomi...», vv. 13-14) – di nascere proprio dal lutto e dallo sconforto. Le note di una tromba ritornano nel nono componimento della sezione, quale segnale dello scoppio della guerra («Tu che hai udito la tromba del silenzio», v. 1): evidente, anche tradizionalmente, il legame di questo strumento con il mondo bellico e il carattere di solennità implicitamente attribuito al suo timbro. L'aggettivo «vaga», oltre a suggerisce l'incertezza di questo suono, che pare provenire da lontano e del quale il poeta stesso si domanda la natura, esprime anche, nell'accezione tipicamente leopardiana, la «dolcezza» e il piacere derivanti da questa indeterminatezza. Le «stragi» sono «secrete», quasi reclusi in queste «stanze» e nascoste al mondo esterno, che non le può vedere e riconoscere: ne deriva un senso di esclusione e di chiusura opprimente dell'ambientazione. **6-8. No, speranze ... dei morti:** la negazione esprime con forza il rifiuto del poeta di fronte all'incerto canto che nasceva nei versi precedenti, e lo interrompe bruscamente. Ad esso egli oppone le «speranze [...] troncate», morte insieme ai compagni, definendole «più certe»: la «tromba» rappresenta una speranza così effimera e illusoria da non sopportare il paragone con la certezza di ciò che è andato perduto, di ciò che è rimasto sigillato per sempre su quelle bocche troppo «stanche». Si riapre quindi il tema dell'impotenza e dell'inutilità della parola di fronte alla morte, già affrontato nei *Lamenti* I e IV: davanti alle «stragi» e al dolore provocati

dalla guerra, il poeta avverte l'impotenza della sua voce e soffoca qui sul nascere lo slancio della sua stessa poesia, denunciandone con amarezza e rabbia la vuota inconsistenza di fronte alla realtà del presente. **8-10.** *E non cada ... una parola*: la proposizione, resa più espressiva e incalzante dalla ripetizione iniziale del verbo, ribadisce la rinuncia alla parola da parte del poeta. L'immagine dei morti e il dettaglio delle loro bocche acquista un carattere di ossessività, ritornando identica – questa volta in *enjambement* – l'espressione comparsa soltanto un verso prima («bocche | dei morti»): ed è ancora a questi morti che si contrappone la vacuità dei nomi, come se le loro bocche stanche e mute, le stesse su cui le «speranze» sono state spente, non potessero tollerare altre parole. Esse cadrebbero sui corpi, estranee ed incongrue come gli elementi a cui sono affiancate («con la polvere e gli aghi»). Quanto agli «aghi» poi, in base alla testimonianza del poeta citata sopra, saranno quelli delle «donne che, con ostinazione maggiore dello sgomento, continuavano mute a cucire le bandierine dei distaccamenti».

**10-14.** *La ferita ... un'altra vita*: nell'ultima parte del sonetto, si fa più decisa ed esplicita la sentenza del poeta: nelle «stanze squassate» regna la morte ed è ormai impossibile ricomporre e guarire la «ferita | inferta» dalla guerra: una piaga che non si risana con il semplice scorrere e avvicinarsi del tempo, ma che è destinata a restare perpetuamente incisa nella carne. Perciò essa non entra nel circolo della vita «intatta» che si rigenera e prepara «altra vita», né può travasarsi e trovare espressione «nell'urlo in cui altra notte | geme», ma rimane chiusa in sé, indurita, senza sbocco. Le parole-rima «notte» e «vita» dei versi 11 e 12 vengono riprese nello stesso ordine nei versi successivi, con una struttura simmetrica che evidenzia l'interscambiabilità delle due “dimensioni”. Da notare infine, insieme al poliptoto già segnalato nella scheda metrica, il quasi anagramma *ferita | inferta* (vv. 10-11), in *enjambement*, altro fenomeno volto a unificare l'ultima parte del testo, riducendo il materiale fonico.

## VI

Quante tenui figure aride e vive,  
o madre, al tuo abbandono al davanzale  
degli anni – al tuo affannarti sul dolore  
radicato nel vento! Con eguale  
altezza, un giorno in lacrime d'amore 5  
io t'accesi una fede. E ora a che vale  
il cuore – come reggerò al clamore  
d'un perdono completamente eguale  
al crollo della sera?... Ah la tristezza  
umana! È questo solco di passione 10  
nel sangue, cui più vana è la carezza  
che finisce la vita – è l'occlusione,  
nel teatro d'orgasmo, d'una brezza  
troncata sul sospiro del tuo nome.

METRO: XABABABACDCDCD. Il sonetto presenta il primo verso irrelato e procede poi a rime alterne, con un'unica assonanza, causata dallo scambio tra nasali, ai vv. 12-14 (*occlusione : nome*). Le rime pari delle terzine si potrebbero d'altra parte considerare come assonanze di B (*-ore : -one : -ome*). Si segnalano una rima ricca ai vv. 10-12 (*passione : occlusione*), una parola-rima ai vv. 4-8 (*eguale*) e una rima inclusiva ai vv. 5-7 (*amore : clamore*), rafforzata da quella interna (e orizzontale) con *cuore* (v. 7). Le altre rime interne, numerose in questo testo, si collocano ai vv. 2-8 (*abbandono : perdono*), 5-9 (*altezza : tristezza*) e 10-11 (*umana : vana*). Per quanto riguarda l'aspetto strutturale, SURDICH 1982 (p. 69) nota il ricorso a due forme di reduplicazione volte a raddoppiare l'immagine e a intensificare l'enunciato, entrambe frequenti nei *Lamenti*: la ripresa della preposizione ai vv. 2-3 («*al tuo abbandono al davanzale | degli anni – al tuo affannarti sul dolore*») e la ripetizione del verbo ai vv. 10-12 («*È questo solco ... | è l'occlusione*»).

**1-2. *Quante ... o madre***: il sonetto è rivolto e dedicato alla madre, come risulta dall'invocazione iniziale. In questa prima immagine essa si mostra al poeta assediata da «figure» che l'aggettivo «tenui» descrive come apparizioni labili e incerte, che si presentano però «vive» e, quasi in ossimoro, «aride», forse a causa della loro appartenenza al passato, come suggeriscono i due versi successivi. Il personaggio della madre emerge qui per la prima volta nel *Passaggio d'Enea* per essere ripreso poi soltanto in uno degli ultimi componimenti, *L'ascensore*, e in due notevoli versi della *Litania*, in cui si esprime il dolore di fondo che ha caratterizzato il rapporto del poeta con la madre: «Genova di singhiozzi, | *mia madre, Via Bernardo Strozzi*» (vv. 167-168). Questa sofferenza, che percorre anche tutto il nostro sonetto imponendosi come emozione prevalente, è intrisa di amore e tenerezza per l'anziana genitrice, di dolce commozione di fronte alla sua fragilità (cfr. DIARIO, p. 85: «Mamma sta facendo il bagno di luce [...] e una commozione profonda e trepida è in me. Vorrei portare tra le mie braccia la mia mamma»; e, nato dallo stesso episodio autobiografico, *Il bagno di luce*, RACCONTI, p. 296), e nasce prevalentemente dal senso di colpa, che affiora in numerosi testi (cfr. di nuovo DIARIO, p. 44) e del quale FRABOTTA 1993 sottolinea la fondamentale presenza in questo stesso *Lamento* (p. 57). **2-4. *al tuo abbandono ... nel vento***: l'immagine della madre al «davanzale degli anni» suggerisce un suo affacciarsi, come dall'alto, sugli anni trascorsi (e sulle antiche «figure»), ma anche un suo arrendersi alla vita («al tuo abbandono»), un lasciarsi trascinare dal susseguirsi degli anni. L'idea dell'«abbandono» ritorna nei due *Lamenti* dedicati al padre (III, vv. 7-8: «la terra | abbandoni»; VIII, vv. 12-13: «al tuo abbandonato | passo»), come se entrambi i genitori fossero segnati da una rinuncia, da una sorta di remissione alla vita e di stanchezza esistenziale. D'altra parte si direbbe che ella pare sostenga una lotta per lo più vana contro il dolore del mondo («al tuo affannarti sul dolore»), un tentativo di opporsi a una condizione che pure è diventata la cifra caratteristica della sua esistenza. L'espressione «radicato nel vento» indica la presa forte e indistruttibile di questo affanno: il vento è infatti elemento che in tutta la sezione (cfr. in particolare il commento a *Strascico*, vv. 6-7 e le riprese nei *Lamenti* I, II, IV) si associa alla morte e al pianto, creando immagini di disperazione e solitudine. **4-6. *Con eguale ... una fede***: compare qui il poeta e il ricordo di un passato indefinito («un giorno...»). Le sue «lacrime d'amore» descrivono il rapporto con la madre, il suo affetto intriso di dolore e di commozione che sfocia nel pianto. La «fede» accesa dall'io sembra illuminare questo passato, e soprattutto la figura materna, di una speranza nuova, che però si avverte come illusoria, destinata a spegnersi e a fallire. L'«altezza» del verso 5 è

simbolo, come già nel secondo *Lamento* (v. 7), di una stagione precedente il dolore, a cui il poeta guarda oggi come a un punto distante e irrecuperabile. **6-9.** *E ora ... della sera*: rispettando il modulo individuato da SURDICH 1982 (cfr. le note al secondo *Lamento*, vv. 7-11), ai pochi versi dedicati al passato subentra immediatamente il confronto con la dimensione attuale, introdotta dall'avverbio «ora». La «fede» di prima risulta oggi spenta, donde la perdita di valore di ogni slancio emotivo, e dunque delle stesse «lacrime d'amore» da cui essa era nata. Perduta l'antica «fede» e la forza del «cuore», al poeta non resta che il «perdono» (della madre, evidentemente), che egli avverte però alla stregua di un peso insostenibile: «come reggerò...?». La dolorosa domanda si rispecchia nel «crollo della sera», immagine di cedimento e di rovina, emblema della caduta del poeta stesso. **9-12.** *Ah la tristezza ... la vita*: l'io sembra qui assumere su di sé – o meglio riconoscere in sé – la sofferenza dell'intero genere umano, identificandola nella «passione» che lo pervade. Con l'espressione «solco [...] nel sangue» egli definisce infatti la «tristezza» come qualcosa che è entrato a far parte del suo essere, anche fisicamente; un'impronta tenace e indelebile, cui nemmeno «la carezza | che finisce la vita» può dare conforto. La «carezza», in questo senso, si sovrappone simbolicamente al perdono, è il gesto tenero e amorevole della madre, che tuttavia nulla può contro il gorgo del sangue. **12-14.** *è l'occlusione ... del tuo nome*: riprendendo simmetricamente la costruzione del verso 10, l'ultimo periodo del sonetto prosegue nel tentativo di definire la «tristezza | umana». Il «teatro d'orgasmo» prende il posto del «sangue» (anche occupando la stessa posizione di inizio verso) e rappresenta quindi lo spazio delle emozioni del poeta, il luogo in cui «riecheggia [...] il rimbombo del senso di colpa» (FRABOTTA 1993, p. 57). Se la «brezza» porta con sé freschezza, apertura e liberazione, dalla sua «occlusione» deriva una sensazione opprimente di soffocamento: essa è infatti «troncata», ricordando il «soffio» che «tronca le parole» nel primo *Lamento* (v. 6) e diventando simbolo di una violenza che costringe al silenzio, che soffoca il «nome» della madre, invocato in un ultimo «sospiro».

## 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 afori  
leggeri dei capelli nacque il danno  
che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori  
terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno!

METRO: XABABCBCDEDEDE. Come già notato in precedenza, questo e il secondo *Lamento* sono i soli casi della sezione a utilizzare tre serie di rime nelle quartine: ne risulta una maggior varietà rimica, attenuata dalla consonanza tra C e D (-aria : ori). Una quasi-rima si riconosce inoltre tra B e D (-ore : -ori), legame fonico tra le due parti del sonetto. L'unica assonanza si colloca ai vv. 3-5 (*odore : sole*). Rima ricca ai vv. 9-13 (*sudori : madori*), inclusiva ai vv. 6-8 (*aria : contraria*), identica ai vv. 12-14 (*danno : danno*).

**1-2. Le giovinette ... sul fiume:** le giovani figure femminili sono una presenza piuttosto ricorrente nella produzione lirica di Caproni: VERDINO 1997 le inserisce tra i *leit-motiv* dell'autore, definendole «un elemento di conforto nel viaggio invernale che la poesia di Caproni presuppone» (p. 188). All'interno della raccolta in esame, esse ritornano nei *Versi delle Stanze della funicolare* (V, vv. 2-8), due volte nell'*Epilogo* di *All alone* (vv. 41-49; 73-81), in *A Tullio* (vv. 7-11) e nell'*Ascensore* (vv. 20-23), mentre nelle raccolte successive si ritrovano per esempio in due poesie del *Seme del piangere*, *Divertimento* (vv. 45 sgg.) e *La palla*, e nel componimento *La piccola cordigliera, o: i transfughi* (vv. 26-27) del *Conte di Kevenhüller*: sono sempre raffigurate in gruppo e spesso – come vedremo – attraverso la ripresa di alcuni tratti di questo *Lamento*, che ne esaltano la vitalità e la concretezza. Si possono d'altra parte incontrare anche nelle prime raccolte, dove però risultano ancora prive di questo particolare realismo, nonché inserite in contesti più tradizionalmente lirici: ne è un esempio *Alla giovinezza* di *Ballo a Fontanigorda*, dove l'attenzione del poeta si rivolge ai «canti delle giovinette», colte in una tipica occupazione femminile («chine sull'ago», v. 5). Il sonetto in esame sottolinea già dal primo verso la corporeità di queste ragazze e la loro appartenenza al mondo reale («nude e umane»), allontanandole da ogni astrazione o rilettura simbolica e ricordando in particolare – tra gli esempi sopra proposti – le «ragazze ormai aperte e vere», «sbracciate fino alle ascelle» di *All alone* (*Epilogo*, vv. 73 e 77), ma anche (con il primo aggettivo) le «donne nudeggianti» de *La piccola cordigliera, o: i transfughi* (v. 26). La loro nudità è ribadita poi di seguito dall'esser senza «maglia», elemento descrittivo quest'ultimo importante in altri testi (cfr. *La palla*, vv. 9-10: «oh la gialla | vampa dalle magliette acri»), e motivata dall'ambientazione della scena presso un fiume. Evidente in Caproni il legame tra il motivo delle «giovinette» e i luoghi d'acqua, primo fra tutti il mare, che compare in gran parte degli esempi sopracitati (fanno eccezione *La palla* e *Alla giovinezza*); il fiume si ritrova invece nella lirica *Ad Olga Franzoni* (*Ballo a Fontanigorda*), dove ancora fa da sfondo a una figura femminile (vv. 11-13). **2-5. con che miti ... nel sangue:** le «miti membra», così come le «dolci reni» e i «teneri sudori» dei versi successivi, descrivono l'esilità ma anche la concreta fisicità di queste giovani donne, capaci di risvegliare «nel sangue» del poeta l'attrazione e lo stimolo dei sensi. «Acre» è aggettivo tipico di Caproni e viene definito da MENGALDO 2008, che ne ipotizza un significato vicino a «pungente», un «capronismo quasi impossibile da parafrasare» (p. 200): è frequente in tutta la produzione poetica, a cominciare dalle prime raccolte (cfr. per esempio *Saltimbanchi* in *Come un'allegoria*, vv. 16-17: «Spira l'odor dei fumi | acre»; e *Sagra* in *Ballo a Fontanigorda*, vv. 8-9: «Mentre acri roghi | bruciano»), nonché in quella in prosa (cfr. *Una paura misera*, RACCONTI, p. 248: «acre e doloroso desiderio»; *Giorni aperti*, IL LABIRINTO, p. 29: «acri pensieri»). Poiché l'aggettivo viene in più casi utilizzato nella descrizione delle stesse «giovinette» (cfr. le già citate «magliette acri» nel sonetto *La palla*, i «calcagni acri» nei *Versi delle Stanze della funicolare*, V, 7, e l'«acre

odor di capelli» della ragazza de *L'odore dei capelli*, RACCONTI, p. 306), le «pietre» sembrano qui assumere su di sé – con un tratto quasi petrarchesco – uno dei caratteri propri delle figure femminili, allo stesso modo dell'«acqua», il cui «odore | stupefatto» sembra anticipare quello dei «teneri sudori» del verso 9. Più in generale, VERDINO 1997 nota appunto che spesso questi «“sudori” ed “afrori” delle ragazze [...] si espandono anche alla terra [...] e all'acqua», e cita a titolo di esempio *Prima luce*, da *Come un'allegoria* (vv. 5-6: «La terra, con la sua faccia | madida di sudore») e *Acacia*, da *Finzioni* (vv. 9-10: «in un afrore | d'acqua»). **5-7. Mentre il sole ... dei corpi**: le «giovinette» vengono descritte nel loro contatto con il mondo esterno, quasi a confermarne la materiale ed effettiva presenza nel mondo fisico: le loro «reni» vengono scaldate dal «sole», che pare esaltare la dolcezza di questi «corpi» e ne estrae l'odore pungente («l'agrezza»), così intenso da riempire l'«aria». Il termine «agrezza» richiama l'aggettivo «acri» del verso 3, attribuito alle «pietre». **7-9. Io in che parole ... vita**: in contrasto con l'attrazione verso queste ragazze, l'io avverte la propria condanna all'esclusione, riconoscendo nella propria realtà, fatta di «parole», una fuga dalla vita e dalle sue seduzioni. Ne emerge la «consapevolezza di una sconfitta» (SURDICH 1982, p. 74), l'ammissione della propria incapacità di rispondere al richiamo dei sensi aperto nel «sangue», e il rimpianto per una realtà contemplata solo di lontano, senza riuscire a spiegarsene il motivo («perché m'esilio..?»). Ritorna dunque in questo *Lamento* il tema, già incontrato in alcuni sonetti precedenti (cfr. *Lamenti* I, IV, V), dell'opposizione tra il mondo reale e quello dei nomi, qui proiettato sulla vita stessa del poeta. Questa viene definita «contraria», non solo a causa della distanza (della posizione opposta) rispetto alla realtà descritta nei versi precedenti, ma anche perché “contro-natura”, artificiosa e fittizia. **9-11. dove ... d'un nome**: il particolare dei «sudori», che verrà ripreso anche da *La palla* (vv. 1-3: «Le magre giovinette [...] sudano delicate nel cortile») insiste sulla dimensione corporea delle ragazze, «acre segno del moto e quindi della loro piena vitalità» (VERDINO 1997, p. 188). Commentando il sonetto, Caproni stesso ha sottolineato la forza istintiva di questo elemento e la sua estraneità al mondo della parola: «Insomma, la realtà di queste ragazze, no? Si sentiva persino l'odore del sudore. [...] faceva piacere sentire insomma anche queste cose, la parola le elimina, le uccide» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 165). Pur nella loro concretezza, le «giovinette» risultano qui irrimediabilmente distanti, ridotte alla precarietà delle parole, che ne «trasfigurano la naturale fisicità nel “respiro d'un nome”» (DE MARCO 2008, p. 506). **11-13. Dagli afrori ... sconta**: i capelli femminili, e soprattutto l'odore che questi emanano, sono un altro elemento ricorrente in Caproni: nel passo già citato delle *Stanze della funicolare*, le ragazze sono contraddistinte da un'«acuta profluvie | di capelli» (*Versi*, V, 5-6), mentre in *Divertimento* essi sono «mossi | dall'aria» e mandano «odor di vainiglie» (vv. 60-61; 63) e ne *La palla* (v. 12) costituiscono un altro dettaglio che avvicina quel testo a questo *Lamento*. Il motivo si può trovare inoltre anche in qualche componimento giovanile (cfr. *Questo odore marino* in *Ballo a Fontanigorda*, vv. 1-3: «Questo odore marino | che mi rammenta tanto | i tuoi capelli») e in alcuni racconti, tra cui in particolare *L'odore dei capelli* (RACCONTI, pp. 306-309). Gli «afrori» dei capelli sono qui un altro tratto che contribuisce a ribadire «la realtà di queste ragazze», la stessa che si fa «danno» per il poeta, costretto a espiare la sua vocazione letteraria con la rinuncia alla vita. **13-14. E ai bei madori ... oh danno**: i «bei madori» richiamano i precedenti «teneri sudori», sottolineando ancora una volta, insieme a «terrestri», l'opposizione tra la loro concretezza e i «versi», che impediscono al poeta l'accesso a quella realtà, data l'impossibilità di «far corrispondere l'arte con la vita effettiva» (DE MARCO 2008, p. 506). La doppia esclamazione finale esprime la dolorosa

rabbia dell'io contro se stesso, un sentimento, come sottolinea SURDICH 1982, di «impotenza e frustrazione» (p. 73).

## VIII

Ah padre i lastricati ancora scossi  
dai tuoi passi notturni. Urti lontani  
e vacui, in petto premono dai ponti  
spenti – preme uno schianto acre di cani  
sgomentati il tuo transito. E a che affroni, 5  
solo nel cumulo d’anni e di mani  
inasprite dal gelo, i bui tramonti  
che la spalla non regge più – il domani  
cui impossibile è un’alba?... Un altro prato  
si prepara oltre i selci dove il fiato 10  
d’improvviso congela – un altro nome  
odo nei tonfi che al tuo abbandonato  
passo, nel plenilunio bianco pone  
come una colpa nel petto un portone.

METRO: ABABABABCCDCDD. Assonanze ai vv. 1-3 (*scossi : ponti*) e 9-11 (*nome: pone*). Sono presenti due rime inclusive, ai vv. 6-8 (*mani : domani*) e 13-14 (*pone : portone*), e una rima interna ai vv. 1-5 (*lastricati : sgomentati*). Si può inoltre individuare una rima tra la serie A e «tonfi» al v. 12 (*tramonti : tonfi*), che lega fronte e sirma. SURDICH 1982 (p. 63) segnala i legami fonici che uniscono le parole in *enjambement*: la forte consonanza ai vv. 3-4 (*ponti | spenti*) e l'assonanza ai vv. 12-13 (*abbandonato | passo*).

**1-2.** *Ah padre ... notturni*: il componimento è incentrato sulla figura paterna, come già il terzo *Lamento*, e si apre sul rumore provocato dai suoi «passi notturni». Le strade vibrano ancora sotto il peso di quei passi già lontani, testimoniando un transito che nel lamento del poeta è vissuto come un abbandono: il rumore, che risuona con più forza nella solitudine e nel buio della notte, trasmette infatti un senso di desolazione e di angoscia, assecondato dalla dolorosa interiezione iniziale. L'abbandono avviene di notte, con abolizione della vista tipica dei *Lamenti*, che rafforza lo smarrimento del poeta. Il motivo dei passi, che verrà ripreso anche nel sonetto successivo (vv. 5-6: «mentre penetra nel petto | un passo solitario»), era già comparso in *Alba* (v. 14: «qui, col tuo passo, già attendo la morte») e soprattutto nel terzo *Lamento*, dove, al contrario dei tonfi cupi che percorrono questo testo, rimandava a una condizione di serenità precedente l'abbandono del padre: «Tu che hai udito | un tempo il mio tranquillo passo...» (vv. 4-5); inoltre, il rumore di passi che percuotono la strada si ritrova in un racconto di guerra, dove, ripetuto con ossessività lungo tutta la narrazione, diventa doloroso presagio di morte (*Il rumore dei passi*, RACCONTI, pp. 94-99). **2-5.** *Urti lontani ... il tuo transito*: il cammino del padre è accompagnato da due tra i rumori più consueti nei *Lamenti*, gli «urti lontani», solitamente attribuiti a porte che sbattono nella notte, e l'abbaiare dei cani. Il verbo «premono», utilizzato anche nel quarto *Lamento* (v. 11), suggerisce una spinta decisa, quasi violenta, e viene rafforzato dal poliptoto del verso successivo («preme») e dall'allitterazione della <p> («in petto premono dai ponti»). I «ponti | spenti» ribadiscono l'assenza di luce e l'ambientazione notturna, che approdano a un'immagine di chiusura e quasi di morte. Il secondo suono, «uno schianto acre», si abbatte d'improvviso sul padre e, anch'esso «preme», sembra affrettare e incupire il suo «transito»; l'aggettivo che lo descrive è – come già visto nel commento al sonetto precedente – molto diffuso in Caproni, anche se solitamente applicato alla sfera olfattiva. Nel loro sgomento, i cani sembrano dar voce al sentimento del poeta stesso (cfr. anche *Strascico*, vv. 7-9; *Lamenti*, IV, vv. 11-12 e relativa nota), che assiste angosciato all'abbandono del padre. Da notare al verso 6 l'allitterazione che accompagna lo «schianto» e ne sottolinea l'impatto: «schianto acre di cani». **5-7.** *E a che affronti ... dal gelo*: il padre viene qui raffigurato nella desolazione della sua vecchiaia, che gli impedisce di affrontare il domani. L'immagine, carica di dolore e stanchezza, ricorda quella dello stesso padre in un componimento del *Seme del piangere*, dove egli è persino «sgomento» (ricordando i «cani | sgomentati» di questo sonetto) e soprattutto è «solo», nonostante il figlio gli sieda di fronte: «Mio padre piangeva sgomento | d'essere così vecchio. || Piangeva in treno, solo, | davanti a me, suo figliolo» (*Treno*, vv. 3-6). Emerge dunque il sentimento della solitudine, già centrale nel terzo *Lamento*, dove il poeta ne soffriva quasi accusandone il padre: al contrario, qui egli riconosce quella stessa condizione nel genitore, con un senso di colpa che affiorerà esplicitamente nell'ultimo verso. Il «cumulo d'anni» sembra sovrastare e quasi schiacciare con il suo peso l'anziano padre lasciato solo nel tentativo di

sostenerlo, mentre il particolare delle mani testimonia la fatica e il dolore della sua esistenza. L'immagine delle mani segnate dal gelo è frequente in Caproni: ritorna ad esempio nelle *Stanze della funicolare* (*Interludio*, vv. 13-14: «E ho conosciuto rossori | indicibili – mani | di gelo») e in una poesia del *Muro della terra* dedicata proprio al ricordo del padre, *Il vetrone* (vv. 16-18: «Era mio padre: ed ora | mi domando nel gelo | che m'uccide le dita...»), mentre nel *Labirinto* apre la narrazione (RACCONTI, p. 138: «Mentre [...] le dita nude gelavano al contatto dell'arma»), ritornando poi con insistenza numerose volte. **7-9. *i bui tramonti ... un'alba***: continua la descrizione del padre, con il motivo della «spalla» incapace ormai di sostenere i «bui tramonti», priva di forze come sarà quella di Enea nel poemetto omonimo (*Il Passaggio d'Enea. Versi*, IV, 4); la spalla è infatti un altro elemento ricorrente nella poesia di Caproni: si può ritrovare, ancora come simbolo di debolezza, anche in un sonetto di *Cronistoria* (X, vv. 12-13: «al trafitto accordo | della tua spalla crollata leggera»), nonché, emblema di delicata femminilità, nelle *Biciclette* (III, vv. 2-3) e nell'*Ascensore* (vv. 34-35). I «bui tramonti» sono qui preludio di una notte che non ha possibilità di rigenerarsi in un nuovo giorno: il padre dunque, sotto il peso degli anni e della solitudine, ha di fronte a sé una notte eterna, fatta di tramonti senza luce e di un domani privo della speranza di un'«alba». **9-14. *Un altro prato ... un portone***: se al domani è negata la luce, si prospetta però, oltre la realtà di buio e sofferenza, «un altro prato»: il transito del padre sembra avviarsi oltre i confini stessi della vita («oltre i selci dove il fiato | d'improvviso congela»), in una sorta di prefigurazione incerta e confusa dell'aldilà. L'approdo ad un «altro prato» lo separa definitivamente dal figlio, il quale non riconosce più nel rumore di quei passi lontani il suo «nome». Gli ultimi versi si legano circolarmente all'inizio del sonetto, con la ripresa degli «urti» del verso 2 nei «tonfi» che ancora il poeta sente nella notte («nel plenilunio») e «nel petto». Questi rumori, assimilati infine al consueto «portone» dei *Lamenti*, risuonano nell'interiorità dell'io «come una colpa», destando un rimorso che accompagna l'allontanarsi del padre, quasi a indicare una condensazione anticipata del lutto. Il «plenilunio» ritornerà nel *Lamento* successivo (IX, v. 4), stabilendo con esso un tipico legame intertestuale (cfr. SURDICH 1982, p. 73), e nelle *Biciclette*, dove si interseca pure con il motivo del «passo» (II, vv. 5-6: «respiravo i pleniluni | d'improvviso oscurati dal tuo passo»): con una luce che l'aggettivo «bianco» rende accecante e quasi spettrale, esso interrompe in questa chiusa il buio che ha caratterizzato l'intero componimento.

## IX

Tu che hai udito la tromba del silenzio  
notturno, e in te quei bui profondi colpi  
ostinati alle porte nell'immenso  
plenilunio invernale, ora chi incolpi,  
o cuore, mentre penetra nel petto 5  
un passo solitario – mentre i folli  
occhi corrompe già il cupo sgomento  
di chi lascia la terra?... Tu non sai,  
cuore, quali echi percorsero i monti  
dove in guerra fui solo – dove mai 10  
tacque il lamento dell'acqua che i ponti  
uno ad uno coperse. Ed ora che hai  
preceduto la notte, perché monti  
in me tu come l'ombra che la terra  
copre – come la tenebra che i monti 15  
spenge, e i miei figli, il mio nome, e la guerra?

METRO: ABABABACDCDCDEDE. Il componimento si presenta come un'unica strofa di sedici versi ed è stato definito dallo stesso Caproni un sonetto caudato (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 163). Dallo schema non risulta però rispettata la divisione tra quartine e terzine neppure dal punto di vista rimico: le rime alterne suddividono infatti il testo in una prima parte di sette versi e in una seconda parte di nove. Nella prima parte prevalgono le assonanze, che interessano precisamente l'intera serie di rime A (*silenzio : immenso : petto : sgomento*) e i vv. 4-6 (*incolpi : folti*), mentre l'unica rima perfetta, ai vv. 2-4, è inclusiva (*colpi : incolpi*). Nella seconda parte, la parola «monti» è in rima tre volte: come sostantivo ai vv. 9 e 15, in rima identica, e come verbo al v. 13, in rima equivoca. Sono presenti infine numerose rime interne, lungo tutto il componimento: ai vv. 5-9 (*cuore : cuore*, rima identica), 7-11 (*sgomento : lamento*) e 8-10 (*terra : guerra*, che ritorna poi, nella sede canonica, ai vv. 14-16).

**1-2.** *Tu che hai udito ... notturno*: il poeta si rivolge a se stesso, o meglio – come mostra l'interiezione del quinto verso – al proprio cuore, in una sorta di dialogo introspettivo che ricorda movenze tardo-simboliste ancora vive nel Montale degli *Ossi di Seppia* (*Corno inglese*, vv. 14-18: «il vento che nasce e muore | nell'ora che lenta s'annera | suonasse te pure stasera | scordato strumento, | cuore»; *Minstrels*, vv. 23-25: «Bruci | tu pure tra le lastre dell'estate, | cuore che ti smarrisci»). Il passato su cui il componimento si apre è quello di una notte il cui silenzio è interrotto dal suono di una «tromba». L'espressione «tromba del silenzio» ritorna nel titolo di un racconto di Caproni che ne chiarisce inequivocabilmente il significato: «attraverso i vetri della finestra, come da lontananze infinite, penetrò in camera il suono d'una tromba militare che, lentissima, aveva preso a modulare il “silenzio”» (*La tromba del silenzio*, RACCONTI, p. 277). Il suono è dunque quello di una tromba militare, che si diffonde nel «silenzio notturno». Un'altra ripresa si registra nel sonetto *La Palla* che chiude la raccolta *Il seme del piangere*: «Le magre giovinette in avvenire [...] la tromba | del silenzio perché non sanno udire | come so io?» (vv. 1-6). In questo esempio il suono della tromba è udito dal solo poeta, che ne soffre come di un'esclusione: anche nel testo in esame egli sembra solo in quest'esperienza, che travalica quindi il dato reale e assume più vaste risonanze metafisiche. **2-4.** *e in te ... invernale*: l'altro rumore udito dal cuore è quello di «colpi» che ricordano i notturni «tonfi» di portone incontrati già in vari *Lamenti* (IV, vv. 2-3; VIII, vv. 12-14), ma che in questo caso non sembrano provocati dalle «porte», bensì da qualcosa che ad esse preme, forse nell'urgenza di abatterle o di superarle. Si presentano come un suono cupo e persistente, tutto interiore («in te»), che rimbomba nella notte, come anche la «tromba» del primo verso: donde il carattere di segnali d'allarme, di oscura minaccia, che si addensa in queste immagini. Il «plenilunio», già incontrato nell'ottavo *Lamento* (v. 13) sembra qui estendersi ovunque, senza confini spaziali e temporali («immenso»), mentre l'aggettivo «invernale» lo inserisce nella stagione che in Caproni, e in particolare in questa sottosezione, rinvia tipicamente al tema della guerra (cfr. il commento a *Strascico*, vv. 6-7). **4-8.** *ora chi incolpi ... la terra*: l'avverbio «ora» riporta come di consueto con forza al presente, mentre la domanda qui rivolta al proprio «cuore» rivela il bisogno di individuare un colpevole di fronte al crescere incontenibile dello sgomento. I «colpi» del secondo verso sembrano rivivere nel rumore del «passo» che, varcate le «porte», si insinua ora nel petto. Se il passo è «solitario», gli «occhi», testimoni del lutto che invade il presente, sono invece «folti», corrotti dal dolore e dall'angoscia delle morti che si susseguono nello scenario feroce della guerra. Gli aggettivi «solitario» e «cupo» tracciano

un'atmosfera di desolazione e oscurità luttuosa, già presente nei primi versi (cfr. l'ambientazione notturna e invernale e i colpi «bui profondi»), mentre il verbo «corrompere» suggerisce quasi un'immagine di decomposizione. **8-12.** *Tu non sai ... coperse*: lo stesso cuore sembra ignorare che cosa è stata la guerra che l'io lirico ha vissuto: davanti al dolore che quest'esperienza comporta, il cuore si è spento, lasciandolo «solo». Si torna dunque al passato, e precisamente alla vicenda bellica, della quale ritornano i «monti», solitamente legati ad essa nella poesia e nei ricordi autobiografici dell'autore (cfr. le note al primo *Lamento*, vv. 4-7). Alla solitudine vissuta in quei luoghi, si sovrappongono le voci che li invadevano, ovvero gli «echi» e il rumore ininterrotto dell'acqua, nel quale l'io riconosce un «lamento», un'espressione quindi dell'universale sofferenza. La ricerca di una voce familiare in un suono estraneo è frequente nelle poesie degli *Anni tedeschi* (*Alba*, vv. 9-11; *Strascico*, vv. 2-6; *Lamenti I*, vv. 2-4). L'acqua è capace di esprimere, nella perseveranza del suo «lamento» (che ricorda i «colpi | ostinati» dei versi 2-3), un dolore che non conosce tregua e che infine, con costanza e tenacia, sommerge ogni cosa («i ponti | uno ad uno coperse»). **12-16.** *Ed ora ... la guerra*: con una seconda interrogativa, si ritorna infine al presente. Il cuore, mutandosi in una sorta di ricettacolo della notte, sembra gonfiarsi nel petto del poeta e colmarlo del suo buio, quasi a interiorizzare il fosco paesaggio dei primi versi. Come già l'acqua, ora l'oscurità del cuore, paragonata nelle due similitudini conclusive all'«ombra» e, in *climax*, alla «tenebra», si estende sopra ogni cosa e nasconde, in un doloroso oblio, ricordi («i monti | spenge, e i miei figli [...], e la guerra») e coscienza della propria identità («il mio nome»). Gli elementi inghiottiti dalla notte, elencati in polisindeto, ricordano l'enumerazione in apertura del terzo *Lamento* (vv. 2-3), con ripresa dei «figli», dei «nomi» e soprattutto della «guerra», unica altra occorrenza della parola nella sezione, anche in quel caso in rima con «terra» (vv. 1 e 7).

## X

*a Michele Pierrì*

Oh le lunghe campane dell'inverno.  
Campane d'acqua e di nebbia e d'amore  
ed empiti, che penetrano in cuore  
fra disfatte filande in un eterno  
alluminio di strade. Forse fermo 5  
a questo tempo di pruni incolore  
e bruciaticcio, vibra quel dolore  
che nel petto dell'uomo ha nome inferno  
e sgomenta la nottola? Io che via  
via sto calando nell'anno che inclina 10  
già alla sua fine, in una conceria  
nauseabonda perché trovo la mia  
voce – trovo campane d'acqua, e in cima  
ai rami assiderati tanta brina?

METRO: ABBAABBACDCCDD. Le assonanze si trovano ai vv. 4-5 (*eterno : fermo*) e 10-13-14 (*inclina : cima : brina*) e nascono entrambe dallo scambio tra nasali. Ritorna anche in questo *Lamento* la coppia *amore : cuore* (vv. 2-3), per la prima volta in rima baciata; inoltre, come nota MAGRO 2007 (p. 1461), la serie di rime B (*inverno : eterno : fermo : inferno*) è quasi identica alla stessa serie B di *Alba* (*inverno : ermo : eterno : fermo*). Tra le rime si segnala poi quella ricca ai vv. 6-7 (*incolore : dolore*). Infine si può notare l'allitterazione di <f> al verso 4 («fra disfatte filande»), accompagnata dall'assonanza (-atte : -ande).

**1-3.** *Oh le lunghe ... ed empiti*: il sonetto è dedicato al poeta Michele Pierri (Napoli, 1899 – Taranto, 1988), ed è già stato segnalato come uno degli unici due *Lamenti* a non presentare l'*incipit* in *enjambement* (v. note al quinto *Lamento*, vv. 1-3). Le «lunghe» vibrazioni delle «campane» che avviano la poesia si ritrovano in altri componimenti del *Passaggio d'Enea*, dove annunciano l'inizio del giorno (cfr. *All alone. Epilogo*, vv. 35-37; *A Rosario*, vv. 18-20, *A Giannino*, v. 11 e *L'ascensore*, v. 2), ma anche, ad esempio, in una poesia della prima raccolta (*Fine di giorno*, v. 5, da *Come un'allegoria*) e, mescolate ai violenti rumori della guerra, nel racconto *Bandiera bianca* (RACCONTI, p. 170). Tra questi, l'esempio che più si avvicina alle «lunghe campane [...] d'acqua» di questo *Lamento* è quello dell'*Ascensore*: «non voglio che una campana | lunga sappia di tegola | all'alba – d'acqua piovana» (vv. 2-4). Per quanto riguarda la «nebbia», questa è la prima occorrenza della parola nella raccolta, ripresa poi, all'interno della stessa, nel sonetto *Notte* (v. 2: «in un bar nella nebbia») e, ripetutamente, nelle *Stanze della Funicolare* (*Interludio*, v. 6: «nebbiosi bicchieri»; *Versi*, XI, 7: «una nebbia l'appanna», XII, 1 sgg.: «Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia...»). Nei lavori poetici successivi, la nebbia rimane un elemento ad alta frequenza, ritornando ad esempio in *Ad portam inferi* (vv. 13-15: «di nebbia | e di vapori è piena | la sala»), nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (vv. 25-27: «oltre il fumo | umido del nebbione | che ci avvolge») e nel *Fischio* (v. 3: «c'è troppa nebbia»). Caproni stesso ne giustifica la diffusa presenza nei suoi testi, riallacciandola al ricordo di un preciso passaggio della sua carriera di insegnante, nell'autunno del 1937: «fui mandato a Casorate Primo, vicino a Pavia (e questo spiega perché nella mia poesia parlo spesso di nebbia). Finché un giorno un amico mi telefonò per consigliarmi di andare a Roma [...] Mi convenne partire, portandomi dietro, appunto, il ricordo della nebbia» (INTERVISTE, pp. 181-182). Anch'essa, come già le campane, si affianca spesso all'alba (cfr. le note ad *Alba*, vv. 1-3), suggerendo quindi l'ambientazione temporale di questo sonetto. Gli «empiti» sono presenti anche nel primo dei *Lamenti* (v. 3), dove sono peraltro definiti «lunghi», come qui le campane. **3-5.** *che penetrano ... di strade*: il luogo in cui il suono delle campane raggiunge il «cuore» dell'io si presenta come un paesaggio industriale fatiscente, disseminato di fabbricati in stato di abbandono («disfatte filande») e di strade dall'aspetto grigio e uniforme («eterno | alluminio di strade»). L'occasione che è alla base del testo sembra far capo in effetti a un viaggio (in treno o in automobile) nel primo dopoguerra (la poesia è datata 1952 nelle carte di Caproni, e poi «194?» in volume, probabilmente per ragioni di coerenza con la cronologia della sezione di cui fa parte). Quest'ambientazione suburbana risulta più concreta e realistica dei paesaggi ampi e vaghi che compaiono per lo più nei *Lamenti*, ma ne conserva pienamente il senso di solitudine e desolazione: il luogo pare infatti spopolato, gli edifici lasciati a loro stessi e le strade immobili nella loro eternità artificiale, prive di qualsiasi presenza umana. **5-9.** *Forse fermo ... la nottola*: la stagione,

come già risultava dal primo verso, è quella invernale, qui descritta tramite un'«aggettivazione visionaria ed espressionistica» (ZULIANI 1997, p. 396), da cui emerge una natura spenta, senza colori, consumata dal freddo («tempo [...] incolore | e bruciaticcio»). Tra gli elementi che la contraddistinguono vi sono i «pruni», arbusti di spine di ascendenza latamente dantesca (*Inferno* XIII, v. 32: «e colsi un ramicel da un gran pruno»; v. 108: «ciascuno al prun de l'ombra sua molesta»; *Paradiso* XIII, vv. 133-134: «ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima | lo prun mostrarsi rigido e feroce»). E d'altra parte quello che i versi descrivono è anche un inverno dell'anima. In questo ambiente freddo e senza vita al poeta pare di riconoscere il dolore più profondo dell'uomo; esso «vibra», come qualcosa di vivo e palpitante, ma d'altra parte è «fermo», bloccato in questo «tempo» di sospensione e di stasi. E se l'uomo ha dato un «nome» a questo dolore, riconoscendolo come il proprio «inferno», la «nottola» ne incarna ed esprime l'indefinita sensazione di sgomento. **9-14. *Io che via ... tanta brina***: in una doppia immagine di declino, il poeta sembra qui scendere verso la conclusione dell'anno e insieme doppiare il capo della propria vita («Io che via via sto calando...»). Si noti incidentalmente che in alcune carte e nella prima pubblicazione su rivista l'autore aveva collocato questo componimento, insieme a *La sirena*, sotto il titolo comune di *Versi di fine d'anno* (v. L'OPERA IN VERSI, p. 1139). Alle «disfatte filande» si affianca qui la «conceria | nauseabonda», che si inserisce nella stessa rappresentazione di un ambiente di tipo industriale, dove prevalgono lo squallore e un senso di disfacimento e di nausea. E qui, ancora una volta, il poeta avverte il suono delle «campane d'acqua», riconoscendolo ora come la propria «voce», con uno stupore che di fatto è già angoscia. Nei «rami assiderati» ritorna inoltre la fredda immagine dei «pruni» e con essa l'inverno, il cui gelo si rinnova nella «brina» che chiude il sonetto.

## XI

Nella profondità notturna il corno  
d'America, dal buio locomotore  
sperduto cosa fruga – chi nel cuore  
sveglia l'innominabile ritorno  
a una paura che conquide? A un sonno 5  
plumbeo più che i millenni, immenso muore  
nel deserto di brina un passo – l'ore  
ha aggredito quel raglio mentre intorno  
cresce il sospiro dell'uomo. 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.

METRO: ABBAABBACDDCDC. Quasi tutte le rime sono perfette, con eccezione dell'assonanza ai vv. 4-5 (*ritorno* : *sonno*). SURDICH 1982 (p. 65) fa notare come questo sia l'unico caso tra i *Lamenti* in cui «cuore» (v. 3) non rima con «amore», ma significativamente con «muore» (v. 6). Ai vv. 4-8 è presente una rima ricca (*ritorno* : *intorno*), mentre lungo tutto il componimento si possono individuare varie rime inclusive: tra la serie B e il v. 7 (*locomotore* : *cuore* : *muore* : *ore*), ai vv. 9-12-14 (*ancora* : *ora* : *esplora*) e tra la serie D e il v. 10 (*erba* : *acerba* : *serba*). Tra i vv. 7 e 12 si segnala il poliptoto *ore* : *ora*, che, legando rime appartenenti a serie diverse, contribuisce alla compattezza fonica del testo (v. MAGRO 2007, p. 1454). Per quanto riguarda il trattamento della forma sonetto da parte di Caproni, SURDICH 1982 osserva come questo *Lamento* si differenzi dai precedenti, nei quali «la clausola sintattica che cade in settenario è un traliccio portante dell'impalcatura», per «una maggiore esasperazione delle forzature espressive, in quanto parallelamente all'utilizzazione di vocaboli polisillabici – *locomotore*, *innominabile*, *opprimendoti* – si verificano cesure interne che isolano ottonari e novenari» (p. 68).

**1-5.** *Nella profondità ... che conquide*: anche questo sonetto si apre con un suono che, attraversando il profondo silenzio notturno, penetra nel cuore del poeta. La sua provenienza è specificata da Caproni stesso in una nota posta in calce a una delle stesure dattiloscritte del testo: «Il “corno d'America” è quella specie di raggio che emettono i locomotori americani e ch'io sento tutte le notti dalla stazione di Trastevere» (L'OPERA IN VERSI, p. 1140). Si tratta dunque di un'esperienza uditiva abituale, che caratterizzava le notti dell'autore a Roma. Il «raggio» proviene da un luogo distante e irraggiungibile che gli conferisce una dimensione di mistero, ovvero da un «locomotore» che, a causa del buio e della lontananza, è «sperduto», quasi disperso nella notte. Esso sembra scavare nell'interiorità dell'io, come alla ricerca di qualcosa da riportare alla luce («cosa fruga..?», fino a risvegliare una «paura» insostenibile, che il poeta non sa affrontare («che conquide») e a cui non riesce neppure a dare un nome («innominabile»). **5-7.** *A un sonno ... un passo*: la «profondità notturna» del primo verso viene qui ripresa nel «sonno | plumbeo più che i millenni», espressione che suggerisce il silenzio e l'immobilità greve che caratterizza la notte. Unico suono è quello di un «passo» che risuona «immenso», come amplificato dal silenzio, e che si affievolisce fino a spegnersi. Il paesaggio esterno, da dove pare giungere il rumore del passo che «muore», è un «deserto di brina», una distesa gelata di solitudine e desolazione. La «brina», che – come già in *Alba* – possiede la capacità di attenuare e smorzare i rumori, è frequente in Caproni (cfr. la nota ai versi 5-8 di *Alba*), e in particolare si affaccia nell'ultimo verso del precedente *Lamento*, quale legame intertestuale tra i due sonetti (SURDICH 1982, p. 73). **7-9.** *l'ore ... dell'uomo*: si ritorna al «corno d'America», il cui «raggio» si propaga nella notte, che ne è intimamente scossa. Ne consegue il risveglio, il «sospiro» dell'uomo che si rafforza e cresce nel silenzio. Il poeta avverte intorno a sé questo respiro della vita, dalla quale, come emerge nei versi successivi, rimane escluso. **9-12.** *E tu ancora ... inganno*: ai rumori provenienti dall'esterno si oppone la figura del poeta che, «chiuso» nel cerchio opprimente e al tempo stesso protettivo della sua «stanza», si nega al mondo. Egli, rivolgendosi a se stesso in seconda persona e in tono accusatorio, si rimprovera una colpa, dalla quale nemmeno il «corno» che ha risvegliato la notte l'ha allontanato («E tu ancora...»), ossia l'esilio dalla realtà e la sostituzione di questa con l'invenzione delle parole, che si rivelano inutili e vane, «facile» fuga dalla vita («l'erba | facile delle parole») e costruzione «acerba» di

menzogna, illusoria e fragile («serra di delicato inganno»). Si riapre quindi, in quest'ultimo sonetto della sezione, il tema dell'opposizione insanabile tra realtà e parola: ancora una volta vediamo l'autore denunciare la propria incapacità di aderire alla vita, dalla quale è escluso a causa della sua stessa arte, percepita dunque come una condanna. Ne emerge, come già nel settimo *Lamento*, una rabbia amara, rassegnata e, come afferma SURDICH 1982, la dolorosa «consapevolezza di una sconfitta» (p. 74). **12-14.** *all'ora ... ti esplora*: gli ultimi versi insistono sul motivo del «corno» che ha rianimato improvvisamente la notte, ma che agita e opprime il cuore del poeta. Il suono diventa infine «lamento», espressione di un'angoscia sorda e tenace che fruga oscuramente nelle viscere. La parola «lamento» ha altre due occorrenze tra i sonetti a cui dà il titolo: compare nel nono (v. 11: «il lamento dell'acqua») e soprattutto nell'ultimo verso del primo («oh i nomi senza palpito - oh il lamento»), fungendo da legame intertestuale tra i due estremi della sottosezione, che rivela quindi una struttura non solo compatta ma anche circolare.

## 2. *Le biciclette*

1944

Il sonetto apre la seconda sottosezione degli *Anni tedeschi*, *Le biciclette*, composta inoltre dal poemetto eponimo, il primo della raccolta, e da *Notte*. Compare per la prima volta nelle carte dell'autore tra i *Lamenti*, ancora piuttosto distante dal testo finale, con datazione «2 febr. 1947», e viene pubblicato nell'aprile dello stesso anno su «La fiera letteraria», dove porta il titolo di *Alba*. Assume l'attuale titolo con l'uscita in volume, che avviene nel 1952 con le STANZE: qui il sonetto apre l'intera raccolta, dal momento che *Le biciclette* ne costituisce la prima sezione, e non viene datato, «a sottintendere che vale l'anno del titolo», anche se questo ne anticipa significativamente la stesura (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1135). A partire dalla pubblicazione del PASSAGGIO D'ENEA, *Le biciclette* confluisce negli *Anni tedeschi* come seconda sottosezione, sempre con 1944 in funzione di proemio.

Per quanto riguarda l'interpretazione di questo componimento, Caproni stesso diede precise indicazioni nell'intervista radiofonica del 1988:

Qui pochi critici se ne sono accorti, ma vi è un preciso riferimento, evidentemente perché io non son riuscito ad esprimerlo, a queste fucilazioni che udivamo la mattina, alzandoci. Si sentiva una scarica, l'unica eco era una latta che vibrava, insomma. [...] Poi il latte si portava su carrette, e quando le bottiglie erano vuote, perché allora si usavano bottiglie di vetro, sobbalzavano, eccetera» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 88).

Il tema è quindi ancora una volta la guerra, quella vissuta in prima persona dal poeta, di cui qui si ricordano in particolare le fucilazioni all'alba, soggetto che rimanda a numerosi racconti autobiografici dedicati a questo periodo storico, primo fra tutti *Il labirinto*, del quale lo stesso autore ha sottolineato la vicinanza alle poesie coeve (cfr. *Note ai racconti*, in RACCONTI, p. 145). Il richiamo all'«ora bianca delle fucilazioni» del *Labirinto* viene evidenziato anche da DEI 1992, che si sofferma in generale sulla presenza in 1944 di numerose «idee fisse» destinate a ritornare nel corso della raccolta e oltre (pp. 70-71): il foglio di giornale, già incontrato in *Strascico* e – come segnalato ivi, nelle note ai vv. 12-14 – ripreso

numerose volte nella produzione caproniana; il tremito che chiude il componimento, «vero e proprio motivo conduttore di molte poesie»; il rumore provocato dalle «bottiglie in sobbalzo», che riecheggia nei colpi sordi delle *Stanze*; e infine l'alba, l'ora della giornata più frequente e significativa dell'intera raccolta. Un altro aspetto su cui si sofferma la studiosa è la capacità del poeta di legare «l'oggetto quotidiano, apparentemente innocuo, al suo risvolto analogico, alla sua ombra esistenziale» (p. 71): il dramma dell'esecuzione vive tutto nelle «carrette del latte» e nel «fragore» delle bottiglie, nella «latta» che sussulta tra i cocci della strada, oggetti di una quotidianità di per sé ordinaria e insignificante. A questo proposito, LEONELLI 1997 definisce *1944* un «esempio straordinario» di poetica degli oggetti (p. 28), dove il poeta

non affronta direttamente l'orrore della scena di fucilazione, ma lo vede riflesso su un mondo di presenze subumane, persino tra gli oggetti della spazzatura che ingombra le strade. Si crea una correlazione straziante fra l'incubo e le cose di tutti i giorni, addirittura i detriti più squallidi della vita quotidiana (p. 29).

Le «cose di tutti i giorni» sono elevate a simbolo della tragedia, si caricano di significati che le trascendono, e vengono utilizzate quindi non per motivi descrittivi, ma «per decodificarne le testimonianze» (DEI 1992, p. 72). Ed è perciò nel rumore delle «bottiglie in sobbalzo» e nel gemere della «prima chiave» che Caproni riconosce la voce del dolore di fronte al dramma di una scena da cui dipende l'impianto del sonetto, ma che allo stesso tempo rimane sempre sullo sfondo.

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 5  
col suo afrore di piombo – immensa un’acqua  
passa deserta nel sangue a chi muove  
a un muro, e già a una scarica una latta  
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.

METRO: considerando la tradizionale suddivisione tra quartine e terzine, solitamente mantenuta da Caproni sotto il profilo rimico, lo schema potrebbe essere il seguente: ABABABABCDCDD, dove tutte le rime della fronte sono imperfette, con assonanze ai vv. 1-3-7 (*sole : fragore : muove*) e consonanza, la prima tra i sonetti della raccolta, ai vv. 1-5 (*sole : giornale*). Tra le rime della sirma, tutte perfette, la serie C (*amore : amore : tepore*) rima inoltre perfettamente con «fragore» al v. 3: MAGRO 2007 propone quindi lo schema ABABABABACAACC, giudicandolo «legittimato [...] dalla struttura “monoblocco” del sonetto caproniano, che crea una sostanziale continuità tra fronte e sirma» (p. 1451). Si segnalano una rima identica ai vv. 9-11 (*amore : amore*) e due rime interne ai vv. 3-6 (*fragore : afrore*) e 12-13 (*fuggire : scandire*).

**1-4. *Le carrette ... in sobbalzo***: l'attacco e l'interiezione confermano lo stile esclamativo che già caratterizzava i sonetti precedenti. Come visto sopra, lo sguardo del poeta coglie la tragedia in un oggetto umile e consueto, le «carrette» che, la mattina, trasportano il latte. La quotidianità, pur senza subire cambiamenti notevoli, pare dunque scossa dall'evento drammatico e ne assume su di sé il dolore. La perifrasi temporale indica il momento dell'alba, l'ora delle fucilazioni e degli spari, come già osservato per la stessa *Alba* (cfr. introduzione e note ai vv. 1-3). L'inizio del giorno, con l'affacciarsi del sole, si accampa come qualcosa di spiacevole, quasi di violento, che andrà a «pungere» le uniche creature presenti sulla strada ancora deserta, i cani. Se l'abbaiare lontano di questi animali è un *topos* delle poesie precedenti (*Strascico*, v. 7; *Lamenti I*, vv. 3-4; *IV*, vv. 11-12; *VIII*, v. 4), essi compaiono qui per la prima volta silenziosi, con una valenza nuova, quella di presenze abituali, quasi vittime del nuovo giorno, la cui comparsa su queste strade all'alba contribuisce al ritratto di un paesaggio ordinario, che assiste alla tragedia nella sua frusta quotidianità. Dopo il dolore espresso dall'esclamativa iniziale, l'interrogativa rivela lo stupore di fronte alla morte che irrompe brusca e repentina. Sulle «carrette», le bottiglie di vetro urtano tra loro, a causa dell'irregolarità del selciato, e nell'assordante rumore che provocano sembra di poter riconoscere la morte che «insacca», che raccoglie qualcosa e lo porta con sé. La parola «fragore» ricorda le sonorità del tram di *Alba* (vv. 9-10: «e se il bicchiere entro il fragore | sottile...»), anch'esso veicolo di morte. **4-6. *Sulla faccia ... di piombo***: ritorna qui, dopo la prima comparsa in *Strascico* (v. 13), l'immagine del foglio di giornale, che, come già segnalato nel commento *ad locum*, verrà poi ripresa ripetutamente nei testi poetici di Caproni. Pur collocandosi in un contesto più esplicitamente bellico, il motivo appare qui ancora piuttosto abbozzato, mentre sarà il poemetto successivo a chiarirne il senso: «dal giornale [...] esce il grido | ch'è scoppiata la guerra» (*Le biciclette*, VI, 9-11). Interessante è inoltre il confronto con un racconto, scritto nel 1948, dove accanto al giornale che annuncia lo scoppio della guerra, si ritrovano la stessa «alba» e soprattutto le stesse «carrette del latte» sulle strade di «selci» di questo sonetto: «pensai che in quel buio cinereo l'universo sarebbe rimasto chissà quanto, magari fino all'acida e terribile alba in cui l'urlo d'uno strillone, fermando di botto sui selci lavati di fresco le carrette del latte e i bidoni a ruote degli spazzini...» (*L'odore dei capelli*, RACCONTI, p. 309). Qui del foglio di giornale si avverte l'«afrore di piombo», che ne indica la stampa recente, come ancora nel *Lamento (o boria) del preticello deriso (Congedo del viaggiatore cerimonioso)*, vv. 84-86: «e i giornali, | freschi ancora di piombo, | urlavano...». Si tratta di un odore forte, penetrante, la cui sgradevolezza è rafforzata dall'espressione «sulla faccia | punge già», ove ritorna in poliottoto il verbo «pungere», già in apertura di testo, creando un parallelismo tra la

sensazione prodotta dall'alba e quella derivante dal giornale, che, per usare le parole di DEI 1992, «ferisce, si appiccica addosso con la persecutoria malignità di un incubo» (p. 70). **6-8.** *immensa ... a un muro*: lo sguardo, facendosi più diretto, si sposta per un momento sulla stessa vittima, su colui che «muove» verso il «muro» dove sarà fucilato. L'«acqua» che egli avverte attraversargli il «sangue» è metafora dell'angoscia, che «immensa» e «deserta» lo pervade. Il muro, qui elemento realistico e concreto ed unica occorrenza della raccolta, diventerà un *topos* importante nelle successive opere poetiche di Caproni, assumendo «plurime valenze analogiche e metaforiche» e diventando infine, in particolare nella silloge *Il muro della terra*, simbolo dell'«ostacolo impenetrabile che la ragione è destinata alla fine a trovare» (DEI 1992, p. 161). **8-9.** *e già a una scarica ... fra i cocci*: nel momento centrale del dramma è di nuovo un oggetto quotidiano e insignificante a portarsi in primo piano: una «latta» che risponde alla raffica dei colpi di fucile vibrando «fra i cocci». Nel «sussulto», essa pare quasi personificata, suggerendo forse il trasalimento interiore dell'io lirico. **9-10.** *O amore ... nell'alba*: una nuova esclamazione richiama l'avvio del sonetto, segnando l'inizio delle terzine. L'io si rivolge alla propria interlocutrice con un grido che rappresenta il culmine drammatico del testo e che, come ha affermato BÁRBERI SQUAROTTI 1958, «compendia la tragedia» (p. 91). Anche FORTI 1957 si sofferma sulla perentorietà di quest'esclamativa, individuandone la chiave nel «crescendo» dato dalla carica dissonante della serie di rime imperfette delle quartine – *insacca : faccia : acqua : latta* (p. 134). **10-14.** *Dai portoni ... imponi*: l'ultima parte del componimento dà corso a un'intensa apostrofe all'amata, a cui viene chiesto di non scomparire insieme alla notte allontanandosi fra i rumori che segnano tragicamente l'alba della fucilazione («non scandire questi suoni»). Ritornano i «portoni», presenza ricorrente nei *Lamenti*, a rappresentare qui il limite oltre il quale l'amata può «fuggire», abbandonando il poeta. La notte si presenta qui come una sorta di rifugio tiepido e dolce («l'ultimo tepore notturno»), in contrasto con le prime luci del mattino, sempre fredde e segnate dal gelo in Caproni. Nel verso conclusivo viene ripreso il motivo del «tremito» dei denti, già incontrato in *Alba* (vv. 9-10). L'«amore» invocato in questo testo è probabilmente la stessa Rina di *Alba* (cfr. note ai vv. 8-10), della quale nuovamente si implora la presenza nel nascere del giorno: lì in un'attesa vana, qui nel timore del suo distacco. E tuttavia proprio il motivo del «tremito» dei denti mantiene sullo sfondo anche il ricordo dell'agonia di Olga, descritta nel *Gelo della mattina*.

## LE BICICLETTE

Al centro della sottosezione a cui dà il titolo, incorniciato da due sonetti, si colloca il primo poemetto di Caproni. Un'annotazione conservata tra le carte dell'autore, sotto il titolo *Le biciclette*, attesta la datazione esatta e la prima fortuna del componimento: «Questa ballata fu composta tra la fine di febbraio e i primi di marzo del 1947 a Roma. Fu pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 17 luglio 1947, ed ha vinto il concorso olimpionico nazionale 1948. È dedicata al mio amico Libero Bigiaretti» (L'OPERA IN VERSI, p. 1141). Nelle carte sono presenti inoltre frammenti della prima e dell'ultima strofa, che compaiono su fogli dedicati rispettivamente ad abbozzi delle *Stanze della funicolare* e di *Alba*. Dopo l'uscita su rivista, dove il testo porta il sottotitolo «Ballata», *Le biciclette* vengono pubblicate per la prima volta in volume con le STANZE, che confermano la datazione «1947», mentre a partire dal PASSAGGIO D'ENEA l'arco cronologico si estende agli anni «1946-1947». La dedica, che compare in tutte le pubblicazioni escluse le STANZE, è indirizzata, come già visto, a Libero Bigiaretti (Matelica, 1905 – Roma, 1993), poeta e narratore con cui Caproni strinse a Roma un'intensa amicizia, decisiva per la collaborazione con l'editore De Luca (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1081 e 1141).

Come già visto in sede di rassegna bibliografica, *Le biciclette* rappresentano il primo tentativo di Caproni di aprire alla dimensione narrativa il suo esercizio poetico e in questo senso sono dunque una risposta importante a un'esigenza che ha sempre accompagnato il lavoro di questo poeta (v. ad esempio l'intervista radiofonica del 1985, ora in INTERVISTE, p. 289: «la mia più remota ambizione era quella di fare il narratore anziché il poeta. Un'ambizione mai estinta del tutto, se è vero che le mie poesie (molte delle mie poesie) un certo ritmo narrativo lo conservano»). Il recupero, isolato nell'esperienza poetica del Novecento, di un genere metrico «tanto lontano e desueto» (GIRARDI 1979, p. 115) come quello delle stanze, si spiega invece, come già l'utilizzo del sonetto, con la necessità di affrontare la sfiducia nella parola e il crollo di ogni sistema e riferimento prodottosi in quegli anni, soprattutto in seguito alla guerra, aggrappandosi alla forma, a quanto della tradizione ancora sembrava garantire a suo modo un'idea di

stabilità. Lo stesso Caproni spiega questa sua isolata e strenua ricerca in una nota comparsa per la prima volta nell'edizione del TERZO LIBRO:

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 [...], forse cercava per via di paradosso, 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 dalla guerra [...], nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale doveva veder conclusa la propria [...] giovinezza (L'OPERA IN VERSI, p. 179).

E proprio la perdita della giovinezza, troncata dalla guerra e ormai irrecuperabile, è al centro del poemetto, definito da DEI 1992 «una sorta di autobiografia» dove «si disegnano le vicende di un'intera generazione» (p. 72). Al centro della visuale si colloca, come perno del congegno narrativo, la bicicletta, «emblema di libertà, una libertà che finisce strozzata» (SURDICH 1988, p. 152): il suo suono accompagna, inizialmente dolce e leggero, un passato di freschezza e di amore, a cui si contrappone il presente devastato dalla storia, nel quale «i bicikli ronzano funesti»; finché, nell'ultima stanza, la ruota gira su se stessa a segnare il possibile ritorno, ma «in altri petti», di un «tempo ancora intatto ed indiviso». Eletta a simbolo della giovinezza è Alcina, la maga dell'*Orlando furioso*, in un recupero del mito che va di pari passo con quello delle forme metriche della tradizione e che, allo stesso modo, viene stravolto dallo scontro con il presente, poiché, come spiega BARONCINI 2002,

ciò che resta nel «tempo diviso» cantato dalle *Biciclette* è conseguenza di una perdita irrimediabile, che non consente più al classico di conservare i suoi tratti originari (p. 66).

## LE BICICLETTE

*a Libero Bigiaretti*

La terra come dolcemente geme I  
ancora, se fra l'erba un delicato  
suono di biciclette umide preme  
quasi un'arpa il mattino! Uno svariato,  
tenue ronzo di raggi e gomme è il lieve, 5  
lieve trasporto di piume che il cuore  
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.

Non mi soccorre nessuno ove i nomi II  
stando, di pietra, fermi sulla terra  
non velata di lacrime, fra i pomi  
maturati a una luce a ottobre acerba  
ancora, respiravo i pleniluni 5  
d'improvviso oscurati dal tuo passo  
d'improvviso maturo – dai profumi  
immensi che il tuo corpo acido, oh sasso  
insensato ch'io dissi Alcina, ambiva  
regalarmi all'aperto nella notte 10  
montuosa. E intanto lenta scaturiva,  
dal silenzio infinito, un'altra corte  
infinita di brividi sul viso  
scolorato toccandoti: ma fu  
storia anch'essa conclusa – né ora più 15  
m'è soccorso a quel tempo ormai diviso.

Le ginocchia d'Alcina umide e bianche III  
più del bianco dell'occhio! la prativa  
spalla! quei suoi rompenti impeti, e a vampe  
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.»

E ahi rinnovate biciclette all'alba! IV  
 Ahi fughe con le ali! ahi la nutrita  
 spinta di giovinezza nella calda  
 promessa, che sull'erba illimpidita  
 da un sole ancora tenero ricopre 5  
 nuovamente la terra!... Fu così,  
 dolce amico remoto, unico cuore  
 vicino al mio disastro, che colpì  
 questa città lo sterminato errore  
 di cui tenti una storia? Io non so come, 10  
 o Libero, in quest'alba veda il sole  
 frantumarsi per sempre – io non so come  
 nel brivido che mi percorre il viso  
 inondato di lacrime, già fu  
 fulminato il mio giorno, né ora più 15  
 v'è soccorso a quel tempo ormai diviso.

Fu il transito dei treni che, di notte, V  
 vagano senza trovare una meta  
 fra i campi al novilunio? Per le incolte  
 brughiere, ahi il lungo fischio sulla pietra  
 e i detriti funesti cui la brina 5  
 dà sudori di ghiaccio. Ivi se l'alba  
 tarda a portare col gelo la prima  
 corsa di biciclette, ecco la scialba  
 geografia del mondo che sgomenta  
 mentre Alcina è distrutta – mentre monta 10  
 nel petto la paura, e il cuore avventa  
 le sue fughe impossibili. E nell'onda

vasta che ancora germina sul viso  
che non sfiora più un brivido, già fu  
storia anch'essa sommersa, né ora più 15  
v'è soccorso a quel tempo ormai diviso.

Ma delicatamente a giorno torna VI  
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 5  
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 10  
ch'è scoppiata la guerra – che scompare  
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, 15  
né v'è soccorso al tempo ormai diviso.

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 il 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  
tenue ronzio di raggi e gomme – il lieve,  
lieve trasporto di piume che sale  
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.

METRO: il poemetto si compone di otto stanze, ciascuna di sedici endecasillabi e tutte, esclusa la prima, riconducibili allo schema ABABCDCDEFEGHHG, dove si può riconoscere una suddivisione in quartine: le prime tre a rime alterne, che contribuiscono all'andamento narrativo, e l'ultima, con funzione di chiusura, a rime incrociate. La prima strofa presenta invece uno schema più irregolare, nel quale tuttavia i primi dodici versi procedono ugualmente a rime alterne e gli ultimi quattro a rime incrociate: ABABACDCDEDEFGGF. Come già nei sonetti precedenti, la rima è spesso sostituita da assonanze. Ogni stanza è legata alle successive, oltre che da diverse riprese interne, dalla quartina finale, che si ripete con piccole variazioni e con identità di rima lungo tutto il componimento; si noti in particolare la rima tronca (*fu : più*), la cui accentuazione forte «vale a rilevare il valore di sentenza, conclusivo» dei versi finali (BÁRBERI SQUAROTTI 1958, p. 91). Tra le rime perfette si segnalano quella ricca ai vv. 2-4 della terza strofa (*prativa : nativa*), quella identica ai vv. 10-12 della quarta (*come : come*) e quelle inclusive ai vv. 6-8 della quinta (*alba : scialba*), 5-7 della settima (*percuote : ripercuote*) e 13-16 di ogni stanza (*viso : diviso*). Numerose infine le rime interne: si possono individuare ad esempio nella prima strofa ai vv. 1-8 (*dolcemente : mente*, rima inclusiva), 9-11-12 (*pedale : quale : quale*) e 13-14 (*delicato : scolorato*); nella seconda ai vv. 4-6 (*maturati : oscurati*) e 9-14 (*insensato : scolorato*); nella quarta ai vv. 14-15 (*inondato : fulminato*); nella settima ai vv. 10-12 (*distruzione : tallone*).

**I. 1-4.** *La terra ... il mattino*: il componimento si apre sul «delicato | suono» delle biciclette che con dolcezza premono l'erba del mattino, facendo “gemere” la terra. Il motivo è anticipato in uno dei *Sonetti dell'anniversario* (XV, 1-4: «La strada come spera a un'apertura | improvvisa nell'agro! Un corollario | d'armoniosi bicli sull'erburia | suburbana diparte...»): versi che sembrano già racchiudere in sé l'idea germinale del successivo poemetto. Una nota dell'autore, introdotta a partire dall'edizione POESIE del 1976, specifica il significato del verbo: «*Gemere*, nel senso di *stillare*, oltre che in quello di dolersi, ecc.» (L'OPERA IN VERSI, p. 127). Un'annotazione più ampia a riguardo è presente inoltre tra le carte dell'autore: «gemere come “pianamente e sottilmente versare goccioline d'acqua e altro umore” (anche “lo stillare leggiere e sottile del vino o altro liquore dalle connessure delle doghe delle botti”) [...] e anche, forse, come lamentarsi nel senso più corrente.» (L'OPERA IN VERSI, p. 1141). La parola suggerisce quindi anche l'umidità della rugiada sull'erba nelle prime luci dell'alba, estesa peraltro alle stesse biciclette («biciclette umide»). In questi primi versi prevale un senso di dolcezza e soavità, che si avverte in molti dei termini scelti e che trova il suo apice nella similitudine dell'arpa, capace di elevare a musica il suono delle biciclette. **4-8.** *Uno svariato ... la mente*: il delicato rumore si fa ora più preciso e concreto, diventando un «ronzio di raggi e gomme», un suono meccanico che d'altra parte conserva ancora dolcezza e musicalità. La corsa delle biciclette, equiparata a un «trasporto di piume», è qui metafora del volo, come suggerisce DE MARCO 2003 (p. 100), e dunque, per naturale proprietà transitiva, diventa simbolo della giovinezza. Il passaggio a verbi di tempo passato («disse», «corresse») evidenzia già da questi versi la distanza di un periodo che «un tempo il cuore disse giovinezza», ma che oggi vive solo nella memoria. **8-14.** *E anch'io ... cercandoti*: compare l'io lirico, in una rievocazione nostalgica del passato resa più espressiva dall'iniziale ripetizione a chiasmo («anch'io ebbi ardore allora, allora anch'io...»). Il «pedale melodico» richiama i suoni dei versi precedenti ed è ancora simbolo della giovinezza, come pure, per tornare all'interpretazione di De Marco, del mezzo attraverso

il quale «è concesso transitare sui “bianchi binari” millenari della poesia» (p. 100): la giovinezza è dunque anche lo sbocciare dell’arte poetica, la scoperta di nuove strade («bianchi asfalti») costeggiate da «erba millenaria», simbolo d’immutabilità ed eternità. L’erba peraltro allude spesso in Caproni alla ciclicità della natura e del tempo (v. DEI 1992, p. 199), richiamando il passato e in particolare l’infanzia (cfr. *Larghetto*, da *Il franco cacciatore*). Ma ciò che emerge con più forza dai fondali della giovinezza è il ricordo della vitalità, dell’«ardore», di un «gorgo» di emozioni e brividi, che fa impallidire («sul viso | scolorato») e che si avverte come una sensazione fisica, concreta («quale mare | sentii sulla mia pelle»). Questo giovanile vortice di emozioni nasce dalla ricerca dell’amore, ovvero di Alcina, donna simbolo di quella stagione che comparirà nella stanza successiva e a cui il poeta già qui si rivolge («cercandoti!...»). Il «mare» riassume in sé l’insieme delle sensazioni e dei «brividi» e, in Caproni e nello stesso *Passaggio d’Enea*, rimanda spesso alla freschezza e alla libertà degli anni giovanili (cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, V, 2-3; *All alone. Epilogo*, 73-81; *A Tullio*, v. 7). **14-16. Ma fu ... ormai diviso**: la clausola che si ripeterà quasi uguale alla fine di ogni strofa, oppone qui alla gioia del ricordo il dolore per la distanza da quella giovinezza, che appartiene ora ad un passato «diviso», segnando una perdita a cui nessuno può ormai porre rimedio. **II. 1-5. Non mi soccorre ... ancora**: torna il finale della stanza precedente, con l’inversione di verbo e soggetto («nessuno ora più | mi soccorre»; «non mi soccorre nessuno») e l’ingresso di una seconda stagione della vita, anch’essa appartenente a un passato irrecuperabile. Questo tempo è abitato da «nomi» che, ricordando l’«erba millenaria», risultano immobili e immutabili («stando, di pietra, fermi»), e non conosce sofferenza: la terra è infatti «non velata di lacrime», con una litote che preannuncia il dolore che la invaderà nel futuro. La giovinezza si ritrova nella «luce» ancora «acerba» di ottobre, nella quale i frutti vanno incontro a una maturazione troppo rapida, solo apparente. **5-7. respiravo ... maturo**: al mattino della stanza precedente si oppongono ora i «pleniluni», la cui luce notturna appare offuscata da una presenza femminile, che si rivelerà essere Alcina (v. 9). Il suo arrivo è improvviso, così come improvviso è il rivelarsi «maturo» del suo «passo», in un’immagine che si accosta a quella dei «pomi» alla luce d’ottobre e che suggerisce la natura rapida e inattesa dei passaggi e dei cambiamenti di questa stagione della vita. **7-11. dai profumi ... montuosa**: la donna amata ha nome Alcina, come la maga del poema di Ariosto, personaggio mitologico portatore di incanti e di inganni. Essa rappresenta l’amore giovanile del poeta ed è quindi probabilmente riconducibile ad Olga Franzoni (cfr. *L’OPERA IN VERSI*, p. 1130), mai nominata esplicitamente nel *Passaggio d’Enea* e tuttavia presente in molti testi della raccolta (cfr. l’introduzione ad *Alba*). Il nome di Alcina ritornerà, quale ricordo del passato e sogno, in *Träumerei* (v. 12), nel *Franco cacciatore*, mentre già il sesto dei *Sonetti dell’anniversario* rimandava allo stesso poema, con la comparsa, sull’Isola del Pianto, di Angelica, Orlando e Ruggero. La natura ingannevole di questo amore si rivela, oltre che dalla scelta del nome, dalla riduzione a «sasso» che lo sguardo disincantato del presente opera sulla donna precocemente defunta, e dunque degradata a oggetto inanimato e «insensato» al quale per errore l’io aveva attribuito un’identità reale («ch’io dissi Alcina»). La caratteristica principale del corpo femminile, come già nel settimo *Lamento*, è quella di emanare «profumi» particolarmente forti («immensi») e pungenti («il tuo corpo acido»), che invadono le notti offrendosi quasi con prepotenza al poeta. **11-16. E intanto ... ormai diviso**: come già la ricerca di Alcina, ora il trovarla e raggiungerla, il vivere questo amore («toccandoti»), porta con sé una «corte di brividi», una commozione che, «infinita», pare nascere dallo stesso «infinito» del silenzio notturno.

Questa stanza riprende la precedente non solo nei due versi conclusivi, che ancora una volta piangono la perdita di quel «tempo ormai diviso», ma anche nei versi 13-14, dove ritroviamo l'immagine del «viso | scolorato» percorso da brividi. **III. 1-5. *Le ginocchia ... appena squillata***: l'emozione suscitata dal ricordo della perduta Alcina tocca il suo culmine nelle tre frasi esclamative che avviano questa terza strofa. Essa viene ritratta nella sua concretezza più piena, attraverso due dettagli del corpo: le ginocchia e la spalla, entrambi elementi cari a Caproni. Il particolare delle «ginocchia bianche» emerge infatti in numerosi racconti, dove inoltre in più casi è accostato al «bianco dell'occhio», rivelandosi essenziale nella descrizione di varie figure femminili (cfr. *Il segreto*, RACCONTI, p. 108: «Devi però credermi ch'io non penso a lei soltanto perché ha le ginocchia bianche come la faccia e il bianco degli occhi»; *Tana da' 'Urpe*, RACCONTI, p. 110: «e anche le sue ginocchia erano grandi e bianche come quelle di Tina»; *Il giuoco del pallone*, RACCONTI, p. 222: «ciò che di lei per prima cosa aveva colpito il sottoscritto era stato le sue ginocchia grasse e bianche, d'un bianco pieno di venettine quasi invisibili come quelle ch'erano nel bianco dei grandi occhi di lei»). Allo stesso modo, la spalla ricorre frequentemente nei testi dell'autore e soprattutto nel *Passaggio d'Enea* (cfr. la nota ai vv. 7-9 dell'ottavo *Lamento*). A caratterizzare Alcina è poi l'irruente forza vitale, i «rossori» che a «vampe | vaste» le incendiano il viso, in contrasto con quello «scolorato» del poeta. Il ricordo di lei si lega a quello dei luoghi nativi, tanto che la sua figura pare quasi assumerne i tratti, nell'umidità delle ginocchia e nella «pratava | spalla», e i suoi «rossori» sembrano illuminare l'«aria», che, piena della freschezza e della vivacità della giovinezza, è paragonata ad «acqua appena squillata». L'intensità di questa serie di esclamative è rafforzata dalle numerose allitterazioni: «le ginocchia [...] bianche | più del bianco dell'occhio! la pratava | spalla! quei suoi rompenti impeti, e a vampe | vaste i rossori nell'aria nativa, | acqua appena squillata». **5-8. *O fu una fede ... più antico***: l'interrogativa fa penetrare un dubbio in questa celebrazione dell'amore e della giovinezza: il personaggio di Alcina («erede», come vuole il suo nome, di quello narrato dall'Ariosto) nasconde un «inganno», l'amore in cui il poeta ha cercato «appoggio» e «certezza» si rivela vano e illusorio, è soltanto un'altra «fede» della giovinezza che si spegne, una delle tante illusioni svanite («o fu una fede | anch'essa – anche il suo nome...»). Il motivo ha del pari un antecedente significativo nei *Sonetti dell'anniversario* (I, 10 sgg): «(O fu | anche il suo nome una paglia in estate | strinata fra i papaveri...?)»; il che tra l'altro rafforza l'identificazione del personaggio di Alcina con Olga Franzoni. Ritorna poi l'immagine della «spalla», che richiama quella dell'amata, ma se ne distanzia per il bisogno di sostegno e la fragilità che suggerisce. **8-12. *Nella brezza ... si rompe***: il volo della giovinezza si interrompe al rivelarsi dell'inganno: improvvisamente le biciclette, nella loro leggerezza e musicalità, affrontano una «china» troppo ripida, dove «il freno si rompe». La disillusione provocata da Alcina è quindi l'inizio di una discesa dolorosa e inarrestabile, è la rivelazione della natura mendace della vita stessa, che si manifesta come una «spinta | perpetua nell'errore». **12-16. *E una trafitta ... ormai diviso***: richiamando il finale delle stanze precedenti, ritorna qui il motivo dei «brividi» che pervadono il poeta, ma essi sono ora, dopo il disinganno, i segni di una sofferenza pungente, acuta, che aggredisce il volto («una trafitta | di brividi [...] punse il viso»), il quale, un tempo «scolorato» dall'emozione, è oggi consumato, «logorato d'amore». Onde l'io rimpiange la giovinezza per sempre distrutta, con un «grido» d'accusa che è rivolto alla stessa Alcina. **IV. 1-6. *E ah! rinnovate biciclette ... la terra***: anche questa stanza, come la precedente, si apre con tre frasi esclamative. Alla caduta dovuta alla disillusione, segue qui il ciclico, inarrestabile rigenerarsi della vita: ritornano il mattino e l'erba della

prima strofa, e le «rinnovate biciclette» riprendono il loro volo, che è ora una «fuga» dalla precedente stagione di dolore. In quest'«alba» il sole è ancora debole, ma la terra, nella nuova «spinta di giovinezza», è accesa dalla speranza nel futuro, da una «promessa» che illumina e riscalda. Le tre esclamative, nel loro carattere drammatico e pieno di rimpianto, esprimono però anche la fragilità di quest'energia ritrovata, destinata a spegnersi a sua volta. **6-10. *Fu così ... una storia***: il poeta si rivolge qui, come verrà esplicitato al verso 11, al dedicatario del poemetto, l'amico Libero Bigiaretti, il quale, benché «remoto», è il solo a poter comprendere il suo «disastro». La speranza emersa nei versi precedenti viene soffocata dal dramma di uno «sterminato errore», che si abbatte non solo sull'io ma sull'intera «città», come conseguenza di quella «spinta | perpetua» che segna ciecamente la vita (III, 10-11). LEONELLI 1997 indica in questo presente che, sconvolto dalla guerra, pone fine alla giovinezza, una sorta di anticipazione della materia delle *Stanze*, di cui «disastro» sarà una «vera e propria parola-tema» (pp. 34-35). **10-16. *Io non so come ... ormai diviso***: come già l'interrogativa precedente, l'espressione «io non so come», che si ripete due volte nella stessa posizione di fine verso, esprime lo sgomento dell'io di fronte all'«errore» che colpisce gli uomini e che distrugge il suo «giorno»: egli confessa all'amico il suo dolore, ma anche un senso di smarrimento e di impotenza di fronte alla tragedia che si è abbattuta inspiegabilmente sull'«alba». La distruzione giunge infatti nel momento stesso della ripartenza, ed è per questo a maggior ragione dolorosa e inaspettata. Il sole, appena risorto e «ancora tenero» (v. 5), si spegne, o meglio si disintegra, precipitando in una notte che sembra destinata a durare in eterno («...quest'alba veda il sole | frantumarsi per sempre»). Il viso, perduti l'amore e la giovinezza, è ora «inondato di lacrime», sopraffatto da un dolore che si raddoppia nel «brivido» da cui ancora è percorso e che non sa spiegare come, in un attimo, il suo tempo sia stato colpito e distrutto («fulminato»). Il compianto per la perdita della giovinezza è tema caro a Leopardi, come ricorda ANNONI 2004, definendo appunto il poemetto un «*planctus* leopardiano» (p. 341) e segnalando in particolare, a riscontro, *Il passero solitario*, vv. 18-22: «Sollazzo e riso, | della novella età dolce famiglia, | e te german di giovinezza, amore, | sospiro acerbo de' provetti giorni, | non curo, *io non so come*». **V. 1-3. *Fu il transito ... al novilunio***: il poeta continua a interrogarsi su come sia avvenuto il «disastro»: la corsa notturna dei treni, che si muovono ciechi e senza meta, diventa metafora del percorso dell'uomo e della storia verso lo «sterminato errore» che ha portato alla distruzione della speranza e della giovinezza. Questo «transito» appare tanto più meccanico e casuale poiché avviene «fra i campi», in un luogo spoglio e desolato, privo di punti di riferimento e immerso nel buio di una notte che, al contrario di quelle che nella seconda stanza vedevano il poeta vivere il suo amore (II, v. 5: «respiravo i pleniluni»), è senza luna e dunque nella più completa oscurità. In un'intervista Caproni si sofferma sul possibile significato che l'immagine del treno assume nelle sue poesie: «Sono metafore, quelle ferroviarie, venutemi da sé. 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» (INTERVISTE, p. 95). E il treno infatti ritornerà spesso nelle raccolte successive come mezzo che, più o meno esplicitamente, conduce alla morte, attraverso un viaggio che i passeggeri accettano con inevitabile rassegnazione, pur senza poterne comprendere il motivo e a volte la stessa destinazione: nel *Seme del piangere*, ad esempio, la madre Annina, sola e confusa nella stazione di *Ad portam inferi*, aspetta un treno «per l'ultima destinazione» (v. 10), mentre il padre, nella poesia intitolata appunto *Treno*, abbandonato dal figlio, prosegue il suo viaggio, solo e vecchio, su un «treno lungo e lento | (nero)» (vv. 1-2). Ma il senso di «agostiniana predestinazione» si avverte anche

nei tragitti ferroviari del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*: sia in quello, fondamentale, della poesia eponima, sia in *Nebbia*, dove il poeta viaggia su «lunghe locomotive nere» (v. 3) di cui non gli è dato conoscere la meta (vv. 13-14: «senza capire | dove mai andassi a finire»). **3-6. Per le incolte ... ghiaccio**: i treni attraversano paesaggi di desolazione e abbandono che ricordano i luoghi deserti e dolorosamente invernali dei *Lamenti*: «incolte | brughiere» dove i «detriti funesti» ricoperti di «brina» impongono un senso di rovina e di morte. Il dolore del poeta sembra concretizzarsi e trovare espressione in quel «lungo fischio» di un treno che, come un grido, percorre questi luoghi dominati dal silenzio e dalla solitudine: ed è motivo che rinvia ancora ai *Lamenti* (XI, 1-5: «Nella profondità notturna il corno | d’America, dal buio locomotore | sperduto cosa fruga – chi nel cuore | sveglia l’innominabile ritorno | a una paura che conquide?»). **6-12. Ivi se l’alba ... impossibili**: in questi «campi» oscurati dal «novilunio», il giorno fatica a rinascere e, senza una nuova alba, anche le biciclette non riprendono la loro «corsa»: la giovinezza e l’inganno dell’amore («Alcina») sono distrutti e a fronte di questa perdita il mondo, lasciata ogni vitalità e bellezza, «sgomenta». Il cuore è invaso dalla paura e tenta invano di ritornare alle «sue fughe», a quei voli in bicicletta del passato, oggi divenuti «impossibili». **12-16. E nell’onda ... ormai diviso**: i brividi che finora hanno segnato le stagioni della vita, esprimendo sia la gioia della prima giovinezza sia il dolore della disillusione, sono ora per la prima volta spenti e il viso del poeta, pur «nell’onda vasta» di dolore che lo attraversa, pare quindi immobile e quasi pietrificato. E tuttavia anche questa sofferenza rassegnata è ormai «sommersa» dal tempo, appartenente a un passato irrecuperabile. **VI. 1-6. Ma delicatamente ... dell’uomo**: se nella quinta strofa la notte sembrava negare la possibilità di una nuova alba, ora il giorno rinasce e dunque le biciclette riprendono il loro movimento, con il familiare «suono» dolce e lieve («delicatamente») già incontrato nei primi versi del poemetto. Nella nuova luce i treni concludono finalmente la loro corsa, approdando a quella meta che la notte impediva loro di raggiungere. Essi seguono una pista tracciata in tempi remoti, segnata dall’«orma | antica dei pastori», e la fatalità del loro «esito» è decisa da quei «binari obbliganti» in cui l’uomo costringe il loro viaggio. Come già il «fischio» nella stanza precedente (v. 4), lo stridore delle «ruote» sulle rotaie diventa una voce di dolore, una «dura | lamentela» che sembra elevarsi contro quella meta imposta e sofferta. L’immagine reca in sé forse il ricordo di un celebre pezzo reboriano (*Frammenti lirici*, XI: «O carro vuoto sul binario morto, | ecco per te la merce rude d’urti | e tonfi... | [...] | e trascinato tramandi | e irrigidito trattieni | le chiuse forze inespresse | su ruote vicine e rotaie | incongiungibili e oppresse»). **6-13. E certo ... dei deboli**: i treni si arrestano e fanno scendere i «solitari | passeggeri», i quali, immediatamente, vengono investiti dal «grido» di un giornale che, ancora intriso dell’umidità del mattino («umido ancora di guazza»), giace sulla «banchina». Ritorna quindi il motivo già incontrato in *Strascico* (vv. 12-14) e in *1944* (v. 5), ma la notizia “gridata” dal giornale si rivela qui per la prima volta in maniera diretta. Lo scoppio della guerra si congiunge con la certezza inevitabile della morte di Alcina, già distrutta nella stanza precedente (v. 10: «mentre Alcina è distrutta»): la giovinezza e le sue illusioni non possono trovare spazio nello scenario bellico che si prepara. Un’altra scomparsa che la crudeltà della guerra porta con sé è quella della «pietà», che, soffocata per ogni dove («scompare | dal mondo»), priva i «deboli» dell’unico soccorso possibile. **13-16. E se il viso ... ormai diviso**: allo scoppio della guerra, il viso conosce un ultimo «fremite» di dolore, ma è ormai impossibile versare lacrime: l’immagine, arida e inerte, contrasta con quella che chiudeva la quarta strofa («il viso | inondato di lacrime»), dove veniva raffigurata una sofferenza viva, ancora legata alle emozioni piene della

giovinezza. **VII. 1-6.** *Ed i bicikli ... col giorno*: ritorna il rumore delle biciclette, ma il «delicato | suono» che le contrassegnava (I, vv. 2-3) è ora un ronzio luttuoso, espressione del senso di morte e di lugubre oscurità che riempie il tempo della guerra. In un clima di paura, l'uomo ora si nasconde nella notte perché il nemico non lo sorprenda «nel sonno», all'alba («col giorno»), battendo con rabbia e ostinazione «alle sue porte»: il mattino, segnato dal rumore dei «bicikli» e di «quella nocca che percuote | accanita», non è più una rinascita, ma un ritorno doloroso alla sopraffazione e alla violenza. Gli stessi colpi alle porte comparivano già, ugualmente «ostinati» e «bui», nel nono *Lamento* (vv. 2-3).

**6-9.** *allorché ... all'orecchio*: con il nascere del giorno, ancora una volta le biciclette riprendono a muoversi, ma hanno perso la leggerezza e la gioia del passato e si fanno ora «tetre». Il moto delle ruote fa vibrare i vetri, con quel «tremiteo» che è frequente ed ossessivo in Caproni (cfr. la nota ai vv. 8-10 di *Alba*) e che qui, come in molti altri luoghi, diventa segnale funesto «all'orecchio» di chi lo avverte («nel respiro | della morte»).

**9-16.** *E quale immensa ... ormai diviso*: continua il pianto del poeta per l'«immensa | distruzione» che ha travolto le biciclette con lo scoppio della guerra: dai «raggi lievi» pare ancora elevarsi, come una musica, il loro «tenue ronzio» (I, v. 5), ma esso esprime ora i «disastri» di un presente nel quale è un piede «senza cuore» a spingere il «pedale» un tempo «melodico» (I, v. 10). E quel «tallone» è lo stesso che calpesta, con uguale crudeltà, un «viso | rimasto senza un fremito», abbandonato senza vita «sull'erba», con atto che diventa simbolo della violenza e del furore che la guerra ha portato nel mondo. L'immagine del viso calpestato è probabilmente di matrice autobiografica, poiché si può incontrare più volte nei racconti dedicati da Caproni al periodo della Resistenza (cfr. *Sangue in Val Trebbia*, RACCONTI, p. 120: «Mi colpirono soprattutto i visi di Sardegna e di Raffo illividiti da strane impronte, e mentre con la mano respingevo indietro i miei bambini che ancora volevano vedere, fu una donna a dire ad alta voce [...]: “Il tenente. Ci ha camminato sopra il tenente»; *Anche la tua casa*, RACCONTI, p. 125: «i visi illividiti di Raffo e di Sardegna, sulla cui tenera cera erano ancora le impronte dei tacchi del tenente che aveva calcato il tallone sulla loro bocca con tutto il suo peso»). BÀRBERI SQUAROTTI 1958 segnala, per quel che riguarda l'intera stanza, «la presenza concreta, reale dei verbi, sempre così scarsi e poco rilevanti in Caproni», e «il rafforzarsi della sintassi, con alcune forti indicazioni ipotattiche (“perché”, “ora che”, “allorché”)»: questi elementi contribuiscono a consolidare una struttura narrativa che nelle altre strofe, composte per lo più di evocazioni e sentimenti, risulta ancora piuttosto debole (p. 92).

**VIII. 1-3.** *Non v'è soccorso ... un senso*: la stanza si apre, come già la seconda (di cui ritroviamo qui anche il motivo dei nomi), con la ripresa del finale della precedente. Il mondo nel quale «non v'è soccorso» appare assediato, e quasi invaso, da «nomi» che, con l'avvento della tempesta bellica («al corno di guerra»), sono stati svuotati del loro significato. È l'ombra che la schiera infinita dei caduti continua a proiettare sul presente. Il motivo della perdita di senso dei nomi (e dunque dei destini individuali) nello scenario della guerra era già uno dei temi principali dei *Lamenti* (cfr. la nota ai vv. 1-2 del primo sonetto).

**3-8.** *ma riudito ... dell'alba*: benché la giovinezza del poeta sia ormai irrimediabilmente perduta, essa torna infine a rifiorire, con una nuova «alba», «in altri petti», e per le vie del mondo («umanamente ancora sulla terra») si può di nuovo avvertire il fruscio dolce e musicale delle biciclette, ritornate ad essere, dopo il tempo della distruzione, un «lieve trasporto di piume». La stanza riproduce circolarmente, qui e nei versi successivi, numerose espressioni della prima, affiancando all'antica gioia la nuova rinascita, che appunto si manifesta nell'«eguale tenue ronzio» d'un tempo.

**8-16.** *E se il mio piede ... intatto ed indiviso*: continuano le riprese della prima strofa, nell'alone di una giovinezza che oggi

spetta ad altri, ad un «altro pedale» che ancora spinga le biciclette lungo «gli asfalti bianchi» e ad un «altro viso» che ancora conosca il «mare» di quegli «antichi brividi». La circolarità del poemetto «allude», scrive DEI 1992, «a questa perennità, all'indifferenza immutabile del tempo della natura (l'“erba millenaria”) contro il rovinare del tempo storico, personale e generazionale subito irrecuperabile» (p. 72). Se tutte le stanze precedenti chiudevano nella disperazione per una perdita alla quale nessuno poteva porre rimedio, qui il finale si illumina della coscienza di un tempo «ancora intatto ed indiviso», che continua a rigenerarsi inarrestabilmente.

## NOTTE

Il sonetto è datato «1946», come risulta da varie edizioni (TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE, POESIE 1932-1986), ma nasce probabilmente più tardi, dato che i primi frammenti compaiono in calce a fogli dedicati ai *Versi delle Stanze della funicolare*, datati «1947-1950»: la datazione risponderebbe quindi a motivi strutturali, come già in alcuni dei *Lamenti* (v. L'OPERA IN VERSI, p. 1143). Viene pubblicato per la prima volta nelle STANZE, dove è accompagnato dalla dicitura *Senza titolo* e, insieme ad *Alba*, fa da cornice alle *Stanze della funicolare*; a partire dal PASSAGGIO D'ENEA assume il titolo e la posizione attuali, chiudendo la prima sezione della raccolta affianco ad *Alba*, che – come già visto – diventerà il primo componimento della silloge soltanto con il TERZO LIBRO. Lo slittamento al termine della sezione ubbidisce, come spiega Roberto Orlando in un intervento dedicato proprio a questo testo, a «un'esigenza narrativa, che conduce dall'*Alba* alla *Notte* l'unità temporale sottesa, come in un dramma classico, agli *Anni tedeschi*»; all'equilibrio di questa disposizione contribuiscono, in contrappunto, anche *Strascico* e *1944*, che si pongono «rispettivamente come “notte” ed “alba” del primo e dell'ultimo sonetto» (ORLANDO 1998a, p. 292).

Il legame con *Alba* si desume, oltre che dalla posizione simmetrica all'interno della raccolta e dalla rappresentazione di due momenti opposti della giornata, dalla ripresa di alcuni motivi centrali: il «bar», il cui interno fumoso costituiva l'ambientazione del sonetto proemiale, ricompare qui come il luogo da cui provengono gli accordi di chitarra, ed è visto ora dall'esterno, dalla strada; i «vapori» che riempivano l'ambiente si ritrovano nella «nebbia» notturna che lo avvolge e che allo stesso modo offusca la vista del poeta, conferendo alla scena un alone di sospesa indeterminatezza; il «tram», presenza fondamentale in *Alba*, ritorna qui con la stessa centralità, nella sua ultima corsa della giornata; e infine il «tremittio» del bicchiere tra i denti sembra riecheggiare qui nel «tremore | luminescente di vetri» che percorre l'intera città. Soffermandosi sul confronto tra i due sonetti, DEI 1992 indica come fondamentale *trait d'union* la centralità di un'atmosfera di «indeterminata attesa», nell'«immobilità di un deserto paesaggio cittadino». La stessa Dei sottolinea inoltre l'importanza, in entrambi i componimenti, del suono, che «strazia come un'incomprensibile rivelazione, un

dissonante gemito delle cose», e che si fa più che mai dominante in *Notte*, una lirica «tutta costruita su una gelida fascinazione acustica». Ma cospicue sensazioni uditive percorrono l'intera sezione (cfr. ad esempio il «lamento | vasto» del pianoforte di *Strascico*, il ricorrente abbaiare dei cani nei *Lamenti*, il «fragore | di bottiglie in sobbalzo» in *1944*), e sempre «respingono come lo sfregare dell'unghia sul vetro, e insieme attraggono come un messaggio da decifrare» (p. 77).

Nell'articolo già citato, Orlando pone in luce la complessa articolazione formale del sonetto ed evidenzia uno stravolgimento della struttura metrica, generato di rimbalzo dalla complicazione del piano sintattico: questo appare infatti «estenuato dai continui *enjambement*» e soprattutto «ulteriormente aggrovigliato per l'ipotassi», poiché

se ad ogni proposizione principale fa da pendant una subordinata, rispettivamente, temporale (v. 2: “mentre illune...”); relativa (v. 5: “che si sfa...”); relativa con valore locativo (v. 8: “Dove il fiume...”), anche le minime entità presentate si slargano ognuna verso una specificazione, sia essa aggettivale (e l'attributo è la costante stilistica di questo Caproni: tale che nessun sostantivo ne può fare a meno) o con una relativa (“fanale che si sfa”, “d'unghie che slentano e slargano”; “sterrato che non sa”) (ORLANDO 1998a, p. 295).

Questa continua «volontà di definizione», che con le sue numerosissime specificazioni conduce alla dissoluzione dell'oggetto e compromette la comprensibilità del testo, si può spiegare ricordando la fondamentale sfiducia nella parola che accompagna Caproni negli anni del *Passaggio d'Enea*. Ne deriva un senso di «inconcludenza e vacuità» (p. 301), che raggiunge il suo culmine nelle interrogative e nei puntini di sospensione e che, nel sonetto stesso, trova corrispondenza in quella «nebbia» che confonde la vista e l'udito del poeta.

## NOTTE

Una chitarra chi accorda in un bar  
(in un bar nella nebbia) mentre illune  
transita sulla terra ancora un tram  
verso l'una di notte? Nel barlume  
torbo di quel fanale che si sfa 5  
col mio cuore fra i platani, ahi l'agrume  
d'unghie che slentano e slargano là  
nel raggelo gli accordi... Dove il fiume  
sciacqua e sullo sterrato che non sa  
né di mare né d'erba alza il sentore 10  
vuoto dell'acqua, perché in un tremore  
lumescente di vetri la città  
nelle tenebre un soffio sperde, e muore  
tra i lenti accordi quel gelido tram?

METRO: ABABABABACCACA. Il sonetto, a differenza dei precedenti della raccolta, utilizza soltanto tre serie di rime: le terzine ripresentano infatti una rima delle quartine, arrecando maggior coesione sonora al testo. La serie A è costituita dalla rima tronca in *-a* ai vv. 5-7-9-12 (*sfa : là : sa : città*), da rime imperfette ai vv. 1-3 (*bar : tram*) e da una rima identica ai vv. 3-14 (*tram : tram*). Un'altra assonanza si colloca ai vv. 2-4 (*illune : barlume*) e nasce dallo scambio tra nasali, frequente in Caproni. Si possono individuare rime interne ai vv. 1-2 (*bar : bar*, rima identica), 9-11 (*acqua : sciacqua*, rima inclusiva), 10-11 (*né : perché*) e tra «cuore» al v. 6 e la serie C (*cuore : sentore : tremore : muore*). ORLANDO 1998a segnala, tra i numerosi effetti fonici che arricchiscono il testo, il legame tra le rime, appartenenti a due serie distinte, dei vv. 1-4 (*bar : barlume*, definita «assonanza scalena o zoppa» da MAGRO 2007, p. 1454), e tra alcune parole ai vv. 3-9 (*terra - sterrato*) e 7-12-14 (*slentano : lumescete : lenti*), individuando una generale tendenza all'«afferire della parola più breve in grembo alla più lunga» (pp. 295-296).

**1-4.** *Una chitarra ... di notte*: il sonetto si apre sugli accordi di una chitarra provenienti da un bar. Come già il «lamento» di pianoforte in *Strascico* (vv. 2-4), il suono si diffonde nel silenzio notturno e raggiunge la strada, dove sembra trovarsi l'io lirico (cfr. i vv. 8-9: «Dove il fiume | sciacqua e sullo sterrato...»). Ritorna il bar già incontrato in *Alba* (cfr. v. 1 e relativa nota per le successive riprese in Caproni), ma se lì il poeta si trovava al suo interno, in ascolto dei rumori esterni (vv. 5-6: «nell'ermo | rumore oltre la brina...»), qui, in una situazione rovesciata, egli lo intravede nella notte, tra la «nebbia», ed è questa volta un suono proveniente dal suo interno a catturarne l'attenzione. La stessa ambientazione si ritrova inoltre nel racconto *Per colpa dei poveri*: «Si sentiva nel bar, pieno di vapore e come di nebbia, il suono d'una chitarra» (RACCONTI, p. 193). All'esterno si assiste al transito di un «tram», altro elemento ricorrente nella raccolta (cfr. la nota ai vv. 5-8 di *Alba*), che qui appare nella notte come unica presenza ravvisabile sulla strada deserta, simbolo di un'oscura solitudine che pare investire tutta la «terra» (a cui si dovrà riferire, per ipallage, l'attributo «illune»). L'ora notturna indicata dal titolo viene confermata da una precisa indicazione temporale («verso l'una di notte»), e colloca la figura del poeta in un buio che, come già in altri testi (v. ad esempio *Strascico*), ostacola la vista portando in primo piano i rumori; all'oscurità si affianca, con lo stesso risultato, la «nebbia» che avvolge il bar, richiamando quella che nel racconto sopracitato ne offusca l'interno (così come i «vapori» di *Alba*, v. 1 e delle *Stanze della funicolare. Interludio*, v. 11): ne deriva quella particolare atmosfera di attesa e di sospensione che già caratterizzava *Alba* (cfr. la nota ai vv. 1-3) e un senso di smarrimento che riempie d'inquietudine incertezza l'interrogativa iniziale. Il termine «accorda», che al primo verso introduce il suono della chitarra, verrà ripreso altre due volte (vv. 8 e 14: «accordi»), attraversando l'intero testo «in una sorta di manifesto programmatico» (ORLANDO 1998a, p. 297). **4-8.** *Nel barlume ... gli accordi*: dal buio notturno emerge, al passaggio del tram, la luce fosca del «fanale», la quale però, debole e incerta, viene quasi immediatamente riassorbita dall'oscurità. Nello spegnersi di quel «barlume | torbo», «fra i platani» della strada, il poeta riconosce il disfaccimento del suo stesso «cuore» («che si sfa | col mio cuore»), incapace di reggere agli accordi di chitarra che lo raggiungono come un doloroso lamento. Come denuncia l'interiezione («ahi l'agrumo | d'unghie...»), il suono diventa infatti voce della sofferenza dell'io, amplificando perciò i suoi tratti drammatici: i verbi «slentano» e «slargano» ne suggeriscono una lentezza quasi luttuosa, una dilatazione resa penetrante e spiacevole dall'«agrumo» di quelle dita che, nel rigido gelo della notte, fanno

vibrare le corde. **8-11.** *Dove il fiume ... dell'acqua:* allo sterrato su cui si trova la figura del poeta si affianca, in questo paesaggio cittadino, un fiume, dal quale si leva l'odore indefinito dell'acqua, in una sensazione di vuoto nauseante. La strada, «dove il fiume | sciacqua», diventa qui una traccia vaga e sfumata, quasi un non-luogo, che non appartiene né alla terra né al mare («che non sa | né di mare né d'erba»). **11-14.** *perché ... quel gelido tram:* una seconda interrogativa, dopo quella di avvio, chiude il componimento, senza risolvere il senso di incertezza e smarrimento iniziali. All'oscurità che pervade il sonetto si oppone per un attimo il baluginio che illumina la città in un «tremore | lumescente di vetri», provocato, come il «tremittò» del bicchiere in *Alba* (vv. 9-10), dal movimento del tram. Il motivo del tremore, frequente in Caproni, richiama qui in particolare le «tetre biciclette» e l'analogo segnale di morte del poemetto precedente (VII, vv. 7-8: «allorché un giro | di tetre biciclette ripercuote | con un tremito il vetro»). Con esso, nel persistere desolante degli accordi, la città si spegne esalando un ultimo respiro («un soffio sperde»), mentre il tram, presenza solitaria e unica, effimera, fonte di luce nella notte, prosegue la sua corsa inoltrandosi nel buio. Quest'immagine conclusiva del vagone «gelido», che «muore» accompagnato dal tetro suono della chitarra, rafforza il senso di indecifrabile minaccia che, suggerito dall'oscurità opprimente e dal vuoto, percorre l'intero testo.

## LE STANZE

## STANZE DELLA FUNICOLARE

Conclusa la prima sezione, *Gli anni tedeschi*, si apre quella delle *Stanze*, nella quale si collocano tre poemetti: *Stanze della funicolare*, cui tien dietro l'ultimo sonetto della raccolta, *Sirena*; *All alone e Il passaggio d'Enea*. Questo raggruppamento si incontra per la prima volta nel PASSAGGIO D'ENEA e, venuto meno temporaneamente nel TERZO LIBRO, diventa definitivo con TUTTE LE POESIE.

La prima sottosezione, *Stanze della funicolare*, comprende oggi due testi numerati, *Interludio* e *Versi*. Alla prima comparsa nelle STANZE era costituita invece da *Alba*, dalla poesia eponima (che oggi corrisponde ai *Versi*), e dal sonetto *Senza titolo* (che diventerà poi *Notte*), mentre *Interludio*, pubblicata per la prima volta nel medesimo volume, chiudeva l'ultima sezione, *In appendice*, sotto il titolo *Su cartolina*. Con il PASSAGGIO D'ENEA nasce, come già visto, la sezione delle *Stanze*, che senza ulteriori suddivisioni interne comprende a questa altezza *Interludio*, *Versi* e *Sirena*, testi che vanno a formare per la prima volta le *Stanze della funicolare* nel TERZO LIBRO. L'assetto definitivo si raggiunge con TUTTE LE POESIE, dove *Sirena* viene esclusa dalle *Stanze della funicolare* propriamente dette e posta di seguito a *Interludio* e *Versi*, per la prima volta numerati.

L'*Interludio* viene datato dall'autore «1950» nel TERZO LIBRO, in TUTTE LE POESIE e in POESIE 1932-1986, ma numerosi elementi suggeriscono che la sua composizione risalga almeno al 1948 (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1145-1146). L'ambiente rappresentato in questo testo è l'interno nebbioso di una latteria, che viene riconosciuto dal poeta come immagine dell'Erebo, il regno dei morti: esso ritorna, con identici particolari, nel finale del poemetto, e si configura quindi come luogo di arrivo (e forse anche di partenza) del percorso della funicolare. Questa destinazione definisce il viaggio, spiega Bárberi Squarotti, come

omologo di quello di Enea [...] e di quello di Dante, trasferiti nell'ambientazione inevitabilmente non più epica o sublimemente escatologica, ma decaduta, immiserita, immersa in una povera quotidianità, per antifrasi con il divino, come, del resto, è comune situazione di tutte le epifanie di Dio, del sacro, delle anime dopo la morte nell'opera di Caproni. (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 394).

La latteria all'alba, nella quale le anime entrano «a perdersi fra i vapori» (v. 11), ci riporta immediatamente ai «vapori d'un bar | all'alba» del sonetto di apertura della raccolta (*Alba*, vv. 1-2), che anticipava l'identificazione di questo luogo con l'aldilà o con la sua anticamera. Un ambiente ancor più simile a quello di *Interludio*, benché senza il carico di un'analogia funzione, compare inoltre nel racconto *Il cappuccino*, pubblicato per la prima volta nel 1948 (con il titolo *Un vigliacco al signore*) e quindi probabilmente coevo a questo componimento:

Mario aveva appoggiato la bicicletta allo stipite della porta ed era entrato nel bar. [...] Una nuvola di vapore tiepido e un vago odor di rinfresco si spandeva nel bar da pochi minuti aperto. C'era una ragazza che lavava il pavimento (si mescolava all'odore acquoso del caffè lo strano odore di segatura e di varechina annacquata) (RACCONTI, p. 235).

Si ritrovano qui il consueto interno annesso, la figura della ragazza e il dettaglio della bicicletta appoggiata allo stipite, ma anche il riferimento alla «segatura» e – nel corso della narrazione – le «mani arrossate» e l'immagine di un «bicchiere appannato» (p. 236).

I *Versi delle Stanze della funicolare*, composti da dodici strofe di sedici endecasillabi, costituiscono, dopo l'*Interludio*, il vero e proprio poemetto e vengono pubblicati per la prima volta, parzialmente, nel 1949 sulla rivista «Botteghe oscure» (numero di gennaio-giugno), con il titolo *Prime stanze de La funivia*, per comparire poi in volume, completi, nelle STANZE già ricordate. Quanto alla datazione, l'autore indica «1947-1950» nel PASSAGGIO D'ENEA e nel TERZO LIBRO, e «1950» in TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986. In una lettera del 1979 a Carlo Betocchi, Caproni tratteggia il disegno d'insieme del testo e ne chiarisce il significato allegorico:

Le *Stanze della funicolare* 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: dover 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) (L'OPERA IN VERSI, p. 1147).

Il poemetto nasce quindi da un elemento concreto del paesaggio di Genova, la funicolare che parte dal quartiere del Portello e arriva al Righi, il punto più alto della città; Caproni però la spinge oltre nel suo viaggio e le fa attraversare altri quartieri genovesi (Oregina, Zerbino, Staglieno), fino a portarla in uno squallido e moderno Erebo, in uno di quei «luoghi che noi non conosciamo», poiché, spiega il poeta,

siamo sempre destinati a incontrare il muro della terra, o l'ultimo borgo oltre il quale vi sono [...] quelli che io chiamo "i luoghi non giurisdizionali" (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, pp. 112-113).

Il viaggio si svolge da alba ad alba, attraverso precisi luoghi topografici e scene di vita in continuo cambiamento: ambienti e persone che il passeggero guarda dai finestrini, senza mai potersi fermare e scendere, impotente contro la forza sconosciuta che lo spinge verso la sua destinazione finale. La «sorda efficienza del mezzo», la sua «ubbidienza a una meccanica casualità» – fa notare DEI 1992 – è sottolineata dalla vibrazione del cavo, «una nota continua» che ricorda il suono di biciclette del poemetto precedente, anch'esso «rumore di fondo» al viaggio inarrestabile della vita (p. 79).

Genova, da un lato città concreta e reale, dall'altro luogo trasfigurato in allegoria, si impone al centro del poemetto, consolidando quella che la stessa Dei definisce «mitologia genovese» di Caproni, per la quale

la città, allontanata e cristallizzata nella memoria, resta a proteggere l'immaginario giovanile, a preservarlo e acutizzarlo nella nostalgia (DEI 1992, p. 81).

Ogni quartiere di Genova è una tappa, una stagione della vita: l'«utente» osserva dall'alto le immagini della giovinezza, dell'intera esistenza, «ritrovate intatte, preservate e perpetuate dalla città» (p. 79) e, infine, l'allontanamento dai suoi luoghi familiari è un perdersi nella nebbia, nel nulla, con un motivo che ritorna nell'ultima sezione della raccolta, *In appendice*, tutta costruita intorno al ricordo della città (cfr. *A Rosario*, vv. 21-22, dove lasciare Genova significa entrare «nella tenebra»; e *L'ascensore*, dove è un altro mezzo di trasporto reale a condurre il poeta in una sorta di aldilà sospeso sopra il paesaggio cittadino).

## STANZE DELLA FUNICOLARE

### 1. *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.

METRO: il componimento è costituito da due strofe, la prima di sei versi e la seconda di dodici, e procede per lo più a rime bacciate, con alcuni versi irrelati: xaabbc cddxeexffggf. Soltanto l'ultimo verso riprende una rima precedente, interrompendo l'andamento a rime bacciate e chiudendo il testo. Per la prima volta nella raccolta, non sono presenti assonanze o altre rime imperfette. Si segnalano la rima inclusiva ai vv. 4-5 (*alba* : *scialba*), che compariva identica nelle *Biciclette* (V, 6-8), e la rima interna ai vv. 9-10 (*posare* : *entrare*), che coinvolge uno dei versi irrelati. Le rime bacciate conferiscono leggerezza e musicalità al testo, così come la misura breve dei versi (novenari, ottonari e settenari).

**1-2. *E intanto ... in una latteria***: l'avvio in levare, tramite la congiunzione e l'avverbio temporale, suggerisce il riacciarsi del discorso poetico a qualcosa di precedente, presentando il luogo in cui il componimento è ambientato come un punto di arrivo, mentre il verbo «ho conosciuto» si presenterà altre tre volte nel corso della poesia, conferendole compattezza. Il poeta identifica l'Erebo, il sotterraneo regno dei morti (così chiamato dalla mitologia greca), con una «latteria», un luogo concreto e reale, che può appartenere agli spazi periferici di un comune paesaggio cittadino: come si è già osservato nell'introduzione al testo, Caproni riconosce il metafisico nella più ordinaria quotidianità, e fa di questa latteria, come già del bar di *Alba* (cfr. in particolare la nota ai vv. 11-14), il luogo di scontro e di transizione tra la realtà fisica e la dimensione ultraterrena. Un altro elemento qui associato all'Erebo è l'«inverno», anche in questo caso con una ripresa di *Alba* (vv. 1-3: «...nei vapori d'un bar | all'alba, amore mio che inverno | lungo e che brivido attenderti!») e più in generale sulla scia del legame tra questa stagione, assai presente nella raccolta e soprattutto nei *Lamenti*, e il tema della morte. **3-6. *Ho conosciuto ... bicchieri***: la regina degli inferi, Proserpina, è qui, in questo abbassamento del mito alla realtà quotidiana, una ragazza qualunque, vestita in modo dimesso e anonimo («nella scialba | veste») e impegnata nell'umile mansione di lavare i bicchieri. Una simile figura femminile sembra ritornare più volte nei racconti di Caproni e in particolare, se si fissa la datazione di *Interludio* al 1948 (v. L'OPERA IN VERSI, p. 1145), in quelli coevi: cfr. la ragazza «che lavava il pavimento» nel racconto già citato in sede di introduzione (*Il cappuccino*, RACCONTI, p. 235), ma anche «la ragazza del banco» che «risciacquava il bicchiere» in *La lontananza dal mondo* (RACCONTI, p. 229). La scena, con un nuovo richiamo al sonetto proemiale della raccolta, si colloca all'«alba», *topos* che in Caproni, accompagnandosi spesso al gelo invernale e rappresentando un momento di attesa e di sospensione, sembra assecondare il transito dalla vita alla morte (cfr. *Alba*, introduzione e note ai vv. 1-3). I «bicchieri», oggetti ordinari e concreti, rafforzano il contrasto tra l'umile realismo del luogo rappresentato e la valenza allegorica che gli viene attribuita. Essi sono appannati («nebbiosi»), con immagine che anticipa quella del locale invaso dal «fumo», sviluppata nella strofa successiva. Per la forte presenza in Caproni del «bicchiere», altro elemento frequentemente legato all'attesa della morte, cfr. *Alba* (commento ai vv. 8-10). **7-11. *Ho conosciuto ... fra i vapori***: l'anafora apre la seconda strofa richiamando l'avvio della precedente. I «tavoli» della latteria sono «neri» e poco visibili (come poi la ragazza «senza figura»), poco più di ombre a causa dei vapori che li avvolgono, e le loro immagini scure diventano quasi simboli funesti in questo luogo di morte. L'espressione che descrive le «anime» che il poeta vede entrare nel locale viene chiarita dall'autore stesso in una nota in calce alla raccolta: «Per “anime in fretta”, nell'*Interludio* delle *Stanze della funicolare*, vorrei s'intendesse “anime fabbricate in fretta, in serie”. Esse giungono alla latteria su «biciclette» che lasciano sulla

soglia, quali oggetti appartenenti alla vita, da abbandonare prima dell'ingresso nell'Erebo: ancora una volta la concretezza, rappresentata da un modesto e quotidiano mezzo di trasporto, si scontra con il metafisico e il divino, qui suggerito dalle «anime», già appartenenti ad un'altra dimensione. L'interno della latteria, come il bar di *Alba* (v. 1), è offuscato dai «vapori», da una nebbia che ritornerà con ossessionante insistenza nell'ultima stanza dei *Versi*; le «anime», appena entrate nel locale, si perdono e confondono in questa foschia, diventando figure indefinite e incorporee. **12-15.** *E ho conosciuto ... rancida*: i «rossori» sono un motivo che, con diverse valenze, ritorna più volte nella raccolta (cfr. «gli spazzini cui gli orecchi | ha arrossato una sveglia» nei *Versi delle Stanze della funicolare*, II, 12-13; il «rossore» sul viso dell'amata in *A Giannino*, v. 26, e i «rossori» di Alcina nelle *Biciclette*, III, 4) e sono qui un particolare delle «mani | di gelo», altra immagine frequente in Caproni (cfr. *Lamenti*, VIII, 7 e nota relativa). L'odore di «segatura», che come già visto nella scheda introduttiva caratterizza anche il bar del racconto *Il cappuccino* (RACCONTI, p. 235), spiacevole e nauseante («segatura | rancida») conferisce al luogo un senso accentuato di squallore e disfacimento. **15-18.** *e senza figura ... la mia paura*: l'attenzione ritorna sugli avventori e in particolare su una ragazza, che appare al poeta in una visione confusa, velata dalla nebbia che riempie il locale («senza figura | nel fumo»), e in immobile attesa, con una «tazza | vuota» tra le mani, simbolo forse dello svuotamento e dell'angoscia interiore. Il motivo di una donna «che aspetta» la «paura» dell'io si ritrova in una lirica del *Seme del piangere, Il becolino*: «...lei che in capelli e impura | [...] aspettava, | mentre il vento soffiava, | un segno della mia paura» (vv. 59-63). DEI 1992 riconosce in quest'immagine conclusiva «il timore di una chiamata, forse di un giudizio» che contrassegnerà l'intero poemetto successivo (pp. 80-81).

## 2. 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 balìa 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.

È all’improvviso una brezza che apre, II  
allo sbocco del tunnel, con le spine  
delle sue luci acide le enfiate,  
fragili vene più lievi di trine  
sanguigne e di capelli dentro gli occhi 5  
d’improvviso feriti – è d’improvviso  
l’alba che sa di rinfresco dai cocci  
e dai rifiuti gelidi, e sul viso  
scopre pei finestrini umidi un’urbe  
cui i marciapiedi deserti già i primi 10  
fragori di carrette urgono. A turbe  
s’urgono gli spazzini cui gli orecchi  
ha arrossato una sveglia urlando l’ora  
nel profondo del sangue, neppur qua  
può aver tregua la corda – non è l’ora 15  
questa, nel caos, di chiedere l’alt.

E lentamente, in un brivido, l’arca, III  
di detrito in detrito, entro la lieve  
nausea s’inoltra – oscillando defalca  
i mercati di pesce e d’erbe, e il piede  
via sospinge di felpa oltre le bianche 5

rocce del giorno. E laddove un colore  
 di febbre la trascorre sulle panche  
 ancora intorpidite, a un tratto al sole  
 ahi quale orchestra frange fresca il mare  
 col suo respiro di plettri. Col rame 10  
 d'un primo melodioso tram nel sale  
 di cui l'etere vibra, fra il sartame  
 d'un porto ancora tenero un'aurora  
 ecco di mandolini entro cui già  
 ronzia chiusa altra spinta – ecco un'altr'ora 15  
 in cui impossibile è chiedere l'alt.

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  
 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'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. I lati  
 vibrano della muta arpa che inclina  
 unicorde a altre balze, ma già un Righi 10  
 rosso da un'altra Genova la cima  
 tira inflessibile al cavo – dai gridi  
 l'arca e dalle persiane verdi l'ora

stacca come un sospiro, oltre cui sta  
di specchiere freschissima la sola  
stanza ove lieve era chiedere l'alt. 15

E la mano, chi muove ora? chi accende VI  
la mano corallina che saluta  
trasparente di sangue, ora che intende  
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 – mentre oscura 10  
l'ombra del carro la frigida erbata  
fra il pietrisco e i bucati, e a lungo d'una  
guerra ch'è esplosa a squarciagola, scola  
come a grandine un tetto! Forse è qua  
che si teme l'arresto? o forse è l'ora 15  
fra i panni scialbi di chiedere l'alt?

Forse qui è l'urto... Ma no! allo Zerbino VII  
alto sopra le carceri, nel grigio  
fiato di tramontana ora un bambino  
corre ancora di piume – porta il viso  
ad un palmo dai vetri, e se scompare 5  
nel colpo che di tenebra riannera  
l'aria, fra le rovine d'aria appare  
dei genovesi in raduno la nera  
mutria – la gara a bocce che il fragore  
ai lentissimi passi placa, e in rima 10  
i colpi delle bocce col nitore  
entro l'arca di colpe chiude. Inclina  
l'arca a quel peso di buio, ma ancora  
non l'arresta il suo cavo – via la fa  
scivolare in silenzio verso altr'ora 15  
d'un più probabile labile alt.

E i fanali... Che sera è mai accaduta? VIII  
quale notte prelude? Una sterrata  
zona scintilla di cocci e di muta

luna, ch'ora un silenzio copre e aerata  
luce di pioggia promessa. La prua 5  
volge l'arca a Staglieno, e se la mano  
porta l'utente alla bocca, la sua  
fronte è spruzzata a un tratto da un lontano  
sciame di gocce gelide che al cuore  
l'abbandono impediscono. Giù i vetri 10  
tira, ma ormai una musica incolore  
altri vetri infittisce – rada stria  
di lucori la notte, e all'inodora  
promessa sorvolando muta, la  
cheta barca procede verso altr'ora 15  
forse più giusta di chiedere l'alt.

E intanto, quale fresca pioggia cade, IX  
notturna, sulla buia funivia  
che lentissima scivola e pervade  
di silenzio la zona? Mentre via,  
via essa ascende vibrando sottile 5  
nella tenebra dolce, da una loggia  
che una nebula sciacqua, altra sottile  
acqua d'argento s'accende – è una pioggia  
più fresca del respiro che dal mare  
all'utente apre il petto, ora ch'ei tocca 10  
timido il fildirame cui trasale  
lontanissimo un timpano. La bocca  
apre stupita a quel trillo, ma ancora  
sulle lastre lavate la città  
dal profondo altre voci porge – altr'ora 15  
in cui il nichelio non può segnar l'alt.

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? A marinai  
porgono, andando, la spalla spruzzata  
sulle selci ove cantano – ove mai  
cadde minuta una pioggia più fresca  
sul tepore degli aliti. 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?

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 luore  
nuovo una nebbia l'appanna – è la prima  
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!

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  
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 15  
fra quel lenzuolo di chiedere l'alt.

METRO: poemetto di dodici strofe, ognuna composta di sedici endecasillabi. La struttura narrativa è sostenuta, come già nelle *Biciclette*, dalla ripetizione variata e dall'identità di rima degli ultimi versi. Per quanto riguarda il piano rimico, le strofe sono generalmente suddivisibili in quartine a rime alterne, con schema ABABCD CDEF EFGHGH, che però presenta a volte alcune irregolarità: nella prima stanza è presente un verso irrelato (v. 5) e una ripresa, tramite assonanza, della rima B al v. 7 (*cheti : vetri*), mentre nella seconda si possono individuare due versi irrelati (vv. 10 e 12), legati tra loro da assonanze interne (*primi : spazzini; orecchi : deserti*). A sostituzione delle rime, accanto alle consuete e frequenti assonanze, è presente, ai vv. 10-12 dell'ottava strofa, una consonanza (*vetri : stria*). Rime inclusive: I, 13-15 (*odora : ora*); II, vv. 6-8 (*improvviso : viso*) e 9-11 (*urbe : turbe*); III, vv. 13-15 (*aurora : ora*); VII, vv. 6-8 (*riannera : nera*) e 13-15 (*ancora : ora*); VIII, vv. 13-15 (*inodora : ora*); IX, vv. 2-4 (*funivia : via*) e 13-15 (*ancora : ora*); X, vv. 2-4 (*urna : notturna*), 9-11 (*fresca : rinfresca*) e 13-15 (*odora : ora*); XII, vv. 6-8 (*sciacqua : acqua*) e 13-15 (*scolora : ora*). Rime identiche: II, vv. 13-15 (*ora : ora*); IV, vv. 1-3 (*aria : aria*); IX, vv. 5-7 (*sottile : sottile*); X, vv. 1-3 (*dove : dove*); XI, vv. 3-7 (*prima : prima*); XII, vv. 9-11 (*nebbia : nebbia*). Rime interne: I, vv. 4-5 (*fiati : velati*), che coinvolge l'unico verso irrelato della stanza; II, vv. 9-12 (*finestrini : spazzini*); V, vv. 2-4 (*agitate : scalinate*); VIII, vv. 4-8 (*aerata : spruzzata*); IX, vv. 7-8 (*sciacqua : acqua*), rima inclusiva; X, vv. 6-10 (*amore : tepore*); XII, 10-13 (*vana : lontana*). Si segnalano inoltre una rima equivoca ai vv. 9-11 della quarta strofa (*vela : vela*), una rima ricca ai vv. 5-7 della settima (*scompare : appare*) e numerose rime identiche interne, che trovano la loro massima concentrazione nella settima strofa (*aria : aria*, v. 7; *bocce : bocce*, vv. 9-11; *arca : arca*, vv. 12-13).

**I. 1-6.** *Una funicolare ... lo scorrevole cavo*: nell'interrogativa iniziale il poeta si rivolge agli ignoti compagni di viaggio, chiedendo quale sia la destinazione verso cui muove la funivia che li trasporta nella notte. Nell'oscurità, le pareti del mezzo sono debolmente illuminate dalla luce di una «lampada», resa opaca («morta») dai «fiati» dei passeggeri, i cui «vapori» rimandano all'ambiente fumoso del precedente *Interludio* (v. 11). La «lampada elettrica» è il primo elemento di meccanica concretezza (subito seguito dal «cavo»), che nel testo evidenzia il contrasto tra la dimensione reale e materiale del viaggio e la sua valenza allegorica. «Cheti | rombi», che saranno probabilmente le pulegge tramite cui si muove il veicolo, «premon» (in poliptoto con il v. 3) «lo scorrevole cavo», agevolati dalla «polvere» e dall'«olio» lubrificante. **6-11.** *E come vibra ... di feltro*: il «cavo» e con esso «i vetri» della funicolare vibrano, riprendendo un motivo particolarmente frequente in Caproni (cfr. la nota ai vv. 8-10 di *Alba*), che trova in questo caso un preciso riscontro in un racconto pubblicato per la prima volta nel 1948: «Il silenzio s'era fatto così alto, ch'essi udirono persino, nello sparso e sottile stormir della brezza, il fruscio del pubblico ascensore in salita: un impercettibile tremito di vetri vibrati dal cavo oliatissimo (quasi suono d'una tenue arpa unicolorde nel vento)» (*Brindisi sulla terrazza*, RACCONTI, p. 326). Il passo si riferisce all'ascensore di Castelletto (altro mezzo pubblico di Genova a cui l'autore dedica un componimento nella raccolta), e vi si ritrovano non solo il tremore dei vetri, ma anche l'immagine del «cavo oliatissimo», che richiama la decima strofa del poemetto (v. 4: «col suo cavo oliatissima») e l'immagine della «tenue arpa unicolorde» che torna nella quinta (vv. 8-10: «I lati | vibrano della muta arpa che inclina | unicolorde a altre balze»). La «corda», della quale i passeggeri sono «in balia», è definita qui «pigra» e «inflexibile», a indicarne la passività, l'incapacità di

fermare la funicolare o di deviarne la direzione. Questa prima parte del viaggio avviene nell'oscurità di un «tunnel», i vetri sono «anneriti» e risulta quindi impossibile vedere all'esterno: come afferma Caproni stesso, questa galleria può essere interpretata come il «ventre materno» (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1147) e dunque la funicolare, che sale dal basso («de profundis») e procede con «sobbalzi» smorzati («di feltro»), proviene dal nulla, da una dimensione che precede la vita. I viaggiatori vengono denominati «utenti», con una scelta lessicale efficacemente spiegata da BÁRBERI SQUAROTTI 2003: «il termine è burocratico, e indica tecnicamente i fruitori del servizio della funicolare, ma è grottesco e degradato in rapporto con il significato escatologico del viaggio, con l'Erebo, l'arca, e tutte le visioni che si susseguono durante il viaggio» (p. 395). **11-16. È una banchina ...** *l'alt:* la funicolare si avvia verso l'aperto, e nell'oscurità è ora visibile l'uscita della galleria, dove «tenue traluce», nelle prime luci dell'«alba», un'immagine ancora confusa, che potrebbe essere una «banchina | bianca», simbolo della vita imminente, oppure «la tomba»: la domanda del passeggero rivela qui «l'ambiguità della stessa vicenda vitale di uscita dalla tenebra del non essere verso la luce e la vita. [...] L'inizio è una nascita, ma è anche un'ascesa dagli inferi, prenatali o mortuari che siano» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, pp. 395-396). Malgrado i dubbi e l'incomprensione degli «utenti», la «corda» procede inarrestabile verso l'esterno, verso l'alba, poiché in questo luogo di «buio» non è dato fermarsi. **II. 1-6. È all'improvviso ... d'improvviso feriti:** all'uscita dalla galleria, nel momento della nascita, una «brezza» improvvisa investe i passeggeri, ferendo i loro occhi «con le spine | delle sue luci acide»: il mondo si presenta nella sua aggressività e il primo incontro con la vita è un urto per gli «occhi» troppo deboli, per l'organismo descritto in tutta la sua precarietà attraverso il dettaglio delle «fragili vene», che nel loro disegno sottile sembrano «trine» di sangue o «capelli» e, gonfie, paiono sul punto di rompersi. **6-11. È d'improvviso ... carrette urgono:** ritorna per la terza volta in pochi versi il termine «improvviso», a indicare come la venuta alla luce travolga inaspettata il viaggiatore. L'«alba» di questa nascita viene descritta in primo luogo attraverso lo spiacevole odore di «rifresco», termine già utilizzato da Caproni in *Alba*, v. 5 (per origine e significato del quale si rimanda alla nota relativa) e nel racconto *Il cappuccino* (RACCONTI, p. 235: «un vago odor di rifresco si spandeva nel bar da pochi minuti aperto»), dove – come già visto nell'introduzione alle *Stanze della funicolare* – viene descritto un bar molto simile alla latteria di *Interludio*. L'odore proviene qui «dai cocci | e dai rifiuti», che, facendo proprio il gelo in Caproni sempre associato all'alba («rifiuti gelidi»), riempiono le strade di un paesaggio sporco, consumato, già vissuto. Sui «marciapiedi deserti», che i passeggeri osservano dietro i vetri aspersi dall'umidità mattutina («finestrini umidi»), non ci sono ancora presenze umane, ma solo questi resti abbandonati e, prepotenti, le «carrette», che con i loro «fragori» scuotono e invadono l'alba, in uno scorcio che rimanda immediatamente a *1944* (vv. 1-4). L'uscita dal tunnel, dunque, «non è una liberazione e un sussulto di vita» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 396), ma l'incontro con una realtà sfatta e desolante, che sembra respingere il viaggiatore su ogni piano sensoriale, attraverso le luci violente e «acide», lo sgradevole odore che caratterizza l'alba e le prime immagini della città. **11-16. A turbe ...** *l'alt:* in questo squallido paesaggio urbano, compaiono infine le prime figure di vita, che, come già le «carrette», si affollano per ogni dove: si tratta di una squadra di «spazzini» che si avviano a ripulire le strade dai rifiuti, dopo che una «sveglia» li ha strappati con irruenza al sonno, penetrando con il suo «urlo», che ancora pare sconvolgere l'alba, «nel profondo del sangue», e ha «arrossato» le loro orecchie (spingendoli a uscire nel gelo). L'«utente», in questo «caos» primordiale che «all'improvviso» lo travolge con le sue immagini e i suoi rumori, non può ancora

chiedere «l'alt» e la funicolare prosegue il suo percorso, spinta dal movimento tenace della «corda». **III. 1-6. *E lentamente ... del giorno***: la funicolare assume qui il nome di «arca», termine che ritornerà altre sette volte nel corso del testo (V, 13; VII, 12 e 13; VIII, 6; XI, 6 e 10; XII, 11), imponendosi come il più frequente tra quelli utilizzati dal poeta per indicare il mezzo. RABONI 1982 ne afferma la molteplicità di significati («che vanno dall'accezione biblica a una, o più, di sottile risonanza fantascientifica: veicolo spaziale, macchina del tempo...») e la capacità di evidenziare la funzione allegorica del componimento, «volutamente e quasi crudamente esibita» (p. 79). L'«arca» dunque, con la sua dolce e traballante andatura («lentamente, in un brivido [...] oscillando...»), attraversa l'aria e gli odori nauseanti di quest'alba cittadina, proseguendo il suo viaggio tra i rifiuti, «di detrito in detrito», superando anche le «rocce del giorno», «bianche» nello splendore del sole. Il paesaggio urbano, con l'avanzare del mezzo e il risvegliarsi della città, si arricchisce di vita e di immagini, disegnando i contorni di un ambiente mercantile e portuale: qui la funivia, nel suo cammino leggero e silenzioso (con un «piede [...] di felpa»), si lascia alle spalle il «mercato di pesce e d'erbe», per arrivare poi, nei versi successivi, al mare e al porto. **6-10. *E laddove ... di plettri***: sebbene il «colore di febbre» dell'alba attraversi ancora l'interno della funicolare, illuminandone le «panche» dove siedono i passeggeri assonnati («panche | ancora intorpidite»), fuori la vita e il giorno sono ormai dispiegati ed è un «respiro di plettri» a sostituire il «fragore» del «caos» iniziale: dal «mare» si alza improvvisa e «fresca», sotto il «sole», l'armonia di un'«orchestra», nata dal frangersi delle onde. Si noti al v. 9 l'allitterazione «*frange fresca*», che allude al rumore del mare ovvero al suono leggero degli strumenti a plettro. **10-16. *Col rame ... l'alt***: continua la descrizione del paesaggio attraversato dalla funivia: un «tram» compie la prima corsa della giornata, spargendo nell'aria marina, vibrante e carica di sale («nel sale | di cui l'etere vibra»), il melodioso tintinnio della sua asta a contatto con il filo di «rame»; il porto, «ancora tenero», si risveglia, tra i cavi e le corde («fra il sartame»). E tra queste immagini è ancora una melodia infine a segnare l'arrivo dell'«aurora», nel cui attimo dolce si rivela subito impossibile fermarsi, poiché già contiene in sé, nel proprio suono di «mandolini», il «ronzio» di un'«altra spinta». Per l'intreccio metaforico di questi versi, si veda anche *Le biciclette*, III, 8-11: «Nella brezza | delle *armoniche ruote*, fu anche Alcina | la scoperta improvvisa *d'una spinta* | perpetua nell'errore...». **IV. 1-4. *E via per scogli ... i ponti***: l'arca è ora, con un'espressione più realistica, una «barca a fune», e l'«antico | legname [...] nero» di cui è costruita le conferisce severità ed eleganza, mentre si sposta nell'«aria», superando «i ponti» e attraversando il paesaggio marino («per scogli freschissimi») di Genova. La città, qui nominata esplicitamente per la prima volta nel testo, appare «tremula», a causa della distanza, dell'ostacolo dei vetri, dell'umidità dell'aria: è una visione incerta, che rivela già allo sguardo dei passeggeri tutta la sua labilità. **4-7. *l'intrico ... del giorno***: il mezzo continua il suo percorso in salita, come indica il verbo latineggiante «scande» (da *scandere*, salire): si lascia alle spalle il groviglio «d'obliqui devianti», ossia il punto di incrocio e di scambio delle linee di trasporto, e prosegue attraverso «i ripiani a terrazza ricavati dal suolo scosceso» (L'ULTIMO BORGO, p. 80, nota 22). Infine, superando di slancio gli ultimi residui dell'alba, la funicolare raggiunge il giorno pieno, del quale può ora «conoscere l'aperta | trasparenza», sì che la veduta della città, prima «tremula», si fa limpida e «certa» (v. 8). **7-11. *Ove ... l'incanto***: ora l'«occhio» del passeggero, ancora «umido» per la recente uscita dal buio, è colpito dalla nitida visione di una «scoscusa di cristalli e ardesie», metonimie che indicano rispettivamente le finestre, nella trasparenza cristallina dei loro vetri, e i tetti grigi di lavagna, per la quale cfr. l'*Epilogo* di *All alone*

(vv. 11-12: «Salivo di lavagna | roscicata una scala»), *A Tullio* (vv. 5-6: «Genova mia città fina: | ardesia e ghiaia marina»), *Stornello* (vv. 1-2: «Mia Genova difesa e proprietaria. | Ardesia mia. Arenaria») e *Litania* (vv. 3-4: «Genova di ferro e aria, | mia lavagna, arenaria»). Il verbo «punge» suggerisce la forza penetrante di queste immagini, mentre l'aggettivo sostantivato «scoscesa» disegna un paesaggio ripido, una «fuga di tetti e finestre verso valle» (L'ULTIMO BORGO, p. 80, nota 23). Davanti a questa visione, «guai» se il viaggiatore prova a guardare oltre, con il desiderio di spingersi più in là di quanto deciso dal misurato «passo del cavo»: l'«incanto», nonostante la trasparenza, è fugace e delicato, e l'«utente» è invitato a rispettare il limite, fermando qui lo sguardo per il breve tempo che gli viene concesso. **11-16.** *Si vela ... l'alt:* un «vaporoso grido», che condensa in sé le speranze e le illusioni della giovinezza, appanna il vetro: la transitoria apparizione scompare sotto gli occhi dei passeggeri, la luce del giorno torna ad essere nebbia ed entrambe si rivelano «un bene che trascorre al di là del finestrino [...], che bisogna rispettare in silenzio nella sua lontananza da non toccare se non con lo sguardo» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, pp. 396-397). La voce e i «nomi» (la ragione e le idee), come sempre «vani» e incapaci di trattenere la realtà, hanno cancellato quella «cristallina presenza», quella bellezza e quella luce che rappresentavano «l'ora | giusta», ma breve, fugace e ormai distante, in cui «chiedere l'alt». **V. 1-4.** *L'ora ... le scalinate:* il percorso della funicolare si sposta su una nuova immagine di luce e freschezza, nella quale chiare «tende», leggermente mosse dalla «prima brezza», «accendono» «l'ora» che conduce al mare le «ragazze». Esse, che nella loro fisica vitalità e concretezza sono una presenza frequente in Caproni (cfr. la nota ai vv. 1-2 del settimo *Lamento*), appaiono anche qui «figure fervide e appassionate della vita [...] allegorie pure e travolgenti della grazia d'esistere» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 397). Il gruppo, che «discende | fresco le scalinate» verso il mare, si presenta agli occhi dell'osservatore come uno «sciame», termine che ne suggerisce il movimento agile e fluido. **4-8.** *arde ... e vetri:* quest'ora medesima di vita e di luce accende («arde») le figure delle ragazze, illuminando singoli dettagli: la «lana» delle «chiare | maglie», i «capelli» e le «risa», che si spandono nell'aria, con i loro suoni e odori avvolgenti («acuta profluvie»). L'attenzione si sofferma poi sui piedi, che «acri nei sandali» si muovono tra gusci («esuvie») di conchiglie e «vetri», e i cui «arrossati | calcagni» trovano sollievo in quest'ora che rinfranca. Anche quest'ultimo particolare è ricorrente nei ritratti femminili di Caproni, come già le «maglie» e i «capelli» (cfr. *Lamenti*, VII, vv. 2 e 12; e relative note per altri riscontri): si ritrova ad esempio nell'*Epilogo* di *All alone* (vv. 43-45: «Ragazze che in ciabatte | e senza calze (morse | al calcagno [...])») e in un testo del *Seme del piangere* (*Divertimento*, vv. 62-63: «...un poco rossi | come il calcagno»). **8-12.** *I lati ... al cavo:* ritorna qui la vibrazione che già nella prima strofa (vv. 6-7) caratterizzava il movimento della funicolare, ora definita una «muta arpa» (e si veda di nuovo, al riguardo, *Le biciclette*, I, 2-4: «...un delicato | suono di biciclette umide preme | quasi un'arpa il mattino!»). La sua unica corda è il cavo che ancora la dirige verso nuovi pendii («inclina | unicorde a altre balze»). Il mezzo è giunto a quella che, nella realtà genovese, è l'ultima fermata: il forte del Righi, «rosso» di mattoni, dal quale sono visibili i due opposti lati della città. Da qui, «la cima» della corda, «inflexibile» continua a tirare, portando dunque la funicolare verso l'altro versante, verso quella che il poeta chiama «un'altra Genova». **12-16.** *dai gridi ... l'alt:* dall'«arca» è ora visibile una «stanza», cui appartengono i «gridi» e le «persiane verdi» richiamate qui allusivamente. Ma anche quest'«ora» richiede il proseguimento del viaggio e allontana i passeggeri da questo luogo, con un distacco che è un «sospiro» di rimpianto e delusione, poiché in questa «stanza», «di

specchiere freschissima», sarebbe stato «lieve» fermarsi. Le «persiane verdi» sono un elemento descrittivo che ritornerà in altre due poesie della raccolta dedicate proprio a Genova: *A Rosario* (vv. 15-16: «Lascero la persiana | verde sopra l'ortensia») e *Litania* (vv. 47-48: «Genova di canarino, | *persiana verde, zecchino*»). **VI. 1-3. E la mano ... di sangue**: qualcuno dal basso agita la «mano», salutando il passaggio della funicolare: è una mano così delicata e chiara da essere «trasparente» e lasciar trapelare il colore del «sangue», che la rende «corallina». Nella versione definitiva la domanda dei passeggeri, che si chiedono a chi appartenga quel gesto, rimane senza risposta, ma negli abbozzi dell'autore si legge che il saluto proviene dalla «stanza» di cui alla strofa precedente e che questa medesima stanza si trovava nell'«Oregina | grigia di casamenti» (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1150): la mano apparteneva dunque, nella visione iniziale di Caproni, alla prima fidanzata, Olga Franzoni, che abitò in quel quartiere e che spesso nelle raccolte giovanili è ritratta al davanzale, con immagini che ritornano in queste strofe (cfr. ad esempio *Dietro i vetri*, da *Come un'allegoria*, vv. 8-14: «Col gesto delle tue mani | solito, tu chiudi. Dietro | i vetri [...] | da me segreta ormai | silenziosa t'appanni»; *Mentre senza un saluto*, da *Finzioni*, vv. 3 sgg.: «...la tua figura | all'aria, ch'era fiorita | con la speranza al vano | del tuo balcone. || [...] mentre senza un saluto, | senza un cenno d'addio | mi muore il giorno...»). Come spiega Zuliani, il ricordo di Olga viene poi velato nella stesura finale, nell'«intenzione di universalizzare il testo», poiché «l'*utente* della funicolare non è inteso in senso autobiografico» (L'OPERA IN VERSI, p. 1151). **3-6. ora che intende ... che rulla**: nel momento del saluto, la funicolare è scossa all'improvviso dal cupo rintocco del mezzogiorno, segnato dal cannone del Righi con suono simile a quello di una lastra di lamiera («bandone ondulato») che «rulla» sotto il colpo di una «mazza». Siamo dunque alla metà della vita: lasciata la giovinezza nelle stazioni precedenti, ora la funicolare è entrata in una fase del viaggio che corrisponde alla maturità. **6-10. A un'Oregina ... quel sangue**: il quartiere d'Oregina è raffigurato nel grigiore dei suoi «casamenti», con un'immagine che si incontra anche in altri testi di Caproni: nel racconto *Il gelo della mattina*, dove pure è legata al ricordo di Olga (RACCONTI, p. 77: «Rivedevo i lisci e altissimi casamenti grigi di Genova da uno dei quali Olga appariva»), nel DIARIO («Sono ormai un patito di Genova: mi incanta la strada con lo strano formato dei monti, soprattutto il grigio, e le case (i casamenti)», p. 85), e, all'interno della raccolta, in *Litania* (vv. 59-60: «Genova di casamenti | lunghi, *miei tormenti*»). In questo paesaggio grigio, che contrasta con la lucentezza della strofa precedente, la funicolare si sposta con fatica («s'inerpica») come un «furgone», termine che, come il successivo «carro», ha «una coloritura tra il funebre e il militare che aderisce perfettamente, e dà risalto, al tempo storico evocato in quella strofa» (RABONI 1982, p. 79). Quest'ora è infatti tragicamente segnata – come emergerà nei versi successivi – dallo scoppio della guerra, di cui è già un preannuncio nella «prima nube», che proprio a mezzogiorno oscura il cielo e nasconde la mano, e nella «sassata» che distrugge quest'ultimo legame con la giovinezza. Il particolare del sasso che «fa in frantumi quel sangue» ci riporta ancora ad Olga, per il tramite di un poemetto inedito a lei dedicato (*La porta*, vv. 42-48: «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»; cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1151). **10-14. mentre oscura ... un tetto**: lo stesso «carro» della funicolare, con la sua tetra «ombra», oscura qui il paesaggio, quell'arida scarpata d'erba che sorge dinanzi ai casamenti, fra il «pietrisco» e i panni stesi ad asciugare. In questo scenario cupo e spento, si diffonde, come «grandine» che «scola» da un «tetto», la notizia dello scoppio della guerra, urlata «a squarciagola», con un grido che

è un *topos* nella poesia di Caproni (cfr. la nota ai vv. 12-14 di *Strascico*). **14-16.** *Forse è qua ... l'alt*: la stanza si chiude per la prima volta con un'incertezza dell'utente, che si domanda se in quest'ora di guerra e oscurità, condensata infine nell'immagine dei «panni scialbi», si debba temere l'arresto o al contrario chiederlo, «per non andare oltre nell'esperienza del male e del dolore del mondo» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 398).

**VII. 1-5.** *Forse è qui ... dai vetri*: l'avvio della strofa riprende il finale della precedente con il dubbio che sia giunta l'ora dell'alt, qui immediatamente risolto dall'esclamazione successiva («Ma no!») che accerta il proseguimento del viaggio. Il nuovo quartiere attraversato dalla funicolare è quello dello Zerbino, dominato dall'edificio delle «carceri» e percorso da un freddo vento «di tramontana»: il paesaggio, grigio e inospitale, si illumina per un istante dell'apparizione di un «bambino», che nella sua corsa leggera avvicina il viso ai finestrini della funicolare. La locuzione «di piume» era già comparsa nella prima strofa delle *Biciclette* (vv. 5-7: «...il lieve | lieve trasporto di piume che il cuore | un tempo disse giovinezza») e, come già in quel caso, indica freschezza e levità, facendo della corsa quasi un volo. **5-9.** *e se scompare ... mutria*: l'immagine del bambino, incerta anticipazione del futuro, scompare presto, in un «colpo» di vento che riporta l'oscurità e lascia nell'aria un paesaggio di «rovine» (annuncio di un temporale imminente): è un colpo che richiama anche quello delle «bocce» scagliate dai giocatori, le cui cupe espressioni («la nera | mutria») e i cui «lentissimi passi» sostituiscono ora, dietro i vetri del mezzo, il viso infantile e la corsa intravisti nell'attimo precedente. Quella dei «genovesi in raduno» per la «gara a bocce» è una scena che ritorna spesso in Caproni: oltre che in un accenno di *Litania* (vv. 87-88: «Genova comunista, | *bocciofila, tempista*»), la ritroviamo ad esempio nel racconto *Il giuoco del pallone* (RACCONTI, p. 225: «la vedeva andare vasta e solenne sui sassi lividi dove giocavano a bocce i genovesi vestiti di nero») e in un ricordo autobiografico della città (INTERVISTE, p. 144: «...certi bocciofili inveterati, che gravi e contegnosi vanno a scegliere i loro campi di gioco nei luoghi più impervi»). **9-16.** *la gara ... labile alt*: «in rima» con le luci declinanti del giorno (il «nitore»), si diffondono i «colpi delle bocce», che entrano nell'«arca» con la pesantezza delle «colpe»: essi infatti, richiamando alla mente la guerra, ricordano anche le colpe di chi l'ha scatenata (cfr. L'ULTIMO BORG, p. 83, nota 42). Sotto il loro «peso di buio», la funicolare si «inclina», quasi sul punto di fermarsi; ma ancora una volta il «cavo» non permette l'«alt», ed essa, silenziosa e lenta, continua a «scivolare» verso una nuova stazione. **VIII. 1-5.** *E i fanali ... promessa*: il giorno si avvia alla sua conclusione, si accendono le luci dei «fanali» e la sera scende inaspettata, disorientando i passeggeri («Che sera è mai accaduta? | quale notte prelude?»). Sotto la funicolare si distende ora una «sterrata | zona», che emerge dal buio, illuminata da una «muta | luna» e scintillante di «cocci»; domina su questa visione un «silenzio» vagamente leopardiano e insieme ad esso si diffonde una «luce» fresca, piena d'aria, che preannuncia la «pioggia» («aerata | luce di pioggia promessa»). **5-12.** *La prua ... infittisce*: mentre l'«arca» si dirige verso Staglieno, il quartiere che ospita il cimitero di Genova, il viaggiatore avvicina la mano alla bocca, coprendo uno sbadiglio, e in questo gesto di stanchezza viene sorpreso da una moltitudine di «gocce gelide» che bagna la sua «fronte» e lo ridesta, impedendogli «l'abbandono» al sonno. Queste gocce di «agonia» e di «morte» (cfr. BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 399) ingannano l'«utente», che crede di essere giunto, qui nei pressi del cimitero, all'ultima destinazione del viaggio; ma ancora una volta è troppo tardi per chiedere l'alt e già «una musica arcana e senza suono (quella della sera, o forse della morte) frapponne vetri più fitti di quelli reali» (L'ULTIMO BORG, p. 83, nota 47). La discesa dal mezzo, ostacolata da una forza indefinita, si scopre impossibile e questo luogo

di morte, che pur sembra invitare all'arresto (così come l'avvicinarsi della notte), si rivela essere soltanto un'altra tappa del viaggio. **12-16. rada stria ... l'alt:** al momento della ripartenza, la «notte» ha ormai sostituito la sera, e l'oscurità è ora attraversata da fasci di luce («stria | di lucori la notte»), che richiamano i «fanali» su cui la strofa si è aperta. La «cheta | barca» prosegue quindi il suo percorso, lasciando indietro il cimitero e spostandosi «muta» verso un'ora «forse più giusta di chiedere l'alt». **IX. 1-4. E intanto ... la zona:** la funicolare, «buia» e «lentissima» nella notte, si muove scivolando dolcemente e sembra ammantare di «silenzio» il luogo che attraversa. Dopo le prime «gocce gelide» della strofa precedente, ora una «fresca pioggia» scende su di essa, come a purificarla dopo il passaggio da Staglieno. **4-12. Mentre via ... un timpano:** se l'oscurità del mezzogiorno, nella sesta strofa, era presagio di dolore e di lutto, ora la «tenebra» è «dolce»; e se il movimento del «furgone» era faticoso, ora il mezzo «ascende» senza sforzo, nella lieve vibrazione del cavo. L'«utente», quasi senza rendersene conto, sfiora adesso il filo del campanello («tocca | timido il fildirame») e un suono «lontanissimo» risponde a quel gesto, ma la pioggia continua a cadere, «s'accende d'argento» sotto «una loggia» e penetra nel «petto» del passeggero, colmandolo di freschezza, come il «respiro» ventilato che proviene dal mare. In più di un'occasione, Caproni si sofferma sull'«aulico e cinquecentesco» pronome «ei», utilizzato qui con l'obiettivo di esprimere l'alienazione di «un essere ormai ridotto [...] a semplice e anodino "utente" della vita» (INTERVISTE, p. 89; ma cfr. anche, ad esempio, INTERVISTE, p. 61). **12-16. La bocca ... l'alt:** il «timpano» che risuona come un richiamo lontano, inganna il viaggiatore, che ancora una volta crede di essere giunto al termine del viaggio, e apre la bocca, in un'espressione di sorpresa. Invece sotto la funicolare si apre ancora un nuovo scenario, un'altra visione della città dalle cui «lastre lavate» salgono «nuove voci», che sembrano far eco e sovrapporsi a quell'incerto segnale di arresto. Esse provengono «dal profondo», richiamando forse il «de profundis» della prima strofa (v. 10) e quindi il luogo da cui lo stesso viaggio ha avuto inizio. La conclusione della stanza ribadisce l'impotenza dell'utente, che non ha alcuna facoltà di chiedere «l'alt», visto che il segnale non è in grado di opporsi alla forza trainante, sorda al suo richiamo, e si rivela un inutile filo metallico, come sottolineano i termini che lo designano («fildirame», «nikelio»). **X. 1-6. E la funicolare ... in amore:** mentre ancora l'utente si chiede smarrito dove sia diretta, la «funicolare dolce» continua il suo percorso verso l'alto, nella città che, «umida» di mare, la racchiude e protegge, come un'«urna». L'immagine che rappresenta questo tratto di viaggio è quella di un gruppo di «ragazze in amore», che, ricordando lo «sciame» della quinta strofa (vv. 2-4: «al mare | reca ragazze il cui sciame discende | fresco le scalinate...») sfila sul lungomare, presso «altri scogli»: la visione è un ritorno alla giovinezza, che, come emergerà dall'ultimo verso della stanza, avviene in un'aura di sogno. **6-10. A marinai ... degli aliti:** nella loro «sfilata» tra le «selci» sul lungomare, le ragazze «cantano» e si appoggiano ai marinai con la «spalla» umida, «spruzzata» da una pioggia leggera e fresca, che scende «minuta» intorno a loro e stempera il calore del fiato. Ritorna quindi il motivo della pioggia, centrale nella strofa precedente, ma a quel silenzio notturno si sostituisce qui il canto delle ragazze, in una scena che esprime la vitalità e la freschezza giovanili. Avviandosi verso la fine del viaggio e della vita, il passeggero «ricapitola in sogno le figure e le immagini più dolci, come lavate e purificate anch'esse, allo stesso modo dell'arca-barca, dalla pioggia di rinascita e di liberazione e di conforto» (BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 399). **10-16. E sul mare ... l'alt:** la notte è illuminata e le luci si riflettono su un mare «tenerissimo», il cui scenario domina quest'ora di sogno, portando con sé, come già la pioggia, una liberatoria sensazione di freschezza. La comparsa tra le

nuvole della «luna», che sparge i suoi raggi sulle pietre odorose di mare fino a confondersi con esse («una luna di cui odora | come un pesce la pietra»), sembra segnare qui l'uscita dal sogno. La frase interrogativa con cui si chiude la stanza esprime allora la delusione che una volta di più assale il viaggiatore al proseguimento del viaggio, una frustrazione che diventa quasi angoscia di fronte alla necessità di abbandonare il dolce ricordo della giovinezza per ritornare a una vita che ormai volge al termine. **XI. 1-4.** *Oh, una brezza ... sulle altre:* a una «brezza» che, forte e impetuosa, spinge avanti la funicolare, la visione si dissolve e con essa si spengono anche i suoni che la accendevano di vita: la «prima | voce», che nel coro delle ragazze prevale sulle altre, e il rumore dei loro passi nei «sandali freschi». **4-11.** *E nel tuono ... ultima meta:* i vetri si appannano «in un lucore | nuovo», quando l'«arca» supera la «banchina» su cui un'onda, bianca di spuma, si frange con un fragore simile a un «tuono». Una debole luce offuscata dalla nebbia segnala infatti il sorgere di un nuovo giorno, di un'alba fredda e vuota, spettrale, «che non ha calore | di figure e di suoni»: ogni esperienza sensoriale si annulla in quest'ora di nebbia, e la funicolare vi si inoltra silenziosa, anelando ancora alla sua destinazione. Si ricordi che «senza figura | nel fumo» era anche, in *Interludio*, «la ragazza» | che aspetta con la sua tazza | vuota...» (vv. 15-18). **11-16.** *Ma nei bui ... l'alt:* così, mentre la funivia sorvola il «lungomare», riaffiorano le immagini di *Interludio*: un locale mal illuminato, una figura femminile che nella strofa successiva sarà chiamata Proserpina (v. 5), i «bicchieri» appannati dal «latte». È una lampada «a carbone» ad illuminare la scena, nel buio di un'alba ancora acerba. La donna che, «fra i bicchieri», lava il pavimento è la sola a conoscere l'«ora» dell'arresto della funicolare: si tratta appunto della mitologica regina degli inferi, che – come già in *Interludio* – rivive nelle vesti di una semplice inserviente in uno squallido bar. **XII. 1-5.** *Perché è nebbia ... il passo:* vengono qui ripresi gli elementi che concludono la strofa precedente: i «bicchieri» di «latte», la «donna» che lava per terra, ma soprattutto la «nebbia», che qui invade il testo con ripetizioni «fittissime, come balbettate, fino quasi allo svuotamento semantico» (DEI 1992, p. 80). La nebbia non è più soltanto, come in *Interludio* (v. 11) e già in *Alba* (v. 1), il vapore che vela l'interno del bar, ma si può riconoscere in ogni elemento, nel «latte | nei bicchieri» come nel bianco dell'occhio della donna. La figura di quest'ultima si arricchisce qui, rispetto alla stanza precedente, del particolare delle «ciabatte», che ne sottolinea l'aspetto trasandato, rafforzando il processo di abbassamento tonale del mito. I «magri bar» sono indicati ora esplicitamente come un luogo di transito all'Erebo, al regno sotterraneo dei morti. **5-11.** *E, Proserpina ... alla vista:* «Proserpina | o una scialba ragazza», la medesima figura, è ritratta nuovamente nell'atto di lavare i bicchieri (cfr. *Interludio*, vv. 5-6), un'occupazione insignificante che completa la rilettura moderna del mito, ma che può anche essere vista come un atto di purificazione (cfr. BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 400). La osserviamo infine mentre apre il bar, avvolta da una nebbia umida, d'«acqua», che intride di sé l'aria, pur nel «sole» del mattino. L'«arca», proseguendo il suo inarrestabile viaggio, si inoltra in questa densa nebbia e, ormai resa incorporea («vana»), scompare in essa. Si segnala al v. 5 lo spostamento d'accento, per motivi metrici, nel nome «Proserpina», che in *Interludio* risulta «Prosèrpina», come specifica Caproni stesso in CONVERSAZIONI RADIOFONICHE (p. 112). **11-16.** *La copre ... l'alt:* la nebbia dell'alba è «vuota» e la funicolare si smarrisce dunque nel vuoto, nel nulla, perdendo man mano consistenza e colore e diventando infine lontana e invisibile, «insipida», priva di forma e di senso. In questa «nebbia di latte» che tutto spegne e annulla, viene meno anche il desiderio che ha accompagnato il viaggiatore lungo il suo tragitto, ossia quello, finora vivo e costante, di conoscere l'ora dell'arresto («l'ultima

voglia di chiedere l'ora [...] di chiedere l'alt»). Il «lenzuolo» che chiude il poemetto indica la nebbia, ma anche il sudario e quindi la morte con la quale il percorso della funicolare ha termine (cfr. la dichiarazione di Caproni stesso, già citata nell'introduzione al poemetto: «l'ultima stazione [...] è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme)», da L'OPERA IN VERSI, p. 1147).

## SIRENA

Il sonetto viene pubblicato per la prima volta sulla rivista «La Fiera letteraria» nel gennaio del 1953 e compare poi in volume con il PASSAGGIO D'ENEA, dove segue i *Versi* e costituisce l'ultimo elemento delle *Stanze della funicolare*; come già visto nell'introduzione al poemetto, viene infine separato da quest'ultimo, benché rimanga nella stessa posizione, a partire da TUTTE LE POESIE. Nei manoscritti è datato «1952», mentre risulta incerta l'indicazione riportata nelle stampe: il TERZO LIBRO presenta, in calce al testo, la nota «195...», mentre TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986 segnalano «195?». Le carte mostrano l'intenzione dell'autore, precedente alla pubblicazione, di inserire *Sirena* in una sezione denominata *Versi di fine anno*, accanto a un altro sonetto dal titolo *Le campane* (che diventerà poi il decimo dei *Lamenti*).

La collocazione di questo sonetto a ridosso delle *Stanze* si può spiegare con il legame tematico che lo unisce ai precedenti *Versi* delle *Stanze della funicolare*: *Sirena* si presenta infatti come un'ode a Genova, i cui paesaggi e quartieri, oltre alla stessa funicolare, si erano imposti come protagonisti nel poemetto. Il poeta la ritrae qui come la città degli amori, il simbolo della sua giovinezza, e ne descrive la forza vitale, che nasce e si propaga dalla zona del porto, e il suo legame personale ed emotivo con i luoghi e i rumori che la rappresentano. Risaltano in particolare, tra gli elementi del quadro, il fischio notturno della sirena marittima, che dà il titolo al testo, e l'immagine evocata dai primi due versi, quella di una città che si estende in verticale, ricca di scale e salite. In un'intervista del 1979 Caproni si sofferma su questa verticalità e sull'impatto emotivo che ne deriva:

Con le sue salite, le sue rampe, le sue scalinate, i suoi ascensori pubblici, le sue funicolari e le sue strade disposte una sull'altra, Genova è infatti una città tutta verticale. Verticale e quindi, almeno per me, lirica, se non addirittura onirica. Una città che direi, urbanisticamente, tra le più irrazionali, se non sapessi come invece, tale apparente irrazionalità, altro non sia che il frutto d'un ben ponderato calcolo: quello di trarre il maggior profitto possibile, e nel modo migliore, da una tirannica configurazione geografica, che sempre ha imposto ai genovesi d'espandersi soltanto in altezza (INTERVISTE, p. 144).

Questa significativa struttura verticale si ritrova, oltre che nel percorso in salita delle *Stanze della funicolare*, anche in testi successivi a *Sirena*: nell'*Epilogo* di *All*

*alone* e nella caratteristica «Salita della Tosse» ivi descritta (vv. 41 sgg.), nel viaggio dell'*Ascensore*, e infine in *Litania*, che riassume efficacemente questa particolarità di Genova in due versi: «Genova verticale, | *vertigine, aria, scale*» (vv. 7-8).

Il componimento mantiene d'altra parte un legame anche con gli altri sonetti della raccolta, non solo attraverso la forma monoblocco che li contraddistingue, ma anche con la ripresa di alcuni motivi tipici dei *Lamenti*, come il colpo improvviso di un portone che sbatte (cfr. *Lamenti* IV, v. 2; VIII, v. 14, ma anche *Strascico*, vv. 6-7), o l'irrompere nel silenzio notturno di un suono lontano, qui la sirena marittima, che penetra nel cuore dell'io lirico risvegliando timori e dolore (cfr. ad esempio il frequente abbaiare dei cani: *Lamenti* I, vv. 3-4; IV, vv. 11-12; VIII, v. 4; la «tromba del silenzio | notturno» del nono *Lamento*; il «corno | d'America» dell'undicesimo).

## SIRENA

La mia città dagli amori in salita,  
Genova mia di mare tutta scale  
e, su dal porto, risucchi di vita  
viva fino a raggiungere il crinale  
di lamiera dei tetti, ora con quale 5  
spinta nel petto, qui dove è finita  
in piombo ogni parola, iodio e sale  
rivibra sulla punta delle dita  
che sui tasti mi dolgono?... Oh il carbone  
a Di Negro celeste! oh la sirena 10  
marittima, la notte quando appena  
l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena  
del futuro s'è aperta col bandone  
scosso di soprassalto da un portone.

METRO: sonetto in un'unica strofa, con schema rimico ABABBABACDDDDCC; viene mantenuta quindi, sotto il profilo rimico, la tradizionale suddivisione in quartine e terzine. A differenza di tutti i sonetti che lo precedono nella raccolta, non presenta assonanze o altri tipi di rime imperfette. Si segnalano due rime inclusive, ai vv. 2-7 (*scale* : *sale*) e 11-12 (*appena* : *pena*).

**1-2.** *La mia città ... scale*: l'immagine con cui si apre il sonetto viene spiegata dall'autore stesso in un'intervista del 1988: «Un verso mio che è diventato quasi un ritornello, “La mia città dagli amori in salita, | Genova mia di mare tutta scale...” [...], lungi dall'essere metaforico o “spirituale” è proprio realistico, anzi cronachistico. Ai miei tempi bisognava trovare una *crossa* deserta per appartarsi con una ragazza. Ma quelle stradicciole erano ripide e perciò, con una certa fatica, si faceva letteralmente “l'amore in salita”». (INTERVISTE, p. 388). In un articolo del 1978, Caproni si sofferma inoltre sulla descrizione di queste strette e ripide strade di Genova: «in genere si incassano, o si incassavano, fra due muri d'orto o fra ville di lusso, inaccessibili spesso ai veicoli e quindi ideali, in ogni ora del giorno, per gli amori furtivi» (INTERVISTE, p. 147). L'espressione del primo verso si ritrova identica in una delle *Poesie disperse*, *Su cartolina*, v. 14: «Oh mia città dagli amori in salita!». Il legame affettivo del poeta con la città viene sottolineato dalla ripetizione a breve distanza dell'aggettivo possessivo («La mia città ... Genova mia»). **3-5.** *e, su dal porto ... dei tetti*: salendo dal «porto», cuore della città, vortici di «vita | viva» percorrono le vie in salita, fino a raggiungerne i punti più alti. L'immagine ritorna simile nell'*Epilogo* di *All alone* (vv. 55-59), dove sono gli «inviti | veementi» del carbone a risalire la città, «su dal porto» fino alla strada percorsa dall'io lirico. In questi versi, Genova si disegna di nuovo nella sua verticalità, dal punto più basso, presso il mare, al «crinale | di lamiera» dei tetti. Il termine «crinale» compare anche in *Litania*: «Genova mio pettorale. | Mio falsetto. Crinale» (vv. 101-102). Per l'espressione «vita | viva», SARZANA 1999 (p. 1297) suggerisce un confronto con Pascoli: «la vita viva delle nostre vite» (*Il giorno dei morti*, *Myrica*, v. 84). **5-9.** *ora con quale ... mi dolgono*: il poeta presenta qui se stesso nell'atto di scrivere, mentre «le dita», premendo «sui tasti», riducono «in piombo» (ossia compongono con i caratteri di piombo) «ogni parola». L'immagine trasmette un senso di pesantezza e fatica, cui si aggiunge il fastidio causato dalla battitura sui tasti. In contrasto con la tetraggine dolorosa del presente, il ricordo dell'aria di «iodio e sale» raggiunge l'io e torna a vibrare sulle sue dita stanche, trascinando con sé un' indefinita e dolce «spinta nel petto». **9-12.** *Oh il carbone ... s'è chiuso*: la doppia interiezione ribadisce lo stile esclamativo tipico della raccolta e segna inoltre il passaggio dalla fronte alla sirma del sonetto. Compare qui una delle salite di Genova, quella che portava «alla villetta del marchese Di Negro, presso la zona portuale, dove si scaricava il carbone» (cfr. SARZANA 1999, p. 1298). La villa ricompare nel sonetto *Ai genitori*, dalla raccolta *Poesie disperse* (vv. 6-8: «al fischio dei vapori | fra le sassate a segno nella Villa | di Negro»), mentre il carbone «celeste» del porto si ritrova egualmente in *All alone. Epilogo*, vv. 58-62: «[...] salivano dal carbone, | che già d'azzurro di brina | brillava, sulla banchina. || Entrai, non so dir come, spinto da quel carbone». La «sirena | marittima», anch'essa risalendo la città dal porto, irrompe nel silenzio notturno, risvegliando «l'occhio» che appena «s'è chiuso». Il fischio della sirena, che qui si presenta come uno dei suoni tipici di Genova, caratterizzerà anche Livorno in un componimento del *Seme del piangere*, dove diventa un «urlo» che annuncia lo scoppio della guerra: «Che urlo, tutte insieme, | dal porto, le sirene! [...] In cielo, in mare, in terra

| che urlo, scoppiata la guerra» (*Urlo*, vv. 3 sgg.). **12-14.** *e nel cuore ... un portone*: se con la notte «l'occhio s'è chiuso», «nel cuore» invece nascono la sofferenza e il timore del futuro, una «pena» che sembra risvegliarsi all'improvviso scuotersi di un tetto di lamiera («col bandone | scosso di soprassalto»): come già visto nell'introduzione, ritorna qui un motivo tipico dei *Lamenti*, quello di un rumore lontano, spesso improvviso e violento, capace di provocare dolorosi smottamenti interiori. Il riscontro più vicino è quello dell'ultimo sonetto della serie, dove il «corno | d'America» (il fischio di un treno) penetra il silenzio della notte e scuote l'io, istigandone il «ritorno | a una paura che conquide» (*Lamenti* XI, 4-5). Il rumore provocato da un «bandone» compariva anche, come metafora, nei *Versi delle Stanze della funicolare* (VI, 5-6: «sul bandone | ondolato che rulla»), mentre il «portone», che chiudendosi con forza produce qui il vibrare del tetto, è presenza comune nei *Lamenti* (cfr. l'introduzione al testo).

## ALL ALONE

Questa secondo poemetto, comparso per la prima volta nel PASSAGGIO D'ENEA, è accompagnato dalla dedica «a Erasmo Valente, musicista» («critico musicale, da molti anni, dell'*Unità*. Ha composto anche musiche e poesie, rimaste inedite»); da una lettera dell'autore a Luigi Surdich, del 1984, L'OPERA IN VERSI, p. 1232), e comprende tre pezzi numerati: *Didascalìa*, *Versi* ed *Epilogo*. Il nucleo centrale, intitolato appunto *Versi*, è stato letto come «un “esperimento” in chiave di minimalismo neorealista» (LEONELLI 1997, p. 43), e come tale rappresenta un caso isolato all'interno della raccolta e dell'intera produzione caproniana. Nella sua monografia, Dei definisce il componimento

un tentativo di superare l'io, di annullarlo in una somma di solitudini parallele e separate, accomunate da una consuetudine persino miserevole. Gli «uomini miti» ripetono con un rituale uniforme e amplificato i movimenti della *Didascalìa* (l'entrata nel portone, il cerino umido acceso sul muro nell'andito deserto), coltivano le illusioni surrogatorie e segrete della musica e dell'amore, riprendono, infine, all'alba il loro ciclo sempre uguale (DEI 1992, p. 90).

In contrasto con questa coralità, la *Didascalìa* e l'*Epilogo* si presentano invece in prima persona e sembrano offrire «l'antefatto e il risvolto biografico-narrativo dei *Versi*» (*ibidem*).

La *Didascalìa* viene pubblicata per la prima volta nel numero di luglio-settembre 1954 della rivista «L'Approdo letterario», ed è datata «1954» nel TERZO LIBRO e in POESIE 1932-1986. Si compone di quattro strofe di misura variabile, i cui versi brevi, nel comune ruolo di introduzione al nucleo centrale, ricordano l'*Interludio* del poemetto precedente. Ancora una volta l'ambientazione è offerta dalla città di Genova, di cui si rappresenta qui un buio e stretto vicolo, e nella quale il poeta fa simbolicamente il suo «ingresso» attraverso un «portone [...] di scivolosa arenaria» (vv. 23-26).

I *Versi* sono costituiti da sei strofe, che, come negli analoghi precedenti (*Le biciclette* e *Stanze della funicolare*), presentano sedici endecasillabi ciascuna. In varie edizioni (PASSAGGIO D'ENEA, TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986), si registra la data «1954», confermata da alcune lettere dell'autore stesso (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1233-1235). Prima della pubblicazione in

volume, con il PASSAGGIO D'ENEA, compare in «Botteghe oscure» nel giugno del 1954. Precede il testo una citazione da una poesia di Edgar Allan Poe, *The bells*, da cui deriva il titolo dell'intero blocco e nella quale l'autore ha riconosciuto, a posteriori, una più generale corrispondenza con il proprio poemetto, come rivela una lettera del luglio 1954 a Carlo Betocchi: «I miei versi sugli *uomini miti*, che ora mi fanno venire in mente certo Poe...» (L'OPERA IN VERSI, p. 1235). Sempre a Betocchi Caproni indirizza, nel giugno 1954, due lettere che forniscono una chiave di lettura e una sorta di riesame critico del poemetto:

Io sto lavorando ancora al mio nuovo, come dire?, poemetto. Voglio rimpolpare un po', prima di mandarti il libro da stampare, le *Stanze della funicolare* e le *Biciclette*, con almeno due altre composizioni simili, anche se non superiori. Una sarebbe questa, di cui non so ancora il titolo (è il rincasare e un po' il delirare a letto di certi piccoli uomini miti che girano tutto il giorno parlottando soli e facendo i conti, con certe piccole borse di cuoio dove non sai cosa ci sia, e che negli oggetti casalinghi trovano ancora la loro fede etc. etc.) (lettera datata «Roma, 6 giugno 1954», L'OPERA IN VERSI, p. 1233).

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. Ad ogni modo penso anch'io che nel volume potranno servire almeno di cerniera per render meno bruschi certi passaggi di registro (specie quel falsetto che ho usato talvolta) e che serviranno a incastonare meglio gli altri due esercizi lunghi (lettera del 26 giugno 1954, L'OPERA IN VERSI, pp. 1233-1234).

Se l'uso della terza persona, che distanzia i *Versi* dai testi che li accompagnano, e l'intento distaccato e ironico sottolineato dalle due lettere sembrano escludere un accostamento degli «uomini miti» al poeta stesso, d'altra parte emerge da un confronto con i testi inediti coevi una trasfusione di materiale autobiografico in questo poemetto. Uno dei riscontri più significativi è quello che riguarda la quinta strofa, dedicata al sogno di Napoli, motivo che si ritrova in un brano dell'autoritratto in terza persona dal titolo *Versicoli del controcaproni* (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1234):

Né mai era stato a Napoli,  
di cui però amava il mare,  
piacendogli sognare  
qualche volta le barche  
gremite di mandolini  
lunari, e di ragazze  
in coro, mentre via  
via sciabordava la scia  
della poppa e del remo,  
e l'aria si rinfrescava

come di denti e di luna  
(e di specchi, e di spuma).

L'*Epilogo*, infine, si riallaccia alla *Didascalia*, riprendendone, oltre alla narrazione in prima persona, la struttura in strofe composte da un numero variabile di versi brevi e, almeno nelle prime stanze, l'ambiente buio e angusto di una strada genovese. Compare per la prima volta su rivista, nel numero di novembre-dicembre 1955 di «Officina». Nel PASSAGGIO D'ENEA rientra nella sezione *Le stanze*, datata «1947-1954», mentre una *Nota* finale indica «l'estate del '55» come datazione del pezzo; edizioni successive (TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE, POESIE 1932-1986) confermano l'anno 1955.

# ALL ALONE

*a Erasmo Valente, musicista*

## 1. *Didascalìa*

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), ahi 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 25  
promiscua, il mio ingresso a Genova.

METRO: quattro strofe di misura variabile (rispettivamente di sette, otto, sette e quattro versi). Lo schema è fortemente irregolare e presenta numerosi versi irrelati: abbxacb bxddceed dxfggfc xhxx. Si può notare come le prime tre strofe siano legate fra loro dalla rima dell'ultimo verso con il primo della successiva e dalla rima c. La prima stanza presenta un'assonanza tra l'unico verso irrelato e la rima a (*stretta : cieca : fretta*) e una rima ricca ai vv. 1-5 (*stretta : fretta*); la terza strofa ospita una rima inclusiva ai vv. 19-20 (*luna : una*) e l'unica rima imperfetta del testo ai vv. 18-21 (*guazza : calza*), supportata però da una rima perfetta interna tra gli stessi versi (*guazza : ragazza*); nell'ultima strofa, la più breve, si segnalano una rima inclusiva ai vv. 24-25 (*arenaria : aria*) e il legame di natura ritmica tra i vv. 23-26 (*tenebra : Genova*), entrambi sdruccioli. Le rime interne sono piuttosto rare e si possono individuare, escludendo quella citata sopra (vv. 18-21), ai vv. 8-11 (*oscillare : strappare*) e 20-22 (*entrava : aggiustava*). I versi sono tutti di misura breve: settenari, ottonari, novenari.

**1-4. Entravo ... la mia mano:** nell'ambientazione notturna e angusta di una strada genovese, vediamo qui il poeta entrare in un'abitazione attraverso «una porta stretta». L'immagine della porta viene ripresa nell'ultima strofa del componimento (v. 23: «un portone in tenebra») e nei primi versi dell'*Epilogo* (vv. 1-2: «Era una piccola porta | (verde) da poco tinta»), ma il motivo compare anche nelle prime due stanze dei *Versi* (I, 4-6: «parlottando | soli, di nottetempo nei portoni | neri»; II, 6-7: «udendo al pianto | male oliato dei cardini»; II, 12: «dov'anche il colpo del portone...») e si conferma un *topos* della raccolta (cfr. la nota ai vv. 6-7 di *Strascico*). Anche il termine «nottetempo» si ripresenta in entrambi i testi successivi (*Versi*, I, 5; *Epilogo*, 21), proponendosi, insieme all'immagine della porta, come un legame intertestuale che rafforza la compattezza del poemetto. Il «mare», che sempre caratterizza Genova in Caproni (cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, III, 8-10 e V, 2-8; *Sirena*, v. 2: «Genova mia di mare»), si traduce qui in sensazione fisica, nell'umidità che bagna la mano dell'io lirico, e, attraverso «la forza demitizzante» dell'autore, «perde la sua mitologia per ridursi a elemento del “racconto” poetico» (BOSELLI 1982, p. 103). Il tempo imperfetto dei verbi evidenzia il carattere narrativo del componimento e verrà ripreso nell'*Epilogo*, dopo essere stato sostituito dal presente nei *Versi*. **4-7. la cieca ... inciampare:** l'«anima», «cieca» nel buio notturno, diventa anch'essa un elemento concreto, con una sua fisicità: donde il timore di «inciampare», la «fretta», e d'altra parte l'andatura prudente, a ridosso del «muro». Quest'anima frettolosa e «timida» si ritrova in un testo del *Seme del piangere* che – come vedremo – si avvicina anche per altri temi ad *All alone (Il becolino*, vv. 45-47: «la mia | anima debole (stretta | fra quelle anche), in fretta...»), ma il motivo dell'anima che perlustra il muro suggerisce un confronto soprattutto con *Pregghiera*, dalla stessa raccolta, che, anche nella ripresa di alcuni vocaboli («timida», «di nottetempo»), si avvicina in modo particolare a questa *Didascalia*: «Anima mia [...] con la tua candela | timida, di nottetempo | fa' un giro; e, se n'hai il tempo, | perlustra...» (vv. 1-6). La presenza incombente del «muro» suggerisce, come già il primo verso («porta stretta»), l'angustia del luogo, nel quale l'io lirico, privato della vista dal buio, si muove guidato dal tatto. **8-15. Dal vicolo ... buio e salino:** nell'oscurità dell'ingresso, il poeta è raggiunto dalla luce «bianca» e tremante di una «lampada» che oscilla nel vicolo, e dal rumore del «vento», che pare il suono di un «corno». Sia il tremare della lampada, sia il vento notturno che “suona” nell'«andito», vengono ripresi nel componimento citato alla nota precedente, *Il becolino*, vv. 18-25: «Tremava nel portone | la lampadina a carbone. | Scuotevano le impannate, | violente, le ventate, | ma che altro poteva annunziare, | se non l'umidore del

mare, | la tromba delle scale | che s'era messa a suonare?». In questo passo ritroviamo anche il riferimento al mare, incluso nel nostro testo, oltre che ai vv. 2-4, nell'aggettivo «salino» del v. 15. La luce della lampada raggiunge il «cuore» del poeta (fino a toccarne la corda più acuta, «il cantino», che è quanto dire a suscitare un'inspiegabile e tesa commozione), dopo aver percorso l'intero «vicolo», il quale, com'è proprio di Genova (cfr. *Sirena*, vv. 1-5), procede dal basso verso l'alto, «in salita». Anche attraverso il paragone con il «casamento», che suggerisce l'imbottigliarsi delle folate d'aria nello spazio lungo e ristretto tra le case del vicolo, Caproni allude al familiare paesaggio genovese (cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VI, 7; e, per altri riscontri, la nota relativa). Il cupo suono del «corno» compare altresì nell'undicesimo dei *Lamenti*, dove è pure legato alla notte e all'oscurità: «Nella profondità notturna il corno | d'America, dal buio locomotore...» (vv. 1-2). **16-22.** *Con me ... s'aggiustava*: nell'«andito buio», il poeta si rigira «fra le dita» «un cerino» che si consuma senza lasciare traccia. La sensazione che qui l'io avverte richiama quella già registrata nella prima strofa, vv. 2-4: «e il mare | io lo sentivo bagnare | la mia mano». Il «cerino [...] bagnato» ritorna inoltre nei successivi *Versi*, I, 13-14: «all'umido cerino | strofinato sul muro». Affiancano ora il poeta la «luna», che insinua la sua luce nell'oscurità del luogo, e una «ragazza», colta in un gesto ordinario e semplice, cioè mentre si sistema, «cauta», una «calza». La consueta cifra ambientale viene ribadita qui dalla «guazza | marina» e si confermerà un'ultima volta nel penultimo verso del componimento («nell'umida aria»). **23-26.** *Era un portone ... a Genova*: si ritorna dunque, circolarmente, alla «porta» del primo verso, qui descritta come un «portone [...] di scivolosa arenaria», dove l'aggettivo suggerisce immancabilmente l'umidità del luogo, mentre il tipico materiale ci riconduce al ritratto di Genova che Caproni disegna in *Stornello* (vv. 1-2: «Mia Genova difesa e proprietaria. | Ardesia mia. Arenaria»), nonché a un passaggio di *Litania* (vv. 3-4: «Genova di ferro e aria, | mia lavagna, arenaria»). Il transito da questo «portone», nell'«aria | promiscua», rappresenta per il poeta l'«ingresso a Genova»: al contrario, nell'*Epilogo*, chiusa la porta alle spalle, egli avvertirà un improvviso senso di esclusione e di lacerante distacco dalla città, quasi questa fosse «morta [...], e sepolta, | nel tonfo di quella porta» (vv. 30-32). Si delinea, ad ogni modo, già in questo pannello introduttivo il clima onirico e straniato che presiede all'intera rappresentazione.

## 2. Versi

*And the people – ah, the people –  
They that dwell up in the steeple,  
All alone...  
They are neither man nor woman –  
They are neither brute nor human –  
They are...*

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

Uomini miti che salgono e salgono, II  
salgono tossicchiando, e che a tentoni  
infilata la chiave pii trasalgono  
udendo i flebili docili suoni  
d'insetto che la lunga serratura 5  
d'angelo ha nei suoi scatti – udendo al pianto  
male oliato dei cardini la dura  
luce che con due dita ingialla a un tratto  
il vuoto dell'ingresso, e a lungo il grido  
di silenzio che a lungo nell'androne 10  
vuoto risuona. Nel tepido nido  
d'ombra dov'anche il colpo del portone  
s'è ovattato di polvere, essi il piede  
perché muovono ancora – il parlottio  
perché non cessano se in un ronzio 15  
d'ape già il contatore apre altra fede?

Uomini miti che entrati in cucina III  
 schiudono il rubinetto, e dalla borsa  
 cavano lunga la nera ocarina  
 d’America – ritorcono a una corsa  
 magra di polpastrelli lungo i fori 5  
 a ventosa le lacrime, e di suoni  
 soffici modulando una leggera  
 Napoli d’acqua, nei più bui cantoni  
 spingono, della casa, d’una pioggia  
 che sa d’arsella e di vela il ristoro 10  
 cui anche il sangue s’irrorà. E se s’appoggia  
 tremula a quell’incanto anche del fluoro  
 fantasciente la luce, chi li chiama  
 nell’accordo di brezza – in quale stanza,  
 salmastra e chiusa a chiave, altra speranza 15  
 li tocca in petto da voce lontana?

Uomini miti che cauti una Venere IV  
 tolgono dalla borsa, ai cui marini  
 riflessi in fotocolor non può credere  
 l’occhio – l’occhio che discorrendo 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.

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?

Uomini miti che di soprassalto VI  
sobbalzati dal letto, con la borsa  
sgusciano nell'albume – di soppiatto  
scantonano dai vicoli, e in rincorsa  
scandendo 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?

METRO: poemetto composto da sei strofe di sedici endecasillabi ciascuna. Lo schema rimico suddivide ogni strofa in quartine, le prime tre generalmente a rime alterne e l'ultima a rima incrociata (come nelle *Biciclette*): ABABDCDEFEGHHG. Unica eccezione, poco rilevante, è rappresentata dalla terza stanza, nella quale si individua un verso irrelato e una struttura anomala della seconda quartina: ABABCCXCDEDEFGGF. Le rime sono spesso sostituite da assonanze. Ogni strofa è legata alle altre dall'identico avvio («Uomini miti...»), a differenza dei precedenti poemetti nei quali la struttura narrativa era invece sostenuta dagli ultimi versi di ogni stanza. D'altra parte anche qui si può individuare un legame tra i finali di strofa: la rima *speranza* : stanza compare ai vv. 14-15 della prima, della terza e dell'ultima; mentre nelle altre pare in certo modo sostituita dalla parola *fede*, che si colloca in rima ai vv. 16, 15 e 14 rispettivamente della seconda, quarta e quinta strofa. Il primo gruppo presenta inoltre una rima molto simile ai primi versi: *borse* : *rincorse* (I, vv. 1-3); *borsa* : *corsa* (III, vv. 2-4); *borsa* : *rincorsa* (VI, 2-4). Si segnalano una rima identica ai vv. 2-4 della prima strofa (*parlottando* : *parlottando*), rime inclusive ai vv. 6-8 e 10-12 della prima (*mano* : *umano*; *eco* : *cieco*), 1-3 della seconda (*salgono* : *trasalgono*), 5-7 della quarta (*stupori* : *pori*), 2-4 e 9-11 della quinta (*urna* : *notturna*, *una* : *luna*). Infine alcune rime interne: I, 2-3 (*parlottando* : *scansando*); I, 4-6 (*veicoli* : *vicoli*); V, 13-16 (*profondità* : *città*); VI, 10-11 (*toccato* : *conflagrato*).

*And the people ... They are*: i versi di Edgar Allan Poe introducono il componimento con l'immagine di una folla solitaria e oscura, dalla natura ambigua («They are neither brute nor human...»), che abita la notte, e appare nascosta e quasi protetta dalle tenebre: «Gli uomini – ah, gli uomini | che si accalcano là in cima al campanile | tutti soli | [...] Non sono uomini né donne | non sono forme umane o animali, | Sono...». **I. 1-8.** *Uomini miti ... inghiottono*: il poemetto si apre con un lungo periodo interrogativo, che fornisce un primo ritratto degli «uomini miti» protagonisti dell'intero componimento. Essi sono caratterizzati innanzitutto dalle «piccole borse | di cuoio», oggetti comuni e di poca rilevanza, che ritornano più volte nel corso del testo (III, 2; IV, 2; VI, 2) e il cui contenuto, qui sconosciuto al lettore, si rivela in parte nelle stanze successive. Vengono descritti inoltre nel loro muoversi frettoloso nelle strade, tra i veicoli, accompagnati da un confuso e solitario parlottio, che suggerisce fin da questi primi versi la solitudine e il vuoto delle loro vite (da notare la ripetizione a breve distanza della locuzione «parlottando | soli», che segnala l'importanza di questo tratto descrittivo). Di «nottetempo» essi giungono ai «vicoli» in cui hanno casa e, richiamando la precedente *Didascalia*, attraversano bui «portoni», per ritrovarsi in androni umidi, la cui oscurità pare d'improvviso inghiottirli e nei quali essi procedono aiutandosi con le mani, ricordando la «cieca | anima» che «perlustrava | il muro» nel testo precedente (vv. 4-7). **8-12.** *A un umano ... la cadenza*: due rumori improvvisi si diffondono nell'interno buio, riecheggiando tra i «pianerottoli» e interrompendo il parlottare degli uomini, che qui si rivela essere una regolare cantilena di «conti». Il primo rumore è un violento colpo di tosse, segno di umana fragilità, mentre il secondo proviene dal trepestio spaventato e fitto dei topi, allertati da quello «strappo di catarro». **12-16.** *e se più cieco ... scalino*: nel salire le scale il buio si fa più profondo («più cieco | tituba il piede»), ma questa «tenebra» è allo stesso tempo rischiarata dalla «speranza» di raggiungere la propria casa, ad ogni «scalino» più vicina. Il motivo del «cerino | strofinato sul muro» riprende i vv. 16-18 della *Didascalia* e ritornerà identico in *Perch'io...* (*Il seme del piangere*), vv. 2-3: «anch'io, di notte, strusciando un cerino | sul muro, accendo cauto una candela...». Il

colore «verde», qui riferito allo «scalino», ricompare nel successivo *Epilogo*, come attributo della «porta» attraverso cui l'io lirico bussava nei primi versi: «Era una piccola porta | (verde) da poco tinta» (vv. 1-2). Il colore potrebbe d'altra parte richiamare alla mente quello (grigio-verde) della lavagna, materiale che caratterizza proprio la «scala» del medesimo *Epilogo*: «Salivo di lavagna | rosicata una scala» (vv. 11-12). **II. 1-6.** *Uomini miti ... nei suoi scatti*: come anticipato dall'immagine dello «scalino» che chiude la stanza precedente, gli «uomini miti», dopo essere entrati dai «portoni» e aver abbandonato il «vicolo», proseguono il loro percorso salendo le scale. Il loro «tossicchiare», rumore discreto e confuso (come il parlottio), li accompagna in quest'ultimo tratto, come una debole eco del colpo di tosse della prima strofa (vv. 8-9). Nel buio che – come già visto – regna sovrano, essi infilano «a tentoni» la chiave nella serratura, e questa risponde con «flegibili docili suoni | d'insetto», che sembrano indicare una minima resistenza, ma con i quali d'altra parte essa cede, arrendevole, agli «scatti» imposti dalla chiave. Se la «porta» è un elemento tipico dell'intera raccolta, il rumore qui provocato dalla sua apertura richiama in particolare l'analoga situazione in *1944* (vv. 10-11: «Dai portoni | dove geme una prima chiave»). Il rumore della serratura è per questi uomini una voce familiare e quasi angelica («serratura | d'angelo»), alla quale rispondono con un sussulto di devozione («pii trasalgon»), interrompendo per un attimo il loro parlottio regolare e assente: la serratura è dunque il primo di una serie di oggetti comuni e familiari in cui essi, come anche afferma l'autore, ripongono la loro «fede» (cfr. la lettera a Betocchi citata nell'introduzione: «negli oggetti casalinghi trovano ancora la loro fede», *L'OPERA IN VERSI*, p. 1233). **6-11.** *udendo al pianto ... risuona*: il gemere della serratura è qui replicato dal «pianto» dei cardini male oliati. Aperta la porta, l'ingresso è invaso improvvisamente da una luce fredda e impietosa («dura»), che, diffondendosi ovunque, sembra afferrare e tingere di giallo con le sue «due dita» lo spazio buio. L'«androne» delle scale si colma allora di un «silenzio» acuto e penetrante come un «grido», che «risuona» lungamente in quello spazio «vuoto». **11-16.** *Nel tepido nido ... altra fede*: gli «uomini miti», superata la rampa delle scale, hanno raggiunto infine la loro abitazione, che si disegna come un luogo accogliente e sicuro, riparato dalla «dura | luce» dell'ingresso («tepidò nido | d'ombra»). La porta si richiude alle loro spalle, con un «colpo» che risulta attutito, «ovattato di polvere»: l'espressione rafforza la metafora del nido, facendo della casa un luogo silenzioso e chiuso su se stesso, quasi immune ai rumori. Al «parlottio» incessante si affianca ora il «ronzio | d'ape» del «contatore», altro oggetto quotidiano capace di alimentare la loro «fede» domestica, ma non di porre fine alla loro tenue follia. **III. 1-4.** *Uomini miti ... d'America*: la scena si sposta in cucina, con un gesto quotidiano e semplice come l'apertura del rubinetto, cui segue il balzar fuori dalla borsa di un'«ocarina | d'America», «lunga» e «nera». Questo strumento si ritrova anche in due testi inediti di Caproni: nel frammento *In cielo porterò una mano*, dove compare tra le cose che il poeta vuole portare con sé in cielo («Ci porterò la mia | ocarina», *L'OPERA IN VERSI*, p. 1234), e nella poesia *E questa è Genova, Genova, Genova*, dove la sua musica rappresenta la nostalgia per la città lontana (vv. 15-18: «io in un esilio per lucro e per miseria [...] | un'ocarina | nera mi scava in petto una domenica...», *L'OPERA IN VERSI*, p. 988). L'ocarina è quindi un oggetto autobiografico, caro al poeta, come confermano anche le prime stesure del poemetto, nelle quali in luogo di Napoli, i suoi accenti modulano «una leggera | Genova d'acqua» (cfr. *L'OPERA IN VERSI*, p. 1234). **4-11.** *ritorcono ... s'irrorà*: essi dunque trattengono («ritorcono») le lacrime, mentre le dita si muovono lungo i «fori» dello strumento a fiato, in un'agile «corsa» (il cui aggettivo «magra», in ipallage, va riferito ai «polpastrelli»). Dall'ocarina

pare sgorgare una «Napoli d'acqua», una pioggia intrisa di mare («d'arsella e di vela»), che ora, attraverso i «suoni | soffici» dello strumento, si diffonde in tutta la casa, portando freschezza e «ristoro» ad ogni suo angolo, fino a quelli «più bui», e al «sangue» stesso degli uomini miti. L'evocazione della fantasia marina riprende qui motivi tipici fin dai versi giovanili del repertorio di Caproni (si veda, ad esempio, in *Finzioni*: «Sono donne che sanno | così bene di mare || che all'arietta che fanno | a te accanto al passare || senti sulla tua pelle | fresco aprirsi *di vele* | e alle labbra *d'arselle* | deliziose querele»). **11-16. E se s'appoggia ... lontana**: all'«incanto» nato dalla musica, sembra partecipare anche la «luce» incerta («tremula») del «fluoro»: le note dell'ocarina paiono dunque cambiare volto alla casa, alle stanze buie, alla luce stessa spettrale («fantascente»), di cui si sottolinea qui la natura chimica, in evidente contrasto con l'«incanto» a cui essa «s'appoggia». In questi suoni di freschezza e di mare («nell'accordo di brezza»), gli uomini avvertono una «voce lontana», un richiamo che penetra loro «in petto» e li spinge verso un'altra «stanza»: «salmastra» (e quindi anch'essa legata al mare), gelosamente «chiusa a chiave», foriera di nuove promesse. **IV. 1-4. Uomini miti ... l'occhio**: il secondo oggetto estratto dalla borsa di cuoio è una «Venere [...] in photocolour»; l'immagine accende fantasticherie in cui si riversa la «speranza» affacciata nel finale della strofa precedente. Questa «Venere», che nei primi abbozzi è definita «fosforica» (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1234), compare anche in un sonetto inedito e incompiuto, di cui abbiamo una traccia proprio in calce a un foglio dedicato a questa strofa del poemetto: «Io che solo | abito qui dove già m'accarezza | la fosforica Venere» (*È il lume d'una coscia o della luna*, L'OPERA IN VERSI, p. 1234). Essa rappresenta, nella solitudine di questi uomini, l'unico contatto con l'amore, conosciuto solo «in photocolour»: viene tolta perciò con cura e attenzione dalla borsa e ammirata con incredulità, nella bellezza dei suoi riflessi marini. **4-9. l'occhio che ... sfogo**: «l'occhio» trascorre veloce, contemplando il ritaglio fotografico, tra fresche lenzuola di lino e «aperti stupori | di menta»: ne nasce una dolce sensazione di freschezza e di conforto, che ristora la mente e libera il corpo delle sue tensioni. **9-16. Nei nodi ... un avvio**: nell'ultima parte della strofa gli uomini miti iniziano a scivolare nel sonno. Mentre perdono coscienza, la litania regolare e precisa dei «conti» si dissolve, spezzando la ferrea gabbia della veglia: il sonno porta con sé nuove emozioni, «incontri» e «incanti», che «vibrano» e tremano come vive presenze. Sospesi tra la veglia e il sonno, essi percepiscono il rumore del mare, credono di sentire un «rotolio | di ghiaia nella risacca». Il motivo e l'identica espressione compaiono in un testo in prosa inedito, nel quale Caproni racconta come la nostalgia di Genova lo colga spesso di notte: «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» (L'OPERA IN VERSI, p. 1262). Infine gli uomini cedono, ancora una volta, a una «timida fede», che fa tutt'uno con il sogno, nel quale la «stanchezza» lentamente li trascina. **V. 1-5. Uomini miti ... frescura**: una nuova forza («altra fionda») spinge gli uomini nella «notturna | frescura» di un luogo da essi attingibile solo nell'«urna | ventilata del sogno», dove il «mare» è una «profonda | viola» (cfr., per questo paragone, la prosa citata nella nota precedente). La piacevole sensazione di freschezza, primo elemento che ne caratterizza il paesaggio, evoca l'immagine di arcaici «ventilabri» (gli strumenti che servivano a separare il grano dalla pula), che indicano qui per metonimia la brezza marina. **5-10. via trasporta ... celeste**: il luogo sognato è in realtà una zona celebre di Napoli, Mergellina, raffigurata attraverso elementi comuni, legati al mare e alla giovinezza, motivi peraltro spesso affiancati in Caproni (cfr.

*Lamenti VII*, nota ai vv. 1-2): le «risa» e i «coralli», intrecciati in «collane», le «barche», la «ragazza scalza» e il suono «celesti» dei mandolini, che pare provenire dai «falli | tinnuli» che le circondano il «collo nudo». A proposito di questo sogno, l'autore, in una lettera a Betocchi (già citata nell'introduzione), afferma: «Sono piccoli uomini che Napoli non l'hanno mai vista (come l'amore, se non in fotocolor), 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.» (L'OPERA IN VERSI, pp. 1233-1234). **10-16.** *Alle vive ... l'intera città*: l'ultima immagine è quella delle sagome argentate dei pesci, simili a «vive | monetine», che la «luna» a tratti fa brillare nel mare. Ma già una nuova spinta, un'«altra speranza», disturba la visione e allontana gli uomini miti dal loro sogno: la «vela» che nel mare «stride», chiamando altrove gli uomini, è nella realtà il suono della «sveglia», che «improvvisa» e inaspettata nell'alba («cui non crede | ancora [...] l'intera città») li ridesta e rispinge all'«altra fede», quella del giorno nuovo. **VI. 1-8.** *Uomini miti ... minimi traffici*: chiusa la parentesi notturna, gli «uomini miti» ritornano alle abitudini quotidiane: accompagnati dalla «borsa», riprendono il loro vagare nelle strade e l'incessante parlottio solitario. Se nella prima stanza essi rincasavano, la notte, ora percorrono il tragitto inverso, all'alba, e si recano al lavoro o alle altre occupazioni della giornata, ai loro «minimi traffici». Tutto avviene di fretta: il risveglio improvviso e brusco, l'uscita «di soprassalto» dal letto, il movimento furtivo tra i vicoli («di soppiatto | scantonano dai vicoli»), la salita «in rincorsa» sul «primo tram» della giornata, che già sta ripartendo dopo lo squillo della «campana». Ritorna qui uno dei *topoi* più frequenti della raccolta, quello dell'alba, accompagnato dalla presenza, anch'essa ricorrente nei testi del *Passaggio d'Enea*, del «tram» (cfr. la nota ai vv. 5-8 di *Alba*). La nebbia che solitamente caratterizza le prime luci del giorno in Caproni si può riconoscere in quel biancore («nell'album») che avvolge la città, con l'espressionistica forzatura del suffisso peggiorativo. **8-16.** *E quando ... umida è*: il «giorno» pieno, invaso dal «sole» ormai alto, porta per la prima volta nel poemetto una luce perpendicolare, capace di profilare nitidamente i contorni e gli uomini stessi: ora, mentre nella loro solitudine camminano «tra le vetrine» della città, essi possono infine, dopo il buio della notte e il lume incerto dell'alba, vedere chiaramente intorno a sé, fino a raggiungere e toccare una «figura [...] precisa» (ma il loro volto resta un'immagine «labile», che la «paura» torna a rendere confusa, simile a un'ombra sul punto di dissolversi). Perché dunque continuano ad obbedire a una speranza che non è la loro, a trascinare di porta in porta le loro misere esistenze, se sanno che la loro vera dimora è nel grembo umido e sognante della notte? La domanda su cui si conclude il nucleo centrale del poemetto rende a suo modo esplicita quella nota di sorda, strisciante e un po' squallida sofferenza che percorre l'intera rappresentazione, e sembra infine accomunare gli uomini miti di Caproni alle creature dei versi di Edgar Allan Poe collocati in epigrafe: anch'essi né uomini né donne, né animali né umani, ma reietti abitatori di un mondo segregato e lunare che non conosce riscatto.

### 3. Epilogo

Era una piccola porta  
(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.

La notte con me entrava,  
subito, nella cinta. 10  
Salivo di lavagna  
rosicata una scala,  
né ho mai saputo se era,  
a spengere la candela,  
il nero umidore del mare 15  
o il fiato della mia compagna.

Avevo infatti una cagna  
(randagia) che mi seguiva.  
L'intero giorno dormiva,  
disfatta, fra i limoni, 20  
ma nottetempo (carponi  
e madida) mi seguiva  
bagnandomi, con la saliva,  
la punta delle dita.

Forse era la mia vita 25  
intera, che mi lambiva.  
Ma entrato oltre la porta  
verde, mai con più remora  
m'era accaduto che Genova  
(da me lasciata), morta 30  
io già piangessi, e sepolta,  
nel tonfo di quella porta.

Eppure io piansi Genova,  
l'ultima volta, entrato.  
Il giorno non era nato 35  
ancora, e campane  
a gloria (forse era festa

d'anima, e di resurrezione)  
m'empivano la testa  
col vento della costernazione. 40

Salita della Tosse  
scandivano ragazze rosse.  
Ragazze che in ciabatte  
e senza calze (morse  
al calcagno e alla nuca 45  
dimagrita dal dente  
di quell'ora impellente),  
andavano, percorse  
da un brivido, sulla salita  
che anch'io facevo, solo, 50  
già al canto d'un usignolo.

Genova di tutta la vita  
nasceva in quella salita.  
Seguivo i polpacci bianchi  
e infreddoliti, e inviti 55  
veementi, su dal porto  
che si sgranchiva, netti  
salivano dal carbone,  
che già azzurro di brina  
brillava, sulla banchina. 60

Entrai, non so dir come,  
spinto da quel carbone.  
Ma a un tratto mi sentii senza  
più padre (senza più madre  
e famiglia, e vittoria), 65  
e solo nella tromba  
delle scale, indietro  
mi ritorsi, la tomba  
riaprendo della porta  
già scattatami dietro. 70

Che fresco odore di vita  
mi punse sulla salita!  
Ragazze ormai aperte e vere  
in vivi abiti chiari  
(ragazze come bandiere, 75  
già estive, balneari),  
sbracciate fino alle ascelle

scendevano, d'arselle  
e di cipria un odore  
muovendo a mescolare 80  
l'aria, dal Righi al mare.

Avevano le braccia bianche  
e le pupille nere.  
Con me un carabiniere  
come le stava a guardare! 85

Mi misi anch'io a scendere  
seguendo lo sciamare  
giovane, e se di tende,  
bianche fino a accecare,  
già sentivo schioccare 90  
la tela, ahi in me sul mare  
le lacrime – ahi le campane  
dure d'acqua stormente  
nel mio orecchio, 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.

METRO: il componimento è costituito da versi brevi (settenari, ottonari e novenari) organizzati in undici strofe, che variano da un minimo di quattro versi ciascuna a un massimo di quattordici, e non prevede uno schema rimico regolare: ogni strofa presenta infatti, accanto a versi irrelati, una propria collocazione delle rime (o delle assonanze), che possono essere bacciate, alternate o incrociate. I rapporti di rima possono crearsi anche tra strofe diverse, contribuendo all'unità narrativa del testo: v. ad esempio *discinta* : *cinta* ai vv. 8-10 (rima inclusiva), *compagna* : *cagna* ai vv. 16-17, e il distico *vita* : *salita* ai vv. 52-53 che ritorna identico ai vv. 71-72. Rime identiche ai vv. 18-22 (*seguiva* : *seguiva*), 27-32 (*porta* : *porta*), 29-33 (*Genova* : *Genova*), 49-53 (*salita* : *salita*), 58-62 (*carbone* : *carbone*); rime inclusive ai vv. 66-68 (*tromba* : *tomba*), 67-70 (*indietro* : *dietro*), 87-91 (*sciamaire* : *mare*), 93-94 (*stormente* : *mente*); rime interne ai vv. 6-7 (*agra* : *magra*, inclusiva), 31-34 (*sepolta* : *volta*), 55 (*infreddoliti* : *inviti*) e 64 (*padre* : *madre*).

**1-8.** *Era una piccola ... discinta*: l'avvio riprende la *Didascalìa* di *All alone*, con l'immagine della «porta stretta» (v. 1), qui «piccola», da cui l'io lirico entra. Il colore «verde» ricorda il «verde scalino» dei precedenti *Versi* (I, 16), ma anche le «persiane verdi» delle *Stanze della funicolare* (*Versi*, VI, 13). Il poeta bussa a questa porta fresca di vernice («da poco tinta»), avvertendo una forte attrazione, una «spinta indicibile» a entrare, e viene infine accolto da una donna «lunga e magra | nella sua veste discinta»: questa figura femminile, che lo accompagnerà lungo le scale debolmente illuminate, ricorda la «ragazza» che nella *Didascalìa* entrava insieme a lui, aggiustandosi la calza (vv. 20-22), e appare qui «impura | e agra». L'avverbio «sempre», al v. 5, fa della scena descritta in questi versi un'esperienza abituale (un sogno ricorrente), come suggerisce anche il tempo imperfetto dei verbi. **9-16.** *La notte ... compagna*: la donna introduce il poeta nella «cinta», termine che definisce la casa come un luogo chiuso su se stesso, protetto e isolato dal mondo esterno. Nell'oscurità notturna che si è impossessata dell'interno, l'io lirico è guidato dalla luce di una «candela» lungo una «scala» dai gradini di «lavagna» consunti. Come già visto nelle note ai *Versi* delle *Stanze della funicolare* (cfr. la nota ai vv. 7-11), la lavagna (o ardesia) compare più volte nella raccolta: questa scala dunque, insieme al successivo riferimento al mare, è il primo tratto che allude al paesaggio genovese in cui il componimento è ambientato. La precaria luce della candela presto viene spenta, forse dall'umida aria marina, o forse dal «fiato» della «cagna» (v. 17) che segue il poeta lungo le scale. L'umidità dell'aria, che intride il luogo a causa della vicinanza del mare, era un motivo centrale nella *Didascalìa* (cfr. ad esempio i vv. 15 e 25), di cui inoltre ritroviamo qui, nella labile luce della candela che subito si spegne, l'immagine del «cerino» sfatto che illumina debolmente l'ingresso buio (vv. 15-17). **17-24.** *Avevo infatti ... delle dita*: la strofa riprende la precedente, soffermandosi sulla «compagna» del poeta, che – come già detto – si rivela essere una «cagna (randagia)», che lo segue soltanto la notte, dopo aver trascorso il giorno, addormentata e senza forze («disfatta»), all'ombra delle piante di «limoni». Egli ne avverte la «madida» presenza sulla «punta delle dita», bagnate dalla sua «saliva»: la sensazione è la stessa incontrata nella *Didascalìa*, dove era però il «mare» a bagnare la mano del poeta, cieco nell'oscurità del luogo (vv. 2-4). **25-32.** *Forse era ... quella porta*: nel tocco umido della cagna, all'io pare di riconoscere la propria «vita | intera» che lo sfiora quasi in un ultimo addio, anticipando quella sensazione di abbandono e di esclusione che sfocerà nel pianto dei versi successivi. Superata la «porta | verde», infatti, egli subito sente Genova lontana e perduta, tanto da commuoversi come mai prima gli era accaduto. Il colpo della porta che

si chiude alle sue spalle, rumore topico della raccolta (cfr. la nota ai vv. 6-7 di *Strascico*), diventa qui il «tonfo» che seppellisce la città prediletta, «lasciata» peraltro già da molti anni. Il pianto del poeta, nell'oppressione di questa casa che sembra una tomba, ritorna con tratti analoghi nel *Becolino* (*Il seme del piangere*), dove l'io si ritrova a versar lacrime, nell'oscurità della notte, in un'«incerta casa | piena di stanze amorfe» (vv. 1-2) e dove incontriamo anche una presenza femminile definita, come la donna del testo in esame, «impura» (v. 59). Non va nemmeno trascurata la possibile simbologia funeraria della «cagna», animale tradizionalmente legato a funzioni di custode e guida dell'oltretomba. **33-40. Eppure ... costernazione:** dall'ambientazione notturna e generica delle strofe precedenti, la narrazione si sposta qui all'alba di un giorno di festa, ovvero all'ultima volta in cui il poeta è entrato dalla «piccola porta» verde e ha pianto Genova. L'andamento ellittico e a sbalzi del racconto conferisce d'altronde alla sintassi narrativa un che di tendenzialmente onirico e allucinatorio. Il clima di quel giorno che «non era nato | ancora» è descritto a partire dai rintocchi delle «campane» che suonano a festa, probabilmente in occasione della Pasqua («forse era festa | d'anima, e di resurrezione»), invadendo l'aria e la «testa» del poeta insieme a un sentimento di «costernazione» che sembra portato dal «vento». **41-51. Salita della Tosse ... d'un usignolo:** nel suo discontinuo itinerario, l'io percorre, solo, la «Salita della Tosse», una caratteristica stradina di Genova che, com'è tipico della città, procede in salita (cfr. la nota ai vv. 1-2 di *Sirena*). Lungo questa strada salgono anche alcune ragazze, dalle figure «rosse» e dai piedi nudi, «senza calze», nelle «ciabatte». Al particolare del «calcagno», già incontrato nelle *Stanze della funicolare* (*Versi*, V, 6-7), si affianca quello della «nuca» magra, che pare morsa e consumata dall'impellenza dell'alba, un'ora «che spinge implacabile alla vita» (L'ULTIMO BORGO, p. 88, nota 6). Il rosso è un colore che l'autore associa spesso alle giovani donne: cfr. ad esempio *A Rosario* (vv. 4-5: «in rosso | o in blu ragazze a coppie») e il racconto *Giorni aperti* («una ragazza vestita d'un rosso acutissimo fu come un grido nella monotonia del cuore»; «andava vestita di rosso, e sbracciata, e con la faccia sempre accesa da un fuoco», IL LABIRINTO, pp. 98 e 53). Il «brivido» che accompagna le ragazze è il segno della vitalità e dell'emozione che in Caproni sempre accompagna la giovinezza (cfr. *Le biciclette*, I, vv. 11-14 e relativa nota). Al termine della stanza, il suono quasi assordante delle campane lascia spazio al «canto d'un usignolo», anch'esso segnale del risveglio del giorno. **52-60. Genova ... sulla banchina:** la «salita» percorsa dall'io lirico diventa qui il cuore della città, di «Genova di tutta la vita», formula che verrà ripresa, identica, in *Litania* (v. 177). Ritornano le figure delle ragazze, che precedono il poeta lungo la strada e delle quali egli osserva i «polpacci bianchi», arrossati dal freddo. Dalla «banchina» del porto, ai piedi della salita, il «carbone», reso brillante e «azzurro» dalla «brina» del mattino, attrae l'attenzione del poeta con «inviti veementi» e «netti» (cfr. *Sirena*, vv. 9-10: «Oh il carbone | a Di Negro celeste!»). L'immagine del porto di Genova all'alba, nel momento del risveglio («dal porto | che si sgranchiva»), compare anche nelle *Stanze della funicolare* (*Versi*, III, 12-13: «fra il sartame | d'un porto ancora tenero»). **61-70. Entrai ... scattatami dietro:** come rispondendo agli «inviti» che gli si affollano intorno, il poeta varca la soglia, ma subito quest'ingresso diventa per lui un'esclusione dalla vita, rimasta fuori, in quelle vie animate e piene di incanto: nella solitudine e nell'oppressione buia della «tromba | delle scale», egli si sente improvvisamente abbandonato, orfano («senza | più padre (senza più madre | e famiglia, e vittoria»)), sopraffatto da un senso di morte che fa di quel luogo una «tomba». Subito cerca dunque l'uscita, il ritorno alla luce, voltandosi indietro per riaprire la porta che già si è chiusa alle sue spalle. In un confronto tra questo testo e *Il becolino* (già citato nella

nota ai vv. 25-32), LEONELLI 1997 (p. 46) nota come la «situazione di soffocamento e di esproprio di sé» descritta in entrambi i componimenti si risolve nel primo in una fuga nello spazio, ossia con l'uscita dalla casa, e nel secondo in una fuga nel tempo («Sapevo che col giorno | sarei tornato a Livorno. | Sapevo che avrei trovato | pioggia e vento al mercato», *Il Becolino*, vv. 64-67). **71-81. Che fresco ... al mare:** di nuovo all'aperto, il poeta si ritrova sulla salita percorsa nelle strofe precedenti, dove viene travolto da un «fresco odore di vita», che lo «punge», ricordando quell'acredine che spesso caratterizza le figure femminili in Caproni (cfr. *Lamenti* VII, 3 e relativa nota). Le ragazze ora scendono per la via e ci appaiono nei loro abiti estivi, leggeri e freschi, che ne rafforzano la mobile vitalità («ormai aperte e vere | in vivi abiti chiari») e le avvicinano all'immagine del tempo che meglio le rappresenta («già estive, balneari»): hanno le braccia nude («sbracciate fino alle ascelle») e diffondono un sentore di frutti di mare («d'arselle») e «di cipria», che si propaga in tutta la città, dal suo punto più alto, il «Righi», alla zona sottostante. Le donne «sbracciate» sono frequenti in Caproni e si possono incontrare ad esempio in una poesia della prima raccolta (*San Giovambattista*, da *Come un'allegoria*, vv. 10-11: «le chiare donne sbracciate | ai balconi»), nel *Seme del piangere* (*Barbaglio*, vv. 5-6: «suonano le risate | di tre ragazze, sbracciate») e in un brano in prosa che sottolinea la forza vitale di quest'immagine (*Un indicibile batticuore*: «una fanciulla è come un'acqua che sgorga dai sassi [...] specie se essa è sbracciata e scollata e in sandali», RACCONTI, p. 266). Il paragone con le «bandiere» ricorda invece quello di *Donna che apre riviere* (da *Finzioni*), dove la figura femminile è caratterizzata dagli stessi «abiti chiari» del poemetto in esame: «sono bandiere | spiegate a bordo l'ampie | vesti tue così chiare» (vv. 6-8). L'accostamento di donne «estive» e «bandiere» si ritrova inoltre in un testo del *Conte di Kevenhüller*: «Le bandiere. | Le donne nudeggianti | sventate e pigre» (*La piccola cordigliera, o: i transfughi*, vv. 25-27). L'odore «d'arselle», infine, compariva anche nei precedenti *Versi*, a proposito di un'altra città di mare, Napoli (III, 9-10). **82-85. Avevano ... a guardare:** l'attenzione ritorna sulle «braccia» nude delle ragazze, «bianche» (come già i loro «polpacci» al v. 54), e – per contrasto cromatico – sulle loro «pupille nere». Il candore della pelle femminile è un particolare ricorrente in Caproni: cfr. le «ginocchia d'Alcina» nelle *Biciclette* (III, v. 1) e i relativi riscontri individuati nel commento, ma anche numerosi racconti (tra i quali *Per colpa dei poveri*, RACCONTI, p. 191: «una donna straordinariamente bianca di carne e di cipria»; e in particolare, per l'immagine delle braccia, *La forza dell'automobile*, RACCONTI, p. 202: «lasciandomi nel cuore soltanto il ricordo di un braccio bianco che si agitava lento per me»). Alla figura dell'io, fermo sulla salita ad osservare le ragazze, si affianca ora quella di un «carabiniere» (cfr. *Albania*, vv. 17-19: «la guardia di finanza: | guardava con gli occhi lustrati | il collo d'una ragazza»). **86-99. Mi misi ... bussare:** il poeta s'incammina in discesa, seguendo il gruppo di donne, il loro «sciamare | giovane»: espressione quest'ultima che ricorda una strofa delle *Stanze della funicolare* (*Versi*, V, 3-4: «e al mare | reca ragazze il cui sciame discende | fresco le scalinate»), dove ritroviamo anche l'immagine successiva delle «tende» bianche mosse dal vento (vv. 1-2: «L'ora che accendono bianche le tende | agitate alla prima brezza»). Nonostante il passo vivace e animato di quest'attacco, il componimento si chiude sul dolore («ahi in me sul mare | le lacrime») e sul rimpianto del poeta, che non potrà mai più entrare dalla misteriosa porta nell'androne buio. Il finale è costruito con la ripresa di vari elementi caratteristici: il suono, che ancora riecheggia nell'«orecchio», delle «campane | dure d'acqua» (cfr. *Lamenti* X, v. 2: «Campane d'acqua e di nebbia...»); e nota ai vv. 1-3 per altri riscontri) e

l'immagine della «piccola porta» verde (con il ritorno circolare dei primi due versi del testo), ormai «morta», chiusa e lasciata alle spalle irrimediabilmente.

## IL PASSAGGIO D'ENEAS

Il terzo e ultimo poemetto delle *Stanze* compare per la prima volta nel PASSAGGIO D'ENEAS e presenta una struttura identica a quella del precedente *All alone*: una *Didascalia* con funzione introduttiva, un nucleo intitolato *Versi* e un *Epilogo*. Ancora una volta i due testi minori, svolti in prima persona, illustrano l'occasione autobiografica del componimento centrale, «ne preparano e ne concludono l'incubo notturno» (cfr. DEI 1992, p. 90).

La *Didascalia* viene composta nel 1954, come indicato generalmente nelle stampe (TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE, POESIE 1932-1986), e più precisamente nel settembre di quell'anno, come specificano alcuni manoscritti. Viene pubblicata per la prima volta sulla rivista «Letteratura» (settembre-dicembre 1954), per poi comparire, insieme al resto del poemetto, nel PASSAGGIO D'ENEAS. La scena è collocata in una casa cantoniera; l'io lirico vi appare intento ad ascoltare, di notte, il rumore prodotto dal transito delle automobili sulla strada e ad osservarne i fasci di luce riflessi sul soffitto: nel dormiveglia, quel fruscio continuo diventa quello del mare, del luogo in cui Enea sta compiendo il suo «passaggio».

La stesura dei successivi *Versi*, anch'essi comparsi per la prima volta nel numero di settembre-dicembre 1954 di «Letteratura», precede quella della *Didascalia* e risale, sempre secondo l'indicazione riportata in alcune carte dell'autore, all'agosto del 1954 (anno confermato anche nelle stampe). Il titolo di questo secondo elemento del poemetto è seguito da una citazione (ripresa poi ai vv. 14-15 della terza strofa) tratta dall'ultimo componimento dei *Fiori del male* di Baudelaire (*Le voyage*, v. 133), dedicato a un onirico viaggio nel regno della morte e capace qui di introdurre «al riconoscimento di fantasmi domestici, alla rivelazione del sogno o del delirio» (DEI 1992, p. 90). La prima strofa dei *Versi* riprende infatti l'ambientazione e i suoni della *Didascalia*, quel «transitare | continuo di automobili» (vv. 5-6) che «inducono ombre e bagliori, rivelando immagini consuete e distorte» (DEI 1992, p. 90) e che trascinano il poeta, sospeso tra sonno e coscienza, in un viaggio nell'oltretomba, il secondo della raccolta dopo il bar nella nebbia delle *Stanze della funicolare*. Superato il miraggio di Euridice e i campi dei Cimmeri, l'io lirico giunge infine all'incontro con Enea,

colto (come già anticipato dalla *Didascalia*) nel momento del «passaggio», ovvero mentre, con il padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio per mano, tenta di fuggire dalla sua terra, cercando «un pontile | [...] che al lancinante occhio via mare | possa offrire altro suolo» (V, vv. 2-4). La scena ha riscontro – come è noto – nel finale del secondo libro dell’*Eneide*. Ma l’Enea di Caproni, come pure l’autore ha avuto più volte occasione di mettere in chiaro, non nasce dal poema di Virgilio, bensì dall’immagine di un monumento della sua Genova:

A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l’idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per mano, stranamente e curiosamente dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l’Annunziata, una delle piazze più bombardate della città (dalla *Nota* in calce alla raccolta: L’OPERA IN VERSI, p. 180).

In questo gruppo marmoreo collocato in una piazza distrutta dalla guerra, il poeta riconosce l’emblema della propria generazione, dell’uomo esule e solo:

fu proprio la piazza più bombardata d’Italia, e io mi trovai lì proprio durante i bombardamenti, e vidi questo pover’uomo, perché è proprio l’Enea classico, scolastico, no?, questo pover’uomo con sulle spalle questo vecchio Anchise, per la mano il figlio, e dico: “ma guarda un po’, è proprio il simbolo dell’uomo d’oggi, con sulle spalle una tradizione che ormai crolla da tutte le parti, perché è stata sbugiardata dalla guerra, qui, là, e lui però cerca di portare in salvo, e per la mano, un avvenire che invece di accompagnarlo ha bisogno di essere sorretto” (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, pp. 114-115).

È un Enea che, perduta la statura di eroe, è divenuto «figura della sconfitta e della speranza» (SURDICH 1988, p. 155), e senza alcuna sicurezza e appoggio «si muove verso un altro mondo, che è forse solo quello del non-essere, delle ombre» (DEI 1992, p. 91).

L’*Epilogo* viene pubblicato per la prima volta nel maggio del 1955 sulla rivista «La Chimera». In uno dei manoscritti del poeta, il testo viene intitolato *Al mio scheletro* (cfr. L’OPERA IN VERSI, p. 1268). Quanto alla datazione, tra le carte dell’autore troviamo in un caso l’indicazione «23/4» (che corregge un precedente 22/4) e in un altro la nota «1/5 (lo spunto circa dieci giorni fa)». Nonostante il TERZO LIBRO collochi la poesia nel 1954 e il PASSAGGIO D’ENEAS la inserisca in una sezione datata «1947-1954», l’anno di composizione è sicuramente il 1955, come segnalano le stampe TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986 e come conferma

una lettera inviata dall'autore a Betocchi, insieme al testo in questione, il 4 maggio 1955:

Per quel tanto di settimana che mi avanza (mozziconi di ore in mozziconi di giorni) ho cercato di portare a termine per la *Chimera* una cosa che mi sta a cuore. Ma sì, i soliti assilli e scrittevoli *economici* hanno avuto il sopravvento. Anche se ho trovato, invece, questi settenari, o quasi, che non mi dispiacciono del tutto come allegoria del mio stato presente, in verità composti come didascalica conclusione (nel libro) a quel *Passaggio d'Enea* che vi si trova e che è stato pubblicato, tranne quelli, su *Letteratura* (L'OPERA IN VERSI, p. 1267).

Come già in *All alone*, l'ultimo elemento del poemetto è quasi una continuazione del primo, del quale vengono ripresi alcuni motivi ed espressioni caratteristici (lo «scricchiolio» iniziale, il rumore del mare, la «sera di tenebra») e alcuni aspetti formali (il verso breve, la narrazione in prima persona). Dopo il sogno dell'Averno dei *Versi*, l'*Epilogo* rappresenta il risveglio: il poeta si ritrova nei panni di Enea, di fronte al mare, ma, ormai privo di forze e annientato dal peso degli anni, è incapace di attraversarlo, di dare compimento al «passaggio».

## IL PASSAGGIO D'ENEAS

### 1. *Didascalia*

Fu in una casa rossa:  
la Casa Cantoniera.  
Mi ci trovai una sera  
di tenebra, e pareva scossa  
la mente da un transitare 5  
continuo, come il mare.

Sentivo foglie secche,  
nel buio, scricchiolare.  
Attraversando le stecche  
delle persiane, del mare 10  
avevano la luminescenza  
scheletri di luci rare.

Erano lampi erranti  
d'ammotorati viandanti.  
Frusciavano in me l'idea 15  
che fosse il passaggio d'Enea.

METRO: il testo si compone di sedici versi brevi (settenari, ottonari e novenari), organizzati in tre strofe, le prime due di sei versi e l'ultima di quattro. Le rime, tutte perfette, si dispongono secondo il seguente schema: abbacc dcdxc eeff. Sono presenti una rima identica ai vv. 6-10 (*mare : mare*) e una rima inclusiva ai vv. 7-9 (*secche : stecche*). Ai vv. 13-14 si possono notare forti assonanze interne (*lampi : erranti : ammotorati : viandanti*).

**1-6.** *Fu in una casa ... come il mare*: il poeta si trova a trascorrere la notte in una casa cantoniera, dove lo raggiunge il rumore di un «transitare | continuo», provocato, come spiegherà l'autore stesso in un'intervista, dal passaggio delle automobili sulla strada: «Questa casa cantoniera era naturalmente su una rotabile, allora le autostrade non c'erano ancora, e io sentivo sempre questo fruscio» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 115). Nel buio notturno, questo rumore leggero, che basta però a scuotere la «mente», suggerisce per affinità la vicinanza del «mare», introducendo quindi la successiva visione di Enea. L'attacco sembra debitore di un celebre *incipit* montaliano: «Fu dove il ponte di legno | mette a Porto Corsini sul mare alto» (*Dora Markus*, I, 1-2), per non dire naturalmente delle suggestioni che guardano alla *Casa dei doganieri*. **7-12.** *Sentivo ... luci rare*: un altro rumore raggiunge l'io dall'esterno: lo «scricchiolare» delle «foglie secche», forse calpestate «nel buio» (cfr. *Epilogo*, vv. 1-2: «Sentivo lo scricchiolio, | nel buio, delle mie scarpe»). Si ritorna poi al transito delle automobili, che ora proiettano all'interno della casa la luce dei loro fari, tagliata dalle «stecche | delle persiane» e quindi distribuita in fasci sottili, come «scheletri». L'immagine si ritrova in una prosa inedita: «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» (L'OPERA IN VERSI, p. 1262); e ritorna identica nel racconto *La forza dell'automobile*, dove viene ripresa più volte nel corso del testo, come una nota ossessiva: «Avevo visto anch'io, sul soffitto della camera, apparire a strisce, dalle persiane, il fascio quasi lunare dei fari (come uno strano scheletro era apparso e d'improvviso tramontato sul muro, appunto come fa un'automobile quando fermandosi defalca a un tratto le luci)» (RACCONTI, p. 199). Questa luce che penetra nell'interno buio attraverso le persiane ha qualche affinità inoltre con un *Canto leopardiano*, dove l'immagine prelude, come qui, a una visione che raggiunge il poeta tra il sonno e la veglia (*Il sogno*, vv. 1-3: «[...] e tra le chiuse imposte | Per lo balcone insinuava il sole | Nella mia cieca stanza il primo albore»). Nei fasci luminosi, l'io lirico riconosce la «luminescenza» «del mare», rafforzando l'impressione emersa fin dall'inizio. Si noti il contrasto, proprio di tutto il testo e tipico dell'intera raccolta, tra la concretezza e la quotidianità delle immagini e degli elementi che circondano il poeta (le automobili, le «stecche | delle persiane», la luce sul soffitto), e l'atmosfera onirica che pervade la scena e che conduce verso le immagini di sogno dei successivi *Versi*. **13-16.** *Erano lampi ... d'Enea*: la poesia si chiude proprio su quelle strisce di luce, che si illuminano per spegnersi immediatamente, come «lampi», e che nascono dal rapido passaggio di viaggiatori in automobile («ammotorati viandanti»): l'immagine e il fruscio che l'accompagna (suggerito qui anche sul piano fonico: «Frusciavano in me l'idea | che fosse il passaggio d'Enea»), accendono nel poeta l'idea che lì fuori, presso un mare presente solo nell'immaginazione, Enea stia compiendo il suo «passaggio», il suo tentativo di fuga verso un'altra terra e un'altra vita.

## 2. Versi

*A l'accent familier  
nous devinons le spectre.*

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, ahi 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 fruscìo, delle vele.

T'aprono in petto le folli falene II  
accecate di luce, e nel silenzio  
mortale delle molli cantilene  
soffici delle gomme, entri nel denso  
fantasma – entri nei lievi stritolii 5  
lucidi del ghiaino che gremisce  
le giunture dell'ossa, e in pigolii  
minimi penetrando ove finisce  
sul suo orlo la vita, là Euridice  
tocchi cui nebulosa e sfatta casca 10  
la palla morta di mano. E se dice  
il sangue che c'è amore ancora, e schianta  
inutilmente la tempia, oh le leghe  
lunghe che ti trascinano – il rumore  
di tenebra, in cui il battito del cuore 15  
ti ferma in petto il fruscìo delle streghe.

Ti ferma in petto il richiamo d'Averno III  
che dai banchi di scuola ti sovrasta  
metallurgico il senso, e in quell'eterno

rombo di fibre rotolanti a un'asta  
 assurda di chilometri, sui lidi 5  
 nubescanti di latte trovi requie  
 nell'assurdo delirio – trovi i gridi  
 spenti in un'acqua che appanna una quiete  
 senza umano riscontro, ed è nel raggio  
 d'ombra che di qua penetra i pensieri 10  
 che là prendono corpo, che al paesaggio  
 di siero, lungo i campi dei Cimmeri  
 del tuo occhio disfatto, riconosci  
 il tuo lèmure magro (il familiare  
 spettro della tua scienza) nel pulsare 15  
 di quei pistoncini nel fitto dei boschi.

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  
 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?

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 vuol piegarsi. E,  
 con l'alba già spuntata a cancellare 10  
 sul soffitto quel transito, non è

certo un risveglio la luce che appare  
timida nella calce – il tremolio  
scialbo del giorno in erba, in cui già un sole  
che stenta a alzarsi allontana anche in cuore  
di quei motori il perduto ronzio.

15

METRO: componimento di cinque strofe, di sedici endecasillabi l'una. Ogni stanza è legata alla successiva dalla ripresa, nel primo verso, di un'espressione comparsa nel finale della precedente. Lo schema rimico, lo stesso dei *Versi* del precedente poemetto e delle *Biciclette*, individua all'interno di ogni strofa quattro quartine, di cui tre a rime alterne e una a rime incrociate: ABABCDCDEFEGHGHG. Le rime vengono sostituite spesso da assonanze e, in un unico caso, da un altro tipo di rapporto fonico: ai vv. 6-8 della terza strofa è presente infatti una rima che si potrebbe definire, con le parole di MAGRO 2007 (p. 1454) «scalena o zoppa» (cfr. la rima ai vv. 1-4 di *Notte* e la relativa nota metrica): *requis* : *quiete*. Rime inclusive nella prima strofa ai vv. 1-3 (*automobili* : *mobili*), 5-7 (*ramaglie* : *maglie*) e 10-12 (*occhio* : *malocchio*); nella seconda ai vv. 9-11 (*Euridice* : *dice*); nella terza ai vv. 2-4 (*sovrasta* : *asta*). Rime ricche nella seconda strofa ai vv. 1-3 (*falene* : *cantilene*, che rafforza l'allitterazione di <l>: «le folli falene | accecate di luce, e nel silenzio | mortale delle molli cantilene...») e 5-7 (*stritolii* : *pigolii*), e nella quinta ai vv. 6-8 (*ottenibrato* : *sperato*). Rime interne nella seconda stanza ai vv. 1-3 (*folli* : *molli*) e 12-15 (*amore* : *cuore*), e nella terza ai vv. 6-8 (*nubescenti* : *spenti*). Si possono individuare inoltre, tra i molti fenomeni fonici che interessano il testo, una consonanza interna ai vv. 6-7 della prima strofa (*soffitti* : *fritte*) e un'assonanza che percorre tutto il v. 4 della quarta (*bassa* : *arrazza* : *spalla*).

**I. 1-7.** *La notte ... imbiancati*: il transito notturno delle automobili dai «fari | accesi», ripreso dalla *Didascalìa*, penetra «nel profondo» dell'io, si insinua nel dormiveglia e introduce alle successive immagini di sogno, innescando «l'ansia della solitudine e dell'estraniamento» (DEI 1992, p. 90). Le automobili sono definite «elastiche» (cfr. il racconto già citato nell'introduzione, *La forza dell'automobile*: «di colpo con un lieve balzo elastico l'automobile [...] scomparve»; RACCONTI, p. 202), e si muovono in maniera brusca, «deragliando» e sterzando veloci sulle «mobili | curve», in una corsa frenetica e quasi violenta. BÁRBERI SQUAROTTI 1958 nota come, con l'insistenza su questo motivo, Caproni compia un'«attualizzazione folgorante del mito», affrontando «la posizione dell'uomo di fronte alla civiltà meccanica» (p. 95). Se nella *Didascalìa* la luce entrava nella stanza del poeta superando le «stecche | delle persiane», qui le «lunari | vampe» dei fari attraversano invece le «ramaglie», di cui disegnano le trame «spettrali», simili a «scheletri», sui «soffitti imbiancati». **7-13.** *Fra le maglie ... ex machina*: la «mente» del poeta, immersa in un «dormiveglia» inquieto, a «maglie | fitte», capace di approfondire il sangue nel delirio, è invasa dal moto dei veicoli e delle luci sul soffitto, che la spinge tra idee e immagini «dissennate», in un sogno cui presiede il «malocchio»: la notte si presenta qui nella sua forza irrazionale, capace di condurre l'io in una dimensione surreale e ultraterrena. **13-16.** *Leggere ... delle vele*: la strofa si chiude sulla prima visione evocata dal transito leggero e rapido delle automobili, qui paragonate a «vive piume» «di metallo e di gas»: il «fruscio» del loro movimento diventa quello delle «vele», e l'«acume» (l'intensità) del desiderio che si associa a quella visione colma il «petto» del poeta. Non è da escludere un ricordo dantesco (*Paradiso*, I, 81-84: «La novità del suono e 'l grande lume | di lor cagion m'accesero un disio | mai non sentito di cotanto acume»).

**II. 1-5.** *T'aprono ... fantasma*: la seconda stanza prende avvio sull'onda di un'espressione che chiudeva la precedente («t'aprono in petto») e con il volo disperato delle «folli falene» abbagliate dalla luce, immagine di forte ascendenza montaliana (*La Bufera, La primavera hitleriana*, vv. 1-2: «Folta la nuvola bianca delle falene impazzite | turbina intorno agli scialbi fanali...»), e vedi anche «il girasole impazzito di luce» degli *Ossi di*

seppia). Essa richiama qui la corsa frenetica degli autoveicoli, da cui sembra ancora provenire quel «fruscìo» che percorre tutta la prima strofa (suggerito ora anche dall'allitterazione: «folli falene»). Il motivo delle macchine ritorna qui nei suoni lievi, simili a «mollì cantilene soffici», che accompagnano il movimento delle ruote sulla strada, invadendo il «silenzio» della notte, tanto profondo da essere definito «mortale», quasi un'anticipazione dell'Averno. Nel dormiveglia, si compie ora l'entrata «nel denso | fantasma», ovvero il transito «verso una zona nebbiosa e lattea, densa di reminescenze indistinte, appunto di fantasmi, dalla precaria consistenza, come aggregazioni instabili dell'immaginazione e della memoria» (DEI 1992, p. 90). **5-11. entri ... di mano:** l'io lirico penetra quasi fisicamente in uno spazio definito dal leggerissimo rumore del «ghiaino» che «gremisce | le giunture dell'ossa». Il rumore è quello, già incontrato in *All alone* (*Versi*, IV, 13-14), che il poeta immagina provocato dal mare, in realtà assente (cfr. la prosa già citata nella nota ai vv. 7-12 di *Didascalìa*: «A volte, di nottetempo, mi sveglio di soprassalto e non posso più dormire. [...] Mi metto ad ascoltare il fresco rotolio della ghiaia marina nella risacca...»; L'OPERA IN VERSI, p. 1262). Sospinto dai «pigolii | minimi» del «ghiaino», l'io si inoltra nella visione, nel «denso | fantasma», fino a raggiungere il confine tra la vita e la morte, a varcare la soglia dell'aldilà, dove arriva a sfiorare l'apparizione di Euridice. Questa figura femminile, che appartiene al regno dei morti e per la quale «dice | il sangue che c'è amore ancora», rimanda probabilmente a Olga Franzoni, già evocata in più componimenti della raccolta (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1263): lo confermano alcune carte inedite degli anni '50, in cui Caproni abbozza il progetto di un poemetto, mai portato a termine, dal titolo *Orfeo ed Euridice*, dove il poeta compie una discesa agli inferi (definiti come «la memoria, i fantasmi della memoria») alla ricerca dell'amata, che «è stata punta dal serpe (il tempo) ed è scesa all'Averno (il passato)» (cfr. BARONCINI 2002, p. 71). Accanto al mito di Enea, centrale nel poemetto e già incontrato nella *Didascalìa*, Caproni dunque fa rivivere qui anche il personaggio di Euridice, simbolo di una perdita dolorosa, alla quale nemmeno il potere del canto poetico può porre rimedio: di fronte alla sua apparizione, emerge tutta la solitudine e l'impotenza dell'io, un sentimento che si traduce nell'immagine della «palla», «antico segno di metamorfosi e iniziazione» (BARONCINI 2002, p. 77), che ora, priva di valore e consistenza («nebulosa e sfatta»), «casca [...] di mano» alla donna. **11-16. E se dice ... delle streghe:** alla visione di Euridice, il poeta riconosce in sé (nel proprio «sangue») l'amore, che ancora vive e «schianta | inutilmente la tempia», nell'impossibilità di raggiungere e riportare in vita l'amata: è un precipitare negli abissi della coscienza, di un passato ormai lontano («oh le leghe | lunghe che ti trascinano»), fino a quando il consueto «fruscìo» della notte (sul quale si chiudeva anche la stanza precedente) diviene quello, tetro e spettrale, «delle streghe», che ferma il «battito del cuore», spingendo l'io lirico al fondo del suo viaggio ultraterreno. **III. 1-7. Ti ferma ... delirio:** anche la terza strofa è avviata dalla ripresa del finale della precedente: il cuore del poeta è fermato dal «fruscìo delle streghe», ovvero dall'oscuro «richiamo d'Averno», che scaturisce da lontani ricordi dei tempi di scuola, come una debole eco di versi un tempo imparati a memoria (cfr. FRABOTTA 1993, p. 82). Continua l'assimilazione del mito alla civiltà meccanica, attraverso il «rombo» delle automobili, che, inarrestabile e ormai proiettato in una dimensione eterna, ancora accompagna le visioni notturne, e rende «metallurgico» lo stesso «richiamo d'Averno». La corsa incessante dei veicoli, elevata qui a simbolo della modernità, è definita dall'autore «un'asta | assurda di chilometri», dove «asta» è da intendersi «proprio nel senso di asta pubblica, di gara o rincorsa verso il di più» (v. la *Nota* in calce alla raccolta; L'OPERA IN VERSI, p. 180). Allontanandosi da questa corsa

insensata, l'io trova pace nel «delirio», altrettanto «assurdo», che lo conduce verso un paesaggio di nebbia e «di latte», simile a quello in cui s'inoltra la funicolare delle *Stanze* al termine del suo viaggio (*Stanze della funicolare. Versi*, XII, 13 sgg: «[...] scolora | nella nebbia di latte ove si sfa...»). **7-13. trovi i gridi ... disfatto**: i «gridi» appartenenti alla vita, al mondo terreno, si spengono nella «quiete» inumana («senza umano riscontro») dell'aldilà, «che appanna» (oscura, intorpidisce) un simbolico specchio d'acqua. Il «raggio | d'ombra», entro cui avviene l'incontro più significativo del viaggio, è il punto di contatto tra la dimensione reale e quella visionaria o ultraterrena, dove i pensieri «prendono corpo», concretizzandosi in immagini e figure. Il regno della morte, insomma, non è separato dalla vita; il raggio d'ombra che ne emana penetra e attinge i pensieri che germogliano «di qua», nella luce del giorno. Il «paesaggio | di siero» percorso dal poeta assume i contorni fiabeschi dei «campi dei Cimmeri», i mitologici abitanti delle sconosciute terre dell'estremo occidente, non illuminate dal sole: ivi, secondo gli antichi si trovava l'accesso all'Ade (cfr. Omero, *Odisea*, XI, 14) e avevano la loro dimora i sogni. Come i precedenti «lidi | nubescanti di latte», questo luogo indefinito e nebbioso, ben riconoscibile all'«occhio disfatto» del poeta, è simbolo del transito verso il nulla, che rovescia il motivo tradizionale del viaggio verso la conoscenza e porta allo svuotamento del mito. **13-16. riconosci ... dei boschi**: «nel fitto dei boschi» di questo paesaggio notturno, l'io lirico incontra il proprio «lèmure magro», nella cui figura «familiare» riconosce se stesso, il proprio doppio: si tratta, come emergerà dalla strofa successiva, dello «spettro» di Enea in fuga. A sottolineare l'importanza di questo incontro nella struttura narrativa del poemetto, ritorna ai vv. 14-15, la citazione di Baudelaire già posta in epigrafe. Ancora una volta, il motivo delle automobili, qui ripreso nell'ossessionante «pulsare | di quei pistoncini», si intreccia alle immagini surreali attraverso cui l'autore fa rivivere il mito. **IV. 1-9. Nel pulsare ... reggersi ritto**: il movimento dei «pistoncini» si confonde, nel sogno del poeta, con il «pulsare del sangue» di Enea, il cui spettro sembra dunque acquistare vita e concretezza fisica. Il suo «piede ossuto», particolare antierico che suggerisce fragilità e debolezza (come già, nella strofa precedente, l'espressione «lèmure magro»), porta i segni della battaglia, sulla rena incendiata da una «rossa fumea | bassa», che fa di questa spiaggia un paesaggio apocalittico. Da notare incidentalmente il forte rilievo espressivo dei due verbi denominali: «sgalla» (piaga, ulcera) e «arrazza» (incendia, illumina sinistramente). Egli dunque, «solo» in questo luogo devastato dalla «catastrofe» bellica, viene qui rappresentato secondo un'iconografia tradizionale, così come lo raffigura la statua di piazza Bandiera, dalla quale Caproni ha tratto ispirazione (cfr. l'introduzione al testo): «in spalla» il vecchio Anchise, incapace ormai di proseguire da solo, e «per la mano» il figlio Ascanio, «ancora così gracile [...] da non reggersi ritto». Nel suo viaggio in Averno, Caproni vede in questo Enea non solo l'immagine di se stesso («il familiare | spettro»), ma l'emblema di tutta la sua generazione: Anchise e Ascanio diventano quindi rispettivamente simboli del «passato» e del «futuro», di cui l'uomo è stato defraudato dalla guerra, ma che egli tenta ancora, nella fuga dalla propria terra distrutta, di portare in salvo. A completare lo scenario apocalittico, un frastuono simile «al rullo d'un tamburo» segna il crollo delle mura di Troia, ultimo cedimento ormai, alle spalle di Enea, del passato e della sua vanagloria. **9-16. Nell'avvampo ... anni bui**: Enea cerca scampo verso il mare, muovendosi – come si è visto nei versi precedenti – su una spiaggia dove si è appena consumato il dramma della guerra, dove il «sangue» delle vittime ancora arde ed esorta alla fuga. Sullo sfondo dell'«avvampo | funebre», il mare, nel sogno del poeta, si profila come una «falena | verde» che vola nella luce dei «fari bianchi» (ritorna quindi

l'immagine che, dando inizio al viaggio nell'aldilà, apriva la seconda strofa). Di fronte alla salvezza promessa dal mare, Enea avverte improvvisamente, insieme al poeta, l'entità del proprio dramma, della propria «estrema solitudine», che non ammette illusioni («che scampo | può mai esserti il mare...?»), avendo raggiunto il suo culmine, il punto «più esatto e incerto» della storia. **V. 1-9.** *Nel punto ... piegarsi:* l'attenzione ritorna al piede di Enea, al suo «calcagno» ulcerato dalla sabbia rovente, che nel dormiveglia il poeta sovrappone al «fanale | rosso» di un'automobile. Scrutando il mare, l'eroe, con il dolore negli occhi («al lancinante occhio») e la stanchezza del momento («trascinando il fanale...»), cerca «un pontile» che permetta l'«imbarco» e l'approdo a un «altro suolo»: l'unica speranza per coloro che non vogliono «piegarsi» al nemico è infatti la fuga dalla propria terra, dalle «magre | torri» di Troia ormai distrutte e scomparse alla vista («abolite»). L'immagine delle torri crollate proviene dal sonetto *El Desdichado* di Gérard de Nerval, che Caproni parafrasa ai vv. 6-8, avvicinando Enea, nella sua solitudine e nel suo dolore, alla figura dell'«ottenebrato | principe d'Aquitania»: «Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé, | le prince d'Aquitaine à la Tour abolie: | ma seule Étoile est morte, et mon luth constellé | porte le Soleil noir de la Mélancolie». Versi che erano stati rilanciati nella poesia del Novecento dalla citazione che pure ne aveva fatto Eliot nella sezione conclusiva della *Terra desolata*, in un contesto per certi aspetti affine a quello del nostro poemetto: «Sedetti sulla riva | A pescare, con la pianura arida dietro di me | Riuscirò alla fine a porre ordine nelle mie terre? | Il London Bridge sta cadendo sta cadendo sta cadendo | Poi s'ascese nel foco che li affina | Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine | le Prince d'Aquitaine à la tour abolie | Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine» (traduzione di R. Sanesi). Allusioni al sonetto di Nerval si incontrano anche in altre raccolte di Caproni: in un testo del *Conte di Kevenhüller*, dal titolo appunto *El Desdichado*, e nel «sole nero» di *Aristofane* (v. 2), dal *Muro della terra*. Nel suo tentativo di fuggire da Troia, Enea è rappresentato nella sua dimensione più umana: l'eroe mitologico è qui innanzitutto un uomo solo, «vedovo» (la moglie Creusa è morta durante la fuga) e, in quanto «padre» e «figlio», carico di responsabilità. **9-16.** *E, ... il perduto ronzo:* le prime luci del giorno illuminano la stanza, cancellando il riflesso dei fari sul soffitto e ponendo fine alle visioni notturne: il viaggio del poeta si conclude dunque con il sopraggiungere dell'alba, allo stesso modo che nelle *Stanze della funicolare* (cfr. i *Versi*, XII). Nel nuovo giorno, tremante e «scialbo», il sole fatica a levarsi, confermando l'incertezza di un futuro troppo «gracile» (cfr. i vv. 8-9 della strofa precedente). Come sempre, l'alba di Caproni, con la sua luce smorta, non è un momento di rinascita («non è | certo un risveglio»): se nelle *Stanze della funicolare* essa coincideva con l'ingresso nell'Erebo-latteria, qui il riemergere dal sogno, sancito dall'allontanarsi del «ronzo» notturno dei «motori», abbandona Enea sul lido in fiamme, negando la possibilità del «passaggio» ad altre terre.

### 3. *Epilogo*

Sentivo lo scricchiolio,  
nel buio, delle mie scarpe:  
sentivo quasi di talpe  
seppellite un rodìo  
sul volto, ma sentivo 5  
già prossimo ventilare  
anche il respiro del mare.

Era una sera di tenebra,  
mi pare a Pegli, o a Sestri.  
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.

METRO: quattro strofe di sette, sei, nove e quattro versi ciascuna. I versi sono di misura breve, per la maggior parte settenari e ottonari, ma si registra la presenza anche di senari e di un novenario (v. 23). Le rime, o assonanze, si dispongono irregolarmente, secondo il seguente schema: abbaxcc dedeff cbbgggbg hhii. La rima ritmica ai vv. 8-10 (*tenebra : Genova*), compariva identica ai vv. 23-26 della *Didascalìa* di *All alone*. Sono presenti una rima identica ai vv. 2-16 (*scarpe : scarpe*); due rime inclusive ai vv. 20-22 (*anche : bianche*) e 24-25 (*panni : anni*); due rime interne ai vv. 3-5 (*sentivo : sentivo*, identica) e 7-9 (*mare : pare*) e una forte assonanza interna al v. 20 (*sciacquante: anche*).

**1-7.** *Sentivo ... del mare*: il testo si apre sull'immagine del poeta che cammina «nel buio», e in particolare sul rumore sottile delle sue «scarpe». Questo «scricchiolio» mette subito in relazione l'*Epilogo* con la *Didascalìa* del poemetto, nella quale il poeta avvertiva, appunto «nel buio», lo «scricchiolare» delle «foglie secche» (vv. 7-8). Negli stessi versi della poesia introduttiva era presente inoltre, a inizio strofa, il verbo «sentivo», che qui dà avvio al componimento e ritorna poco dopo in anafora (v. 3) e in rima (v. 5). Dal punto di vista fonetico, la rima *scricchiolio : rodio* suggerisce anche un collegamento con i *Versi*, e precisamente con l'ultima rima del testo (*tremolio : ronzo*) e con il *fruscio* che compariva nella chiusa delle prime due strofe. La seconda sensazione registrata dal poeta è quella di un «rodio | sul volto», forse provocato dai «rancori» (cfr. i vv. 12-13) che lo consumano internamente, simili a «talpe | seppellite» (ma forse anche dal vento notturno che scava il suo viso). Quasi a mitigare questa sensazione abrasiva, si oppone al «rodio» il suono, fresco e leggero come un «respiro», del mare ormai «prossimo», agitato dal vento. Come Enea nei precedenti *Versi*, l'io lirico è diretto quindi verso il mare, segno di liberazione e salvezza, e presenza che interessa l'intero poemetto (cfr. *Didascalìa*, vv. 5-6, 10-12). **8-13.** *Era una sera ... amori*: dopo l'alba nel finale dei *Versi*, l'ambientazione è di nuovo quella di una «sera di tenebra», espressione che costituisce un altro richiamo alla *Didascalìa* (vv. 3-4: «Mi ci trovai una sera | di tenebra...»). Allontanatosi dal centro di Genova, il poeta si trova in uno dei quartieri della città affacciati sul mare, Pegli o Sestri: l'indicazione topografica, anche se incerta, fornisce concretezza e realismo al testo, con conseguente distacco dai luoghi surreali e mitologici che caratterizzano i *Versi*. Recenti e vivi («freschi»), i «rancori» bruciano «nel sangue», e ricordano l'incendio della rena sotto i piedi di Enea, che allo stesso modo si lasciava alle spalle, fuggendo, la sua città. **14-22.** *M'approssimavo ... bianche*: mentre ormai si avvicina alla meta, l'io lirico si sente rubare le forze dal suono lamentoso che accompagna il suo cammino, il «pigolio delle scarpe»: nonostante la vicinanza del mare, che già riempie l'aria dei suoi odori, egli fatica a procedere, e la stanchezza si condensa nell'immagine delle «costole rotte», che, «bianche», sembrano calcinate dalla luce del «sole», che nel frattempo è subentrata alla «notte | sciacquante». La stanza è sostenuta, come la prima del componimento, dalla ripetizione del medesimo verbo, che ritorna tre volte nella stessa posizione iniziale (*sentendomi*, v. 15; *sentendo*, v. 17; *sentendo*, v. 21). **23-26.** *Avevo raggiunto ... miei anni*: raggiunta la «rena», le energie abbandonano il poeta, appesantito dai «panni» fradici, intrisi di un'«acqua» che è metafora degli «anni» vissuti (cfr., per il «peso» degli anni, l'ottavo *Lamento*, v. 6: «solo nel cumulo d'anni...»); e il racconto, di ispirazione autobiografica, *Il bagno di luce* [RACCONTI, p. 297]: «mentre con tutto il peso dei suoi anni si buttava sul letto»). Ove si riconosca nell'io lirico la figura di Enea, viene negato qui il «passaggio» a un'altra terra e con esso la promessa di un futuro e la salvaguardia del passato (cfr. i *Versi*, IV, 4-9): il poeta resta sulla spiaggia, di fronte al mare, troppo

vecchio e stanco per procedere oltre nel viaggio. All'accostamento con Enea si può aggiungere quello con un'altra figura virgiliana, la cui morte è narrata nel sesto libro dell'*Eneide*: si tratta del timoniere Palinuro, il quale, caduto in mare mentre osservava le stelle, riesce a raggiungere la costa italiana dopo tre giorni passati in balia dei flutti, ma viene assalito dalle genti del luogo mentre si aggrappa con le mani alla riva, appesantito dalla veste fradicia («madida cum veste gravatum», v. 359). Come fa notare BETTINI 2002, Caproni riprende proprio quest'ultima immagine raffigurando se stesso mentre tenta di proseguire nella direzione opposta rispetto al timoniere virgiliano, ossia dalla riva verso il mare: egli è dunque «un Palinuro naufragato in terra» (p. 54).

IN APPENDICE

## *Brezze e vele sul mare*

Il breve componimento, privo di titolo, apre l'ultima sezione della raccolta, *In appendice*, presentando, nella leggerezza dei suoi pochi settenari e nella semplicità del linguaggio e della struttura, lo stile caproniano più tipico di questa parte del libro, la quale – come già visto in sede di rassegna bibliografica – costituisce una sorta di momento di transizione tra *Il passaggio d'Enea* e il successivo *Seme del piangere*. Viene pubblicato per la prima volta nel numero di aprile-giugno 1954 della rivista «Esperienza poetica» (dove è il primo testo della sezione *Versi su cartolina*, seguito da *A Franco* e da *Albania*) per comparire successivamente in volume con il PASSAGGIO D'ENEA, dove è inserito nella prima sottosezione (dal titolo *L'ascensore*) di *In appendice*. Assente nel TERZO LIBRO, viene recuperato e inserito definitivamente nella raccolta con POESIE. Per quanto riguarda la datazione, né le carte dell'autore né le pubblicazioni forniscono riscontri.

La prima stesura del testo, conservata nelle carte dell'autore (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1274), si presenta notevolmente distante dalla versione definitiva:

Brezze e vele sul mare,  
dei pensieri da nulla.

Hai tu un bel sospirare:  
non di più è una fanciulla.

Il testo, benché non fosse – per usare le parole di Zuliani – «particolarmente forte nella sua scherzosa misoginia» (L'OPERA IN VERSI, p. 1274), viene gradualmente modificato dal poeta, che smorza fino a renderlo incerto il senso originale, spinto forse, più che dalla volontà di modificarne il contenuto, da quella di sfumare «la perentorietà dell'affermazione» (*ibidem*).

Brezze e vele sul mare:  
dei pensieri da nulla.

Ma che spinta imparare  
cos'è mai una fanciulla.

METRO: il testo è composto da quattro settenari a rime alterne, disposti su due strofe di due versi ciascuna (AB AB). La sintassi rispetta la suddivisione strofica e, all'interno delle stesse strofe, sono assenti i forti *enjambements* che caratterizzano gran parte dei componimenti precedenti. Non sono presenti nemmeno rime imperfette o rime tecniche.

**1-2. Brezze ... nulla:** il componimento si apre con un periodo nominale costituito da due frasi disposte su due versi, privi di inarcature. Il primo verso porta con sé l'immagine del «mare», e con essa il movimento delle «brezze» e lo stagliarsi delle «vele» che lo percorrono: si tratta di due elementi del paesaggio che suggeriscono freschezza e leggerezza e che attraversano la mente del poeta come dei «pensieri da nulla», privi di peso e complessità. L'assenza di verbi contribuisce all'immediatezza dell'immagine, mentre la forte presenza della vocale <e> (*brezze e vele* [...] dei pensieri...) rafforza la sensazione di apertura e freschezza. **3-4. Ma che spinta ... una fanciulla:** i «pensieri» legati al mare sembrano suggerire il motivo seguente, ovvero lo sforzo interiore, la «spinta», che richiedono la conoscenza e la comprensione della natura di una «fanciulla». La congiunzione avversativa che dà avvio alla seconda parte del testo introduce un'opposizione, assente nella prima stesura del testo (cfr. l'introduzione) tra i «pensieri da nulla» e la successiva «spinta»: se nella prima versione il poeta creava un legame analogico tra i due soggetti, attribuendo alla «fanciulla» la stessa semplicità individuata in quei primi elementi, nel componimento definitivo il legame si complica e confonde, suggerendo quanto sia difficile «imparare» proprio quella semplicità. Se l'incontro tra il motivo del mare e quello della giovinezza è, come abbiamo visto più volte, frequente e comune in Caproni (cfr. la nota ai vv. 1-2 del settimo *Lamento*), anche l'immagine delle vele viene spesso associata dal poeta a quella delle fanciulle: cfr. ad esempio due componimenti di *Finzioni* (*Donna che apre riviere*, vv. 5-8: «e sono vele | al vento [...] l'ampie | vesti tue così chiare»; *Sono donne che sanno*: «Sono donne che sanno | così bene di mare [...] || senti sulla tua pelle | fresco aprirsi di vele ...»), e un passo del racconto il *Labirinto* («... nemmeno io so perché pensavo a una ragazza. Certamente ci pensavo come a una speranza, a una vela»; RACCONTI, p. 144).

## ALBANIA

La seconda poesia della sezione *In appendice* viene pubblicata per la prima volta, insieme alla precedente, sulla rivista «Esperienza poetica» (aprile-giugno 1954), dove è l'ultimo dei tre componimenti numerati che costituiscono la sezione *Versi su cartolina*. Compare per la prima volta in volume con il PASSAGGIO D'ENEA, dove chiude la sottosezione *L'Ascensore*, posta in apertura della sezione *In appendice*. Nel TERZO LIBRO apre invece la penultima sezione del volume, intitolata *Sul cantino*. Incerta la datazione: uno dei manoscritti dell'autore riporta «Febbr. 1953», mentre nel TERZO LIBRO si trova l'indicazione «194...» e in TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986 quella di «194?». Il titolo, comparso per la prima volta nel PASSAGGIO D'ENEA, è un nome comune (lo rivela l'iniziale minuscola al v. 22) ed è un neologismo, che deriva dal latino *albus* e «si riferisce al biancheggiare dei gabbiani; ma l'Albania geografica non è lontana, appena oltre il mare» (L'ULTIMO BORGO, p. 91, nota 4).

Il componimento è dedicato alla figura del padre, Attilio Caproni, che morirà nel marzo del 1956, e che qui giace «a letto», solo e ammalato, nella città di Bari. Dal punto di vista tematico, ad *Albania* si può quindi affiancare *Treno* (compresa nel successivo *Seme del piangere*), che, raffigurando il padre del poeta nel viaggio verso Bari, «ne è quasi l'antefatto, e avvolge l'itinerario paterno di silenzio e di lacrime» (DEI 1992, p. 93). In entrambi i componimenti il ricordo del padre «punge sempre con il senso di un'inadempienza, di un'inadeguatezza» (*ibidem*), portando in superficie il senso di colpa dell'io lirico, il rimorso per non essere rimasto accanto al genitore negli ultimi anni della sua vita. A questo proposito risulta inequivocabile il seguente brano, tratto da una prosa inedita, in cui Caproni si rivolge al padre già morto:

Ti sono debitore di due città: Livorno e Genova. Forse non mi perdonasti d'aver lasciato Genova per Roma, e sconto questo errore. E m'hai legato, con la tua malattia, a Bari. Con la tua morte, a Palermo.

Più d'una volta, fino all'ultimo (anche quand'ero un bambino di 35 anni) mi hai salvato la vita, destreggiandoti allegro per me che non sapevo muovere un dito.

T'ho ricompensato lasciandoti morire solo, senza l'aiuto di cui avevi tanto bisogno. Non ti chiedo perdono (L'OPERA IN VERSI, p. 1319).

Significativa anche la comparsa della figura paterna in un testo del *Muro della terra*, dove torna a manifestarsi nel poeta questo forte sentimento di colpa (*Il vetrone*: «[...] ed ora | mi domando nel gelo | che m'uccide le dita, | come – mio padre morto | fin dal '56 – là | potesse, la mano tesa, | chiedermi il conto (il torto) | d'una vita che ho spesa | tutta a scordami»). Si ricorda inoltre che la figura del padre era al centro anche del terzo *Lamento*, dove la prefigurazione della morte del genitore suscitava in Caproni un senso di abbandono e quasi di tradimento. DEI 1992 suggerisce infine un confronto tra *Albania* e *Il seme del piangere*, componimento dedicato alla madre e inizialmente inserito proprio nella sezione *In Appendice* del PASSAGGIO D'ENEA, con il titolo *Per mia madre Anna Picchi*. I due testi presentano notevoli punti in comune, resi meno evidenti dalla sistemazione definitiva: ad esempio, entrambi i ricordi dei genitori si compongono intorno al profilo di una città di mare, costruita sul modello genovese (Livorno nel caso della madre, Bari in *Albania*), e l'avvio presenta in tutti e due i casi l'indicazione di luogo e «i toni freddi e funebri del bianco e nero» (DEI 1992, p. 93), che sembrano avvolgere le due città.

## ALBANIA

Quanti gabbiani chiari  
– bianchi, neri – a Bari!

Sul mare che pullulava  
di polpi teneri, urlava  
(lungo la palizzata 5  
freddissima e soleggiata)  
il cuore sbigottito  
in un silenzio inaudito.

Mio padre era finito  
e solo (a letto) a Bari. 10  
E s'io non muovevo un dito  
per lui, gli autobus (rari  
sul lungomare) umani  
avevano di quei gabbiani  
gli squittii rotti – a Bari. 15

Assaporava molluschi  
la guardia di finanza:  
guardava con gli occhi lustrati  
il collo d'una ragazza.

Ma io ero da me via, 20  
e di passaggio, a Bari:  
piangevo in quell'albania  
di gabbiani – di ali.

METRO: il testo si struttura in cinque strofe di misura variabile (di due, sei e sette versi le prime tre, quattro le ultime due). La misura del verso oscilla intorno al settenario, con una forte presenza di ottonari e alcuni senari. Lo schema si presenta irregolare, con l'utilizzo di rime bacciate nella prima parte del testo (prima e seconda strofa), di rime alterne nelle due quartine conclusive e una mescolanza tra i due tipi nella strofa centrale: aa bbccdd dadaeea fgfg haha. Si può notare come la rima iniziale (*chiari : Bari*) venga ripresa più volte lungo il componimento, sia come rima perfetta o identica (*Bari : rari : Bari : Bari*, vv. 10-12-15-21), sia come assonanza (*umani : gabbiani : rari*, vv. 13-14-23). Sono presenti infine una rima ricca ai vv. 3-4 (*pullulava : urlava*) e una rima inclusiva ai vv. 8-11 (*inaudito : dito*).

**1-2. *Quanti ... a Bari***: il componimento si apre con l'immagine, o meglio con il cromatismo, dei gabbiani sul mare (a cui si riferisce lo stesso titolo), e con l'indicazione di luogo. La struttura e il tono esclamativo di questo avvio vengono ripresi dall'*incipit* della poesia *Il seme del piangere*, dedicata alla madre, dove ritroviamo anche il nome della città e il bianco e nero che la caratterizzano: «*Quanta Livorno, nera | d'acqua e – di panchina – bianca!*». Questo primo tocco risalta per l'immediatezza visiva, che subito colpisce lo sguardo del poeta; lo stesso contrasto dava forza alle figure delle ragazze «balneari» di *All alone (Epilogo*, vv. 82-83: «Avevano le braccia bianche | e le pupille nere»). Il bianco e nero acquista peraltro (così come nei versi iniziali del *Seme del piangere*, sopra citati) un tono spento e quasi tetro, anticipando come un presagio il tema della malattia del padre. L'indicazione della città di Bari, che verrà ripetuta ancora tre volte nel componimento, sempre in fine di verso, si presenta come un dato cronachistico, il cui valore documentario vuol testimoniare il lato oggettivo del discorso; d'altra parte, la sua ripetizione «tende a diventare sillabazione evocativa», come se lo spazio, portando con sé i ricordi che custodisce, li potesse far rivivere in una «straziante, illusoria contemporaneità» (DEI 1992, p. 93). **3-8. *Sul mare ... inaudito***: un altro punto in comune con la poesia *Il seme del piangere*, ambientata a Livorno, riguarda la presenza del mare. Questo elemento del paesaggio è solitamente legato alla città di Genova e risulta molto presente nella raccolta (cfr. ad esempio *Sirena*, v. 2: «Genova mia di mare...»; *All alone. Didascalia*, vv. 2-4: «[...] e il mare | io lo sentivo bagnare | la mia mano», ed *Epilogo*, vv. 91-92: «[...] ahi in me sul mare | le lacrime»; *A Tullio*, vv. 5-7: «Genova mia città fina [...]. Mare e ragazze chiare»); esso rimanda dunque alla città amata e, in quanto elemento familiare e caro a Caproni, si impone da subito anche nell'ambiente estraneo della città di Bari. Il mare «pullulava | di polpi» (l'allitterazione rafforza la ricchezza dell'immagine), com'è tipico delle acque di Bari (cfr. L'ULTIMO BORGO, p. 91, nota 1): la vitalità che si offre qui agli occhi del poeta contrasta con il dolore e la debolezza del padre che emergono nei versi successivi (9-10). Al v. 4 si compie il passaggio dalla pura visione all'interiorità dell'io: il «cuore | sbigottito» nasconde un grido di dolore, che non può trovare sfogo e rimane soffocato «in un silenzio inaudito». L'urlo interiore sembra diffondersi sopra il mare, «lungo la palizzata | freddissima», che si erge sotto un sole che non riscalda, che non riesce a vincere il gelo che circonda il poeta. **9-15. *Mio padre ... a Bari***: la terza strofa racchiude l'episodio germinale del componimento: quello del padre, malato e «solo», «a letto», lontano dalla sua Genova. La struttura del testo si può nuovamente confrontare con quella del *Seme del piangere*, dove la figura della madre e il tema della sua morte compaiono appunto all'inizio del v. 9, pure nella terza strofa: «La mamma-più-bella-del-mondo | non c'era più – era via» (vv. 9-10). La solitudine del padre

è ribadita dalla passività dell'io lirico, che appare immobile e distante, incapace di portare conforto alla sofferenza del genitore («non muovevo un dito | per lui»). Alla sua inerzia e al suo silenzio si oppongono gli «squittii rotti» degli autobus, che si mescolano e confondono a quelli dei «gabbiani» e, simili a striduli lamenti, sembrano dar voce umana al grido chiuso nel silenzio del cuore (per il riconoscimento dell'espressione del proprio dolore in suoni estranei, cfr. ad esempio *I lamenti* I, vv. 2-4: «Quale voce, quale cuore | è negli empiti lunghi – nei velati | soprassalti dei cani?»; X, vv. 12-13: «[...] perché trovo la mia | voce – trovo campane d'acqua...»). La presenza degli autobus, che passano «rari | sul lungomare», va ad arricchire la serie di mezzi di trasporto, solitamente legati a Genova, che percorre la raccolta. **16-19. Assaporava ... d'una ragazza:** lo sguardo del poeta torna a soffermarsi sulle figure che lo circondano, ma il tono è indifferente e distaccato: è una «guardia di finanza» ad assaporare i «molluschi» e a fissare il «collo d'una ragazza», mentre l'io lirico non compare in questi versi. I molluschi alludono di nuovo alla fertilità del mare (cfr. i «polpi» al v. 4) e la presenza femminile è tipicamente in Caproni simbolo di vitalità (cfr. per il dettaglio del collo, *All alone. Versi*, V, 7-10: «[...] la prima | ragazza scalza del cuore ha di falli | tinnuli intorno al collo nudo | una mandolinata celeste»): la forza e la freschezza che derivano da questa immagine non fanno che sottolineare il dolore del poeta, accentuando il suo senso di estraneità. La figura della «guardia di finanza» che, «con gli occhi lustrati», osserva una ragazza ricorda il «carabiniere» dell'*Epilogo* di *All alone*, al quale però l'io lirico, qui assente, si affiancava: «Con me un carabiniere | come le stava a guardare!» (vv. 84-85). **20-23. Ma io ero ... di ali:** un'avversativa reintroduce l'io lirico, ribadendo il suo distacco dalle immagini precedenti: il poeta si sente distante da casa sua («ero da me via»), ma anche da se stesso, «con la mente lontana» (L'ULTIMO BORGO, p. 91, nota 3). Egli è di passaggio in questa città estranea, e la sua presenza vicino al padre rimane dunque distratta e provvisoria. Di qui il pianto su cui si chiude il componimento, un lamento che sembra rispondere agli «squittii rotti» di autobus e gabbiani, e che nasce non solo dal dolore per la malattia del genitore, ma soprattutto dal rimorso per una solitudine di cui il poeta si sente responsabile. Il volo dei «gabbiani», che dava avvio al testo, ritorna circolarmente nella soffocante immagine conclusiva, in cui le ali biancheggianti di questi uccelli («l'albania») sembrano affollarsi intorno all'io lirico, rafforzando la sensazione di angoscia e di estraneità rispetto alla realtà esterna.

## SU CARTOLINA

La sottosezione *Su cartolina* comprende quattro testi numerati, tutti accompagnati da una dedica che funge anche da titolo. Il nucleo germinale di questo gruppo di testi nasce con le STANZE, dove per la prima volta compaiono, nella parte conclusiva della raccolta (*In appendice*), tre pezzi accomunati dall'uguale titolo *Su cartolina*: gli attuali *A Tullio* e *A Rosario* (i cui titoli definitivi sono presentati come dediche) e quello che diventerà l'*Interludio* delle *Stanze della funicolare*. La sottosezione compare invece nel PASSAGGIO D'ENEA, dove occupa il secondo e ultimo posto (dopo *L'ascensore*) della sezione *In appendice* e dove ospita tutte e quattro le poesie che la compongono attualmente, disposte nello stesso ordine ma prive di numerazione e seguite dal componimento *Da una lettera di Rina*, che ne sarà successivamente espunto. Nel TERZO LIBRO la sottosezione viene a cadere e di questi testi, recuperati in seguito da POESIE, è conservato soltanto il quarto, *A Giannino*, che chiude la penultima sezione della raccolta, dal titolo *Sul cantino*. Per quanto riguarda il titolo *Su cartolina*, MENGALDO 1991 lo classifica fra quelli, piuttosto frequenti nella scrittura novecentesca, che permettono alla poesia di allargare i suoi confini tonali, «facendosi “prosa” senz'essere prosa» (p. 11), e che soprattutto alludono a una forma epistolare, rispondendo all'esigenza

di surrogare con un dialogo a due quel rapporto più ampio con la società che nella lirica moderna viene sempre più a mancare: il dialogo è la forma residua di socialità, quando addirittura non la neghi (p. 12).

Il primo componimento della sezione, *A Tullio*, venne composto, secondo le indicazioni dei manoscritti e di TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986, nell'agosto del 1948 a Genova, dove il poeta si era recato in visita alla madre, ricoverata presso la clinica S. Anna. La prima pubblicazione, precedente all'uscita in volume nelle STANZE, avviene nel 1950 sulla rivista «Botteghe oscure» (numero di luglio-dicembre), dove il testo è intitolato *Su cartolina*. La poesia, intitolata *A Rosario* in una delle prime stesure manoscritte, è dedicata infine a Tullio Cicciarelli, giornalista e poeta. Al centro del componimento si impone ancora una volta Genova, città che per Caproni rappresenta la vita, la sua stessa ispirazione poetica

(«Qui forse potrei vivere | potrei forse anche scrivere»), nella quale sarebbe forse persino «gentile morire». Ad essa, alla semplicità e alla freschezza delle immagini che qui la descrivono, si oppone l'artificiosa monumentalità di Roma («enfasi e orina»), città nella quale il poeta si sente intrappolato in un esilio senza sbocco, che lo costringe lontano dai luoghi a lui cari, ma anche e soprattutto dai genitori ormai anziani (si noti l'occasione da cui nasce la poesia, la malattia e il ricovero della madre). Il tema dell'abbandono di Genova emerge per la prima volta in questo testo, per essere ripreso nella successiva *A Rosario* e nella poesia *L'ascensore*, dove peraltro si intreccia in modo finalmente esplicito con il ritratto della figura materna. Notevole a questo proposito il confronto con un componimento inedito, dove, accanto alla contrapposizione tra le due città, emerge il rimorso per la distanza dalla madre, che rende più amaro l'esilio del poeta:

E questa è Genova, Genova, Genova  
Genova mia, dove con la candela  
di Sant'Antonio alla guancia mia madre  
sola mi pensa – mia madre più immensa  
d'una stanchissima pietra, che ormai  
più non resiste e intorno a sé si sfalda  
ad ogni minimo suono che giunga  
silenzioso di fuori. E io sono assente,  
assente in questa terribile e lunga  
Roma disfatta e lontana dal cuore  
timido che m'è dato – io suono un'unghia  
che scalfisce quel sasso lontano  
dove più trasparente d'una vela  
la mia vita negata sospiro,  
io in esilio per lucro e per miseria  
io qui fra gli archi di sole e d'orina  
dove mia Genova, Genova, Genova  
trasparente e pulita, un'ocarina  
nera mi scava in petto una domenica  
nera ed eterna dove ormai trabocca  
senza freno il mio pianto senza schianto.  
(da *Poesie disperse e inedite*; L'OPERA IN VERSI, p. 988)

Il componimento successivo, *A Rosario*, riprende – come già accennato – la stessa tematica: abbandonare Genova significa qui lasciare la vita, entrare «nella tenebra». Il testo venne pubblicato per la prima volta, insieme al precedente, in «Botteghe oscure», nel numero di luglio-dicembre 1950, ed è dedicato al «filosofo Rosario Assunto, notissimo. [...] Nato a Caltanissetta nel '15. Docente d'estetica»

(da una lettera a Luigi Surdich del luglio 1984; L'OPERA IN VERSI, p. 1276). Quanto all'anno di composizione, i volumi TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986 recano la data «1948», ma non si trovano indicazioni nei manoscritti conservati. In una delle prime stesure la poesia è denominata *A Tullio*, mentre l'attuale titolo – come si è visto sopra – è assegnato alla precedente.

Il terzo elemento della sezione è dedicato a Franco Riondino, «maestro e ora direttore didattico», collega di Caproni «alla scuola “F. Crispi”» (dalla lettera a Surdich testé citata; L'OPERA IN VERSI, p. 1279). Datata «Febr. 1953» nelle carte dell'autore, la poesia venne edita per la prima volta nel numero di aprile-giugno 1954 della rivista «Esperienza poetica» (insieme a *Brezze e vele sul mare e Albania*), e, come già visto, a differenza dei due componimenti che la precedono, è assente nelle STANZE e fa la sua prima comparsa in volume solo con il PASSAGGIO D'ENEAS.

L'ultimo componimento, *A Giannino*, risale al 1948 (secondo le stampe TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986) e risulta dunque coevo ai primi due della sezione. Comparve per la prima volta nel dicembre del 1952 sulla rivista «Giovedì», a cui seguirà la pubblicazione in volume con il PASSAGGIO D'ENEAS. Il dedicatario è Giannino Galloni, regista e «amico dei giovanili anni genovesi» (DEI 1992, p. 113), di cui Caproni scrive, nella già citata lettera a Surdich: «eravamo molto amici, anche se ci siamo visti pochissime volte» (L'OPERA IN VERSI, p. 1281). Il testo si caratterizza per la ripresa di numerosi *topoi* della raccolta, tra cui innanzitutto quello dell'alba, che rimanda immediatamente al primo sonetto del *Passaggio d'Enea* e che contiene in sé numerosi motivi cari a Caproni: la «brina», la prima corsa del «tram», il «tremore» dei denti, e soprattutto l'atmosfera di attesa e di sospensione che, accentuando «la rovina dell'irrimediabile corsa temporale» («ma era già tardi, tardi», v. 20), prefigura qui un viaggio definitivo (DEI 1992, p. 93).

## SU CARTOLINA

### 1. A *Tullio*

Qui forse potrei vivere,  
potrei forse anche scrivere:  
potrei perfino dire:  
qui è gentile morire.

Genova mia città fina:	5
ardesia e ghiaia marina.	
Mare e ragazze chiare	
con fresche collane di vetro	
(ragazze voltate indietro,	
col fiasco, sul portone	10
prima di rincasare)	
ah perdere anche il nome	
di Roma, enfasi e orina.	

Qui forse potrei scrivere:	
potrei forse anche vivere.	15

METRO: quindici versi organizzati in tre strofe (di quattro, nove e due versi), secondo il seguente schema: aabb ccdeefdc aa. Ancora una volta prevalgono i settenari, ma sono presenti anche alcuni ottonari e un novenario (v. 8). Tra le rime, quasi tutte perfette, si può individuare un'unica assonanza ai vv. 10-12, nata dallo scambio tra nasali, frequente in Caproni (*portone* : *nome*). Si segnalano la rima ricca ai vv. 6-13 (*marina* : *orina*) e la rima interna al v. 7 (*mare* : *chiare*).

**1-4.** *Qui forse ... morire*: la prima strofa esprime il rapporto del poeta con Genova, dove egli si trova al momento della composizione della poesia: la città ligure pare la sola capace di offrire quella speranza di vita e di scrittura, che è negata altrove. Persino la morte può diventare dolce in questo luogo amato. Il tono ipotetico (il condizionale dei verbi e la doppia presenza dell'avverbio «forse») fa emergere l'amara consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno a Genova: cfr. a questo proposito il brano seguente, scritto nel 1948 e dunque coevo ad *A Tullio*: «l'angoscia mi stringe la gola al pensiero ch'io non ho più la minima speranza di trasferirmi a Genova ora che a Roma m'è data per certa una casa. A Roma dov'io ho fatto il possibile e l'impossibile per rimanere!» (DIARIO, p. 44). Si noti la struttura simmetrica e iterativa della strofa: il secondo verso riprende il primo in chiasmo («*Qui forse potrei* vivere, | *potrei forse* anche scrivere»), il terzo è legato al precedente dall'anafora di «potrei», mentre il quarto riprende circolarmente in anafora l'incipit («*Qui...*»). **5-11.** *Genova ... rincasare*: il poeta rivela il nome della città e ne descrive l'incanto e la suggestione, attraverso poche immagini: le spiagge ricoperte di «ghiaia» leggera, le costruzioni in «ardesia» (cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, IV, nota ai vv. 7-11), il «mare», e infine le «ragazze», vero fulcro della forza vitale di Genova (come già in *All alone. Epilogo*, vv. 71 sgg.). Esse appaiono di scorcio, appena intraviste e dunque ritratte attraverso due soli dettagli: le vesti «chiare» (particolare ricorrente in Caproni, soprattutto nelle poesie giovanili; cfr. ad esempio *San Giovambattista*, da *Come un'allegoria*, v. 10: «le chiare donne sbracciate»; *Donna che apre riviere*, da *Finzioni*, vv. 7-8: «l'ampie | vesti tue così chiare»; *All alone. Epilogo*, vv. 73-74: «Ragazze ormai aperte e vere | in vivi abiti chiari»), e le «fresche collane di vetro», che per analogia suggeriscono anche la fragilità di queste figure (per la presenza dello stesso dettaglio, cfr. *Strascico*, v. 1, dove si ritrova anche, nell'aggettivo «ariose», un'analogia freschezza: «Dov'hai lasciato le ariose collane...»; e *All alone. Versi*, 7-10: «[...] ove la prima | ragazza scalza del cuore ha di falli | tinnuli intorno al collo nudo una | mandolinata celeste»). Le ragazze, che ormai «sul portone» volgono le spalle al poeta, sono colte nel loro quotidiano rientro a casa, nell'attimo prima di oltrepassare la soglia e scomparire alla vista: è l'immagine di un momento, labile e fugace, nel quale le figure femminili risultano, come afferma BOSELLI 1955, «appena abbozzate, “dette” più che rappresentate» (p. 40). La loro apparizione «sul portone» ricorda in questo senso quella di un celebre componimento giovanile di Caproni: «Come un'allegoria, | una fanciulla appare | sulla porta dell'osteria» (*Borgoratti*, vv. 5-7). Si segnala anche la ricorrenza nella raccolta del sintagma «Genova mia» che apre la seconda strofa (cfr. *Sirena*, v. 2; *Stornello*, v. 9; e *Litania*, v. 1: «Genova mia città intera»), e l'uso letterario e arcaizzante dell'aggettivo «fina» («fedele», «sincera», «perfetta»). **12-13.** *ah perdere ... orina*: alla speranza rappresentata da Genova si oppone Roma, in cui il poeta ha scelto di vivere ma della quale ora vorrebbe dimenticare «anche il nome», affidandosi all'abbraccio della città della sua giovinezza. Roma è definita «enfasi e orina», un'espressione che Caproni spiega e commenta in un'intervista del 1988: «Be', «enfasi» allusi al Barocco, io amo

l'arte medievale, soprattutto, arrivo al massimo al '400, poi più in là mi sento già a disagio [...]. Poi vivo a Genova dove son tutte chiese stupende che pochi conoscono, degli anni Mille, qua invece mi trovo nel Barocco, in quest'eloquenza continua [...]. Quanto a "orina", se andavamo al Colosseo la sera era una cosa impressionante, perché realmente bevevano molto e poi naturalmente gli effetti delle bevute...» (CONVERSAZIONI RADIOFONICHE, p. 192). Il confronto tra Genova e l'«enfasi» dell'architettura romana compare anche nella già citata pagina autobiografica del 1948: «vedo arrampicate su Genova le case grigie di cemento nella fresca aria notturna, i loro muri disadorni sembrandomi quanto di più bello possa esserci sulla terra. Sono case di cemento, a pareti lisce, strette ed alte su su dai binari, e il loro linguaggio semplice e puro quanto mi è più gradito della continua eloquenza ciceroniana e barocca delle secentesche architetture romane!» (DIARIO, p. 44). Interessante anche il riscontro con un racconto coevo, in cui Caproni narra (in terza persona) il ritorno a Roma dopo una breve permanenza a Genova, dove si trova la madre ammalata: «Calcò con odio i selci chiazzati dallo scirocco e imbevuti d'odore d'orina [...]. Vedeva, tenendo gli occhi chiusi e pieni di lacrime calde, tutta la miseria della stanza e del panorama sottostante [...] e ripensando a tutta la cristallina luce della sua città, pari a quella ch'aveva visto piovere sulla spalla malata della madre, con una indicibile desolazione si sentì per sempre castigato proprio nella città da lui prima amata con tanto trasporto» (*Il bagno di luce*, RACCONTI, p. 297). L'«odore d'orina» caratterizza Roma anche nella poesia *E questa è Genova, Genova, Genova* citata nell'introduzione (v. 16: «io qui fra gli archi di sole e d'orina») e in un altro componimento inedito, datato «1947»: «Questa città di piombo sulle mie | spalle! i suoi cupi ponti! [...] tra gli archi acri d'orina alita immenso | pari al respiro d'un popolo il mare» (L'OPERA IN VERSI, p. 974). **14-15.** *Qui forse ... vivere*: il testo si conclude con la ripresa circolare dei primi due versi, che si ripresentano identici salvo lo scambio a parti rovesciate di «vivere» e «scrivere»: la chiusura sul primo di questi verbi, cui non segue – come invece nella prima strofa – l'idea della morte (cfr. i vv. 3-4), lascia aperta quella speranza di vita di cui Genova è simbolo.

## 2. A Rosario

E invece lascerò Genova,  
l'estate dei rimorchiatori.  
Lascerò nella tenebra  
illuminata, in rosso  
o in blu ragazze a coppie                   5  
con il petto commosso.  
Ragazze appena visibili  
ma acutamente sensibili  
nell'aria nera che brilla  
lucida come una pupilla.                   10

Lascerò la mattina  
(la mattina, non l'alba)  
coi passeri che hanno calda  
anche se grezza la voce.  
Lascerò la persiana                   15  
verde sopra l'ortensia:  
il geranio, la chenzia  
e la distesa campana  
dal vasto popolare eloquio  
che suona in perpetuo gioco.           20

Lascerò così Genova:  
entrerò nella tenebra.

METRO: il componimento è costituito da due strofe di dieci versi ciascuna e da un distico conclusivo. I versi sono settenari, ottonari e novenari. Lo schema presenta numerosi versi irrelati e una maggioranza di rime, o assonanze, bacciate: axabxbccdd xeexfggfh aa. Oltre alla rima ricca ai vv. 7-8 (*visibili : sensibili*), si segnala l'identità di rima tra i vv. 1-3 e 21-22 (*Genova : tenebra*), che ripropongono la rima ritmica sdrucchiola già incontrata in *All alone. Didascalìa*, vv. 23-25 e nel *Passaggio d'Enea. Epilogo*, vv. 8-10.

**1-2.** *E invece ... rimorchiatori*: l'avvio in levare pare riallacciarsi e opporsi (con l'avverbio «invece») al componimento precedente, spegnendo la speranza in una vita a Genova con la necessità di abbandonare la città. L'esperienza e il ricordo del luogo amato si condensano qui in un'unica immagine, «un'unità estetica» che coglie insieme «una stagione (un'atmosfera) e un oggetto» (BOSELLI 1955, p. 40), ovvero l'«estate», periodo dell'anno con cui il poeta identifica la vitalità di Genova (cfr. le ragazze «già estive, balneari» di *All alone. Epilogo*, v. 76), e i «rimorchiatori», che diventano simbolo del porto, fulcro della città. **3-10.** *Lascerò ... una pupilla*: una delle immagini centrali e più rappresentative di Genova, da cui l'io lirico si allontanerà colmo di emozione e dolore («con il petto commosso»), è ancora una volta quella delle «ragazze» (cfr. ad esempio la poesia precedente, vv. 7 sgg), le cui figure emergono qui dal buio della notte, illuminando la «tenebra» con i colori dei loro abiti («in rosso | o in blu»). Il paesaggio notturno («l'aria nera») sembra far propria la luminosa vitalità delle giovani donne e appare dunque brillante e lucido, fino a identificarsi, nel paragone che chiude la strofa, con la «pupilla» dei loro occhi. Sebbene il poeta riesca appena a vedere le figure delle ragazze nel buio della notte, esse, «acutamente sensibili», rivelano la loro presenza ai suoi sensi, probabilmente attraverso la nota del loro profumo, che così spesso caratterizza le presenze femminili in Caproni (cfr. «l'agrezza dei corpi» e gli «afrori | leggeri dei capelli» nel settimo *Lamento*, vv. 7 e 11-12; «l'acuta profluvie | di capelli» delle *Stanze della funicolare. Versi*, V, 5-6; e il «fresco odore di vita» che colpisce il poeta in *All alone. Epilogo*, 71-72). **11-20.** *Lascerò ... gioco*: la seconda strofa si apre con l'anafora del verbo «lascerò», già comparso al primo verso e all'inizio del terzo e che ritornerà, sempre in anafora, ai vv. 15 e 21, conferendo compattezza al testo. Dopo la notte, rappresentata nella prima strofa, il poeta raffigura qui la sua città sullo sfondo del mattino. Rilevante, alla luce del significato che in Caproni assume il *topos* dell'alba, la precisazione tra parentesi: l'ora che egli qui rimpiange di dover lasciare non è quella che, carica di un senso di disagio e di nausea, si ricollega solitamente al motivo della morte e della guerra (cfr. l'introduzione ad *Alba*), ma è la «mattina», sinonimo di risveglio e di ritorno alla vita. L'immagine che rappresenta questo dolce momento del giorno è quella, semplice e familiare, dei fiori alla finestra, lasciati sotto la «persiana | verde», elemento ricorrente nelle pitture caproniane di Genova (cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, V, 13-16, dove le «persiane verdi» sono simbolo della «sola | stanza ove lieve era chiedere l'alt»; e *Litania*, vv. 47-48: «Genova di canarino, | *persiana verde, zecchino*). Tra i fiori si distingue il «geranio», che caratterizza un balcone di un testo giovanile (*Dietro i vetri*, vv. 1-7: «A riva del tuo balcone [...] estate ansiosa | come una febbre sale | al tuo viso, e lo brucia | col fuoco dei suoi gerani») e ritornerà all'inizio di *Litania* (vv. 1-2: «Genova mia città intera. | *Geranio. Polveriera*). A contornare il quadro del balcone, il poeta colloca due suoni tipici del mattino, che segnano il rianimarsi della città: il canto dei «passeri», capace di riscaldare il giorno, sebbene elementare e semplice («che hanno calda | anche se grezza la voce»), e il «popolare eloquio» della «distesa campana», che si

diffonde ovunque («vasto»), come impegnato in un «perpetuo gioco». Il suono delle campane e il canto degli uccelli segnavano il sorgere del sole anche nell'*Epilogo* di *All alone*: «Il giorno non era nato | ancora, e campane | a gloria [...] m'empivano la testa» (vv. 35-40); «[...] sulla salita | che anch'io facevo, solo, | già al canto d'un usignolo» (vv. 49-51). **21-22.** *Lascerò ... nella tenebra*: alla maniera del componimento precedente, il finale calca il primo verso del testo (e la rima sdrucchiola *Genova : tenebra* dei vv. 1-3), ribadendo l'inevitabile addio alla città amata. Lasciare Genova significa entrare «nella tenebra», perdersi nell'oscurità e nel nulla: nei due versi conclusivi il testo ricorda ancora una volta l'*Epilogo* di *All alone*, dove l'ingresso in una casa e la distanza dalla città e dalle sue strade familiari inducono il poeta a sentirsi d'un tratto escluso dalla vita stessa, perso in un buio che pare quello di una tomba (vv. 63-70). La «tenebra» su cui si conclude il componimento, funerea e vuota, si distingue da quella dei vv. 3-4, che appariva «illuminata» e colma di vitalità grazie alle figure delle ragazze, e contrasta pure con il finale della precedente *A Tullio*, che lasciava spazio a una speranza di vita («Qui forse potrei scrivere: | potrei forse anche vivere»).

### 3. *A Franco*

Era un angelo alto,  
un angelo fulvo e nero.  
Dal suo viso leggero  
e alzato, un velo  
di lutto era una nube  
sulla bocca – sul pube. 5

Era un angelo giovane  
e vedovo, senza letto:  
pareva in uno specchio  
opacato il colore  
umano che sul petto  
smorto era sangue – cuore. 10

Era un angelo altero  
(fulvo) in un nimbo nero:  
un angelo vivo e dolce,  
ferito fra le cosce. 15

METRO: componimento di sedici versi, suddivisi in tre strofe (due di sei versi e una di quattro). I versi sono ancora una volta prevalentemente settenari, con la presenza di alcuni senari e ottonari. Lo schema è anche in questo caso irregolare, e prevede un paio di versi irrelati, a inizio strofa, e una maggioranza di rime bacciate: xaaabb xccdd aae. Le assonanze non sono frequenti e si collocano ai vv. 3-4 (*leggero* : *velo*), 8-9 (*letto* : *specchio*) e 15-16 (*dolce* : *cosce*). È presente una rima identica ai vv. 2-14 (*nero* : *nero*), che lega l'inizio del testo alla sua conclusione. La parola «lutto» (v. 5), centrale dal punto di vista tematico, viene anticipata e richiamata da due rime interne imperfette, e precisamente dall'assonanza con «fulvo» (v. 2) e dalla consonanza con «letto» (v. 8).

**1-2.** *Era un angelo ... nero*: la struttura del testo, che ricorda quella del precedente *A Rosario*, si regge sull'anafora che apre le tre strofe («Era un angelo», vv. 1, 7, 13) e che trova eco nell'*incipit* dei versi 2 e 15. L'intero componimento è dedicato al ritratto di un «angelo» segnato dalla ferita di un lutto. Nei primi versi esso appare «alto» e, con riferimento d'insieme, «fulvo e nero»: nel secondo colore, che posto accanto al primo pare oscurarlo, si può già riconoscere un segno di quel «velo | di lutto» che avvolge e trasfigura in «angelo» il personaggio descritto. **3-6.** *Dal suo viso ... sul pube*: il viso è «alzato», ad esprimere fierezza (cfr. l'aggettivo «altero» al v. 13), ma allo stesso tempo «leggero», quasi aereo, grazie alla natura angelica che lo esime dalla pesantezza terrena. Dal volto si leva una «nube» scura, che si distende su di lui come un delicato «velo», adombrando non solo la «bocca», ma l'intero corpo, fino al «pube»: il dolore e il lutto sembrano materializzarsi, diventare visibili, e annebbiare la sua figura. L'immagine ritorna simile, sebbene inserita in un contesto diverso, nella poesia successiva (*A Giannino*, vv. 23-24: «Il viso in una nube di vapore | tepido...»), ma ricorda anche la ragazza «senza figura | nel fumo» delle *Stanze della funicolare* (*Epilogo*, vv. 15-16), e in generale quelle visioni offuscate da vapori e nebbia così frequenti nella raccolta. **7-12.** *Era un angelo ... cuore*: il lutto che contrassegna l'«angelo» si spiega ora nel termine «vedovo», che acquista maggior rilievo drammatico dall'accostamento con «giovane». Lo sguardo del poeta, che nella prima strofa si era soffermato sul «viso» e sul «pube», si sposta ora verso il centro della figura, sul «petto», che appare «smorto», come se il colore del «sangue» e del «cuore» («il colore | umano...») fosse riflesso da uno «specchio | opacato»: come già nei versi precedenti, il «velo | di lutto» che avvolge l'immagine la rende incerta e sfocata, allontanandola in una sua intangibile separatezza. La seconda strofa riprende la prima non solo nell'anafora iniziale, ma anche nei vv. 11-12, che ripropongono a chiasmo la struttura sintattica dei vv. 5-6 (si noti anche il parallelo uso del trattino): «era una nube | sulla bocca – sul pube»; «sul petto | smorto era sangue – cuore». **13-16.** *Era un angelo ... fra le cosce*: vengono richiamati qui i primi versi del componimento: l'aggettivo «alto» è ripreso, per vicinanza fonica, da «altero», che indica un atteggiamento fiero e nobile, già suggerito dall'immagine del viso «alzato» ai vv. 3-4; ritornano i colori iniziali, il rosso («fulvo»), che ora – collocato tra parentesi – sembra farsi più debole, e il «nero», che qui è un oscuro alone di luce che circonda il personaggio, quasi un'aureola, capace di testimoniare la natura ultraterrena. L'«angelo», benché appaia distante, segnato da un'ombra di morte, è «vivo»; e la dolcezza che lo caratterizza pare quasi una rassegnazione al dolore. Il lutto, la sua condizione di vedovo, è infine trasposto nell'immagine della ferita «fra le cosce», che chiude drammaticamente il testo, sigillandolo in una dimensione sostanzialmente indecifrata e sospesa tra realismo e allegoria.

#### 4. *A Giannino*

... perché il mio amore (il mio amore)  
l'ho conosciuto tardi:  
l'amore mio che stava ad aspettarmi  
solo su una panchina.

Sopra i binari coperti di brina 5  
passava col suo fragile fragore  
vuoto di vetri un tram: era la prima  
corsa dell'alba, e nessuno scendeva  
dove, nei timidi denti un tremore,  
stava solo il mio amore. 10

Apriva una campana la mattina,  
ma già era tardi, tardi.  
E io ero alla guerra senza ripararmi  
(alla guerra e in errore)  
e lunghe fucilate nel mio cuore 15  
penetravano fredde: anche al mio amore  
ch'ora scaldava al leggero vapore  
del suo fiato le dita.

La notte era finita,  
ma già era tardi, tardi. 20  
E io ero alla guerra senza ripararmi,  
alla guerra e in rovina.

Il viso in una nube di vapore  
tepido, sulla panchina  
di sulle ciglia scioglieva la brina 25  
un rossore al mio amore.

METRO: il componimento è costituito da cinque strofe, di cui la prima e le ultime due di quattro versi, la seconda di sei e la terza di otto. Per la prima volta nel *Passaggio d'Enea*, il poeta accosta versi brevi (per lo più settenari, salvo due ottonari ai vv. 1 e 24) ad endecasillabi, alternandoli irregolarmente: abBc CACXAa CbBaAAAc cbBc AcCa. Si può notare come il testo sia costruito con l'utilizzo di tre sole serie rimiche. Numerose di conseguenza le parole rima: *amore* ai vv. 1-10-16-26; *tardi* ai vv. 2-12-20; *panchina* ai vv. 4-24; *brina* ai vv. 5-25; *ripararmi* ai vv. 13-21; *vapore* ai vv. 17-23. Si segnalano infine la rima ricca *tremore* : *amore* ai vv. 9-10, e la rima interna *rossore* : *amore* al v. 26.

**1-4.** ...*perché* ... *su una panchina*: i puntini di sospensione che aprono il testo alludono a un discorso precedente, e la prima frase, una subordinata causale, si riallaccia idealmente ad una principale inespressa. La locuzione «il mio amore» viene ripetuta due volte nello stesso verso, per ritornare in rima ai vv. 10, 16 e 26 e – con inversione di nome e aggettivo – in anafora al v. 3; essa pare inoltre quasi sottolineata, e ribadita a un livello più interiore e personale, dalla parentesi del v. 1. Compare qui per la prima volta l'immagine centrale del componimento, quella della donna amata che, seduta su una panchina, aspetta, sola, l'io lirico. Egli arriverà «tardi», rendendo dolorosa e inutile quell'attesa. Come già accennato nella scheda introduttiva, l'immobilità e la sospensione di questa scena richiamano l'atmosfera di *Alba*, dove la situazione era però capovolta ed era il poeta ad attendere invano l'amata. Un secondo confronto possibile è quello con *Ad portam inferi* (peraltro già citato nel commento ad *Alba*), dove la madre Annina aspetta, seduta a un tavolino della stazione, sospesa in un tempo immobile. La panchina su cui siede la donna di *A Giannino* si trova davanti ai binari del tram, come emerge dai versi successivi: si tratta quindi anche in questo caso di un luogo di transizione, che presuppone un viaggio. **5-10.** *Sopra ... il mio amore*: tutta la strofa è costruita intorno a *topoi* già incontrati nel corso della raccolta e più o meno connessi al momento dell'alba: la «brina», che ricopre i «binari» e suggerisce un'ambientazione invernale (cfr. la nota ai vv. 5-8 di *Alba*); il «tram», alla sua «prima | corsa» della giornata (cfr. *Alba*, v. 6 e *All alone. Versi*, VI, 5; ma anche *Notte*, vv. 4-5, dove il mezzo compare «verso l'una di notte»), e il «fragile fragore» provocato dalla vibrazione dei suoi finestrini (cfr. il «fragore | sottile» provocato dallo stesso «tram» in *Alba*, vv. 9-10, e la nota relativa per altre occorrenze del termine; e in particolare, per il vibrare dei vetri nella raccolta: *Le biciclette*, VII, v. 8; *Notte*, vv. 11-12; *Stanze della funicolare. Versi*, I, 6-7 e V, 9; *L'ascensore*, v. 69). Il «fragore» è definito qui «vuoto», suggerendo l'assenza di passeggeri e rafforzando dunque il senso di desolazione e solitudine della scena (cfr. *Alba*, 6-8: «io quale tram | odo, che apre e richiude in eterno | le *deserte* sue porte?»). Ultimo *topos* della strofa è il «tremore» dei denti, che anche qui, come già in *Alba* (vv. 9-11: «e se il bicchiere [...] ha un tremito tra i denti, è forse | di tali ruote un'eco») pare rispondere al rumore del tram: il motivo si può mettere in relazione, tramite il racconto autobiografico *Il gelo della mattina*, con la figura e la morte di Olga Franzoni (cfr. *Alba*, nota ai vv. 8-10), e all'interno della raccolta fa la sua comparsa, oltre che nel sonetto proemiale, in *1944* (v. 14: «tu che ai miei denti il tuo tremito imponi»). La figura dell'amata appare immobile e sola nell'attesa, scossa dal tremor di denti per il freddo del mattino invernale ma anche per la preoccupazione e il timore di quell'attesa protratta (e i denti, nel loro movimento, sono infatti «timidi»): la scena – come si è già detto – ripropone identica e rovesciata la situazione di *Alba*, dove l'io lirico, del pari solo in un'alba gelida, con un bicchiere che trema fra i denti, aspetta l'amata, udendo il passaggio di un tram dalle cui porte non scende nessuno. L'intera strofa è percorsa da un

fonosimbolismo che allude al rumore del tram e al tremito dei denti: «passava col suo fragile fragore | vuoto di vetri un tram [...] nei timidi denti un tremore...»). **11-14.** *Apriva ... in errore*: di fronte al risveglio del giorno, segnato dal familiare suono di una «campana», il poeta ribadisce il proprio smarrimento, con un tono di rassegnata disperazione (l'intensità emotiva del verso è data dall'iterazione di «tardi»). Non è forse casuale il contatto con il finale della montaliana *Dora Markus*, II: «Ma è tardi, sempre più tardi». Il motivo delle campane al mattino è un altro elemento frequente nella raccolta e in generale nella produzione di Caproni: cfr. la nota ai vv. 1-3 del decimo *Lamento*. All'immagine della donna che aspetta sola, si affianca quella dell'io lirico, che si trova lontano e privo di riparo, «alla guerra». Con l'espressione tra parentesi il poeta esprime il proprio senso di colpa, definendo la guerra nella quale è coinvolto un «errore» (cfr. *Le biciclette*, IV, 9-10: «[...] lo sterminato errore | di cui tenti una storia»). Una situazione analoga era già in una lirica di *Cronistoria* (*Così lontano l'azzurro*, 17-19: «[...] | tu persa in quella terra | di pietra, io solo in questa | silenziosa mia guerra»). **15-18.** *e lunghe ... le dita*: l'esperienza bellica si condensa nelle «lunghe fucilate» che invadono il cuore. Il loro gelo raggiunge anche la donna amata, che tenta di riscaldare le dita «al leggero | vapore» del proprio «fiato». Questi versi richiamano la narrazione autobiografica de *Il Labirinto*, dove agli spari della guerra si intreccia spesso il motivo del freddo che gela le mani (RACCONTI, p. 138: «le dita gelavano a contatto con l'arma. Avremmo voluto sparare qualche raffica per scaldare l'acciaio che ci doleva nel pugno...»; RACCONTI, p. 140: «Guardavo Aladino che cercava di scaldarsi in bocca una dopo l'altra le dita...»). **19-22.** *La notte ... in rovina*: dopo il primo verso, che conferma la didascalia temporale, la quarta strofa riprende quasi identici i vv. 12-14. L'unica variante riguarda il v. 22, che sopprime le parentesi e sostituisce l'espressione «in errore» con l'equivalente «in rovina». Ripetendo a breve distanza questi tre versi, il poeta sembra quasi sforzarsi di comprenderli e assimilarli, come se fosse incredulo e indeciso egli stesso: nonostante «la notte» sia conclusa e la sua amata lo attenda alle prime luci del nuovo giorno, egli è ancora chiuso nel buio della guerra, ed è ormai «tardi» per tornare alla vita. **23-26.** *Il viso ... al mio amore*: nella strofa conclusiva riappare la figura della donna, ancora ferma «sulla panchina». La «brina» dell'alba, che ormai le segna il viso (le «ciglia»), si scioglie nel calore di quest'ultima immagine: l'amata è ora avvolta dal «vapore | tepido» del suo fiato, con cui prima tentava di scaldarsi le mani, e dal «rossore» di un'emozione, di un impeto di vita, che risolve su una nota teneramente affettuosa il disegno in chiaroscuro del componimento.

## DA UNA LETTERA DI RINA

Il breve epigramma segue la sezione *Su cartolina* e ne conferma la scelta stilistica, inserendosi, come rivela il titolo, nello stesso genere epistolare. I quattro versi sono infatti un estratto di una lettera della moglie Rina, come conferma, nell'unico autografo conservato, una nota dell'autore posta in calce al testo: «Non ho fatto che ricopiare una frase di Rina, in data "Loco, 9 luglio 1953"» (L'OPERA IN VERSI, p. 1283). Nelle carte dell'autore, il testo è incluso tra i *Versicoli del controcroni*, con data 1953, ed è intitolato *Frammento d'una lettera*. Viene pubblicato per la prima volta nel PASSAGGIO D'ENEA, dove chiude la sezione *Su cartolina*. Assente nel TERZO LIBRO, viene reinserito nella raccolta, con la posizione attuale, in TUTTE LE POESIE.

DEI 1992 nota come questi pochi versi, se guardati in relazione ai componimenti che li precedono (incentrati sui temi della morte, della solitudine e dell'inesorabile trascorrere del tempo), possano, «nella loro concreta e positiva naturalezza, nella loro aperta ingenuità», mutare tono e significato ed assumere «un amaro sottile, una incoerente ferocia» (pp. 93-94).

## DA UNA LETTERA DI RINA

... Si sta bene a Loco.  
C'è ancora il grano nei campi.  
Le amarene mature.  
Qui sono entusiasti.

METRO: quattro versi in un'unica strofa: due senari (vv. 1 e 4), un ottonario e un settenario (vv. 2 e 3). Dal punto di vista rimico, il testo presenta due versi irrelati (1-3) alternati a due versi legati da assonanza (*campi : entusiasti*, vv. 2-4); d'altra parte i versi irrelati sono uniti tra loro da una rima interna perfetta (*bene : amarene*, vv. 1-3). Nell'autografo, una nota a margine ipotizza uno spostamento all'esterno di questa rima, secondo la seguente variante: «A Loco si sta *bene*, | c'è ancora il grano nei campi. | Mature le *amarene*. | Qui sono entusiasti». Un'indicazione successiva ripristina il testo originale, allo scopo di «lasciare la rima nella sua potenzialità» (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1283-1284). Si notino le allitterazioni che arricchiscono la sonorità del componimento: le occlusive velari al v. 2 («C'è ancora il grano nei campi»), le nasali al v. 3 («Le *amarene mature*»), le sibilanti al v. 4 («Qui sono entusiasti»).

1. ... *Si sta ... a Loco*: il breve componimento si apre, così come il precedente, con i puntini di sospensione, che alludono a un discorso anteriore: i versi, come già visto nell'introduzione, provengono da una lettera, e in origine si inserivano quindi effettivamente in un testo più ampio. La località qui indicata è Loco di Rovigno, un piccolo paese della Val Trebbia, dove il poeta vive e insegna a partire dal 1935 e dove conosce, nel 1937, la futura moglie Rina; trasferitosi a Roma nel 1938, Caproni tornerà a Loco ogni anno, a rinfrancarsi «in quell'aria alta e sottilmente barbarica» (dall'intervista *Il Premio Viareggio ha venticinque anni*: L'OPERA IN VERSI, p. LXIII). A proposito di Loco di Rovigno, il poeta scrive: «Qui, nel '35, io iniziai la mia misera (ma allora quasi epica) "carriera" di insegnante. Qui conobbi per la prima volta la morte sul viso della mia prima fidanzata [...] e qui io mi incontrai poi con Rina e con una nuova speranza: con Rina, che sposai proprio nella chiesina di qui, che ora sta cascando a pezzi. [...] Una terra rimasta longobardica... (lettera a Carlo Betocchi, 18 agosto 1954: L'OPERA IN VERSI, p. LV). Di questo primo verso si può notare il tono impersonale, che sfuma la presenza dell'io lirico. 2-4. *C'è ancora ... entusiasti*: i tre versi motivano il primo, rappresentando Loco attraverso tre immagini di serenità e abbondanza: le prime due descrivono la generosità della natura, che conserva «il grano nei campi» e ha già portato a maturazione «le amarene»; la terza sposta l'attenzione sulle persone, forse in generale sugli abitanti di questo paese, che appaiono «entusiasti». Lo sguardo sull'esterno, sugli altri, fa emergere la dissimulazione dell'io, cui spetta qui un ruolo di osservatore esterno e distaccato. Del resto, la stessa scelta dell'autore di portare in versi una lettera di Rina, risponde forse al bisogno di mettersi un momento da parte, dando voce a una seconda persona. Guardando alla genesi del componimento, il poeta è qui dunque doppiamente assente, non appartenendogli neppure lo sguardo descrittivo che sostiene il testo. Dal punto di vista strutturale, è evidente la semplicità e linearità della sintassi, che coincide perfettamente con il livello metrico (ogni frase corrisponde a un verso), attribuendo al testo un andamento ritmico piano e regolare. Si segnala a questo proposito una variante di punteggiatura tra la stesura definitiva e la versione autografa, dove il primo punto è sostituito da una virgola.

## L'ASCENSORE

Il componimento venne pubblicato per la prima volta nelle STANZE, dove occupava il quarto posto della sezione *In appendice*, e conobbe successivamente, nel corso delle varie edizioni, diversi spostamenti all'interno della raccolta: nel PASSAGGIO D'ENEA dà il titolo alla prima delle due sottosezioni di *In appendice*, nella quale occupa il secondo posto; nel TERZO LIBRO è il secondo testo della sezione *Sul cantino*, e infine raggiunge la posizione attuale nel volume TUTTE LE POESIE. Per quanto riguarda la datazione, due manoscritti dell'autore riportano l'indicazione «22/7» e un terzo specifica anche il luogo e l'occasione della composizione: «22 luglio | Via Bernardo Strozzi, di notte, | mentre mamma è in clinica». Nella *Nota* che chiude il PASSAGGIO D'ENEA si legge «'48 o dell'anno successivo», mentre TERZO LIBRO, TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986 indicano «1948?», anno confermato da una lettera dell'autore a Luigi Surdich (cfr. L'OPERA IN VERSI, pp. 1284-1285). La datazione coincide con quella di *A Tullio* (cfr. l'introduzione alla sezione *Su cartolina*), poesia dedicata a Genova e nata appunto dalla stessa occasione, il rientro nella città ligure da Roma e la visita in clinica alla madre malata.

L'elemento attorno al quale nasce e si sviluppa la poesia è l'ascensore di Castelletto, mezzo pubblico di Genova che, partendo da piazza del Portello, conduce a un belvedere sopra la città. La destinazione di questo mezzo diventa qui il «paradiso», un luogo sospeso sopra Genova, dove si ritrovano le «giovani in libera uscita» che così spesso animano le poesie della raccolta, e dove il poeta potrà incontrare la madre, e di nuovo starle accanto, «soli | e fidanzati», guardando «le candide luci sul mare». Ancora una volta dunque il capoluogo ligure è «un luogo di passaggio, o meglio *il luogo del transito*» (DEI 1992, p. 81), il punto di partenza per un viaggio che porta verso un'altra dimensione, che conduce dal reale al metafisico: e dopo la funicolare delle *Stanze*, è di nuovo un mezzo di trasporto concreto e familiare, appartenente al paesaggio urbano, a condurre il poeta nell'aldilà, oltre il mondo terreno. Ma il paradiso di Castelletto dev'essere presto abbandonato, per le necessità stringenti della vita e il ritorno a Roma: si riapre quindi il tema – già centrale nella coeva *A Tullio* – dello scontro tra le due città, l'una legata al passato, ai genitori, alla giovinezza, l'altra simbolo

del presente, alle cui responsabilità il poeta è richiamato dalla stessa madre («“Giorgio, oh mio Giorgio | caro: tu hai una famiglia”»).

In questo componimento si esplicita quindi il legame narrativo tra l'io lirico e la madre, che appare per la prima volta «sottratta alle catene temporali», così come il personaggio di Annina nel *Seme del piangere*: avviene qui la «prima epifania della madre-fidanzata» (FRABOTTA 1996, p. 716), importante punto di raccordo fra le due sillogi. Si veda a questo proposito la seguente dichiarazione dello stesso Caproni, tratta da un'intervista del 1965:

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 (INTERVISTE, p. 67).

Accanto alla madre-fidanzata si incontra nell'*Ascensore* la figura della moglie Rina, che il poeta infine abbandona per il suo ultimo viaggio verso il paradiso, lasciandola «sola sopra la terra». Essa incarna il presente, la vita stessa, e si oppone in questo senso agli altri due personaggi femminili del *Passaggio d'Enea*: la madre, ritrovata intatta in un tempo ultraterreno, sospeso nell'eternità, e la prima fidanzata Olga (presenza implicita della raccolta), anch'essa appartenente al passato e legata al tema incombente della morte.

## L'ASCENSORE

Quando andrò in paradiso  
non voglio che una campana  
lunga sappia di tegola  
all'alba – d'acqua piovana.

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  
(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 siam 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.  
Dovrò tornare a attendere  
(forse) che una paloma  
blanca da una canzone  
per radio, sulla mia stanca 45  
spalla si posi. E infine  
(alfine) dovrò riporre  
la penna, chiuder la càntera:  
«È festa», dire a Rina  
e al maschio, e alla mia bambina. 50

E il cuore lo avrò di cenere  
udendo quella campana,  
udendo sapor di tegole,  
l'inverno dell'acqua piovana.

\*

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 allora sarò commosso 70  
fino a rompermi il cuore:  
io sentirò crollare  
sui tegoli le mie più amare  
lacrime, e dirò «Chi suona,  
chi suona questa campana 75

d'acqua che lava altr'acqua  
piovana e non mi perdona?»

E mentre, stando a terreno,  
mite tu mi 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 lasciai per la guerra.

METRO: il testo si compone di undici strofe, la cui lunghezza varia da un massimo di quindici versi a un minimo di due. I versi sono di misura breve: settenari, ottonari, novenari. Accanto a numerosi versi irrelati, sono presenti, secondo una collocazione irregolare (che dà spesso preferenza alla forma baciata), rime o assonanze di vario tipo. Molto frequenti le parole rima, che spesso legano tra loro strofe diverse: *paradiso* ai vv. 1-6-56; *campana* ai vv. 2-52-75 (nei primi due casi in rima con *piovana*); *forse* ai vv. 11-16; *mare* ai vv. 15-26; *ringhiera* ai vv. 27-32; *freno* ai vv. 68-80. Si segnalano inoltre le rime inclusive *ascensore : ore* ai vv. 7-8 (che ritornerà, con la ripresa quasi identica dell'intera strofa, ai vv. 57-58) e *pianterreno : terreno* ai vv. 64-78; e quelle interne *fidanzati : stati* ai vv. 29-30, *suona : perdona* e *campana : piovana* ai vv. 75-77.

**1-4.** *Quando ... d'acqua piovana*: i primi versi portano subito in primo piano il tema principale del componimento: la morte e la salita in «paradiso». Il poeta immagina il giorno in cui lascerà la vita, e innanzitutto spera che la sua partenza non sia segnata dal suono lungo e pesante di una «campana» a morto, che si diffonde sopra i tetti della città (assumendone il sapore di «tegola»), nel grigiore di un'«alba» piovosa. Il motivo della campana «lunga» e dal sapore «d'acqua» era già comparso nell'*incipit* del decimo *Lamento* («Oh le *lunghe* campane dell'inverno. | Campane *d'acqua* e di nebbia...»): il confronto suggerisce un'analogia ambientazione invernale anche per questi versi. Peraltro nel testo in esame il motivo si intreccia al *topos* dell'alba, che sempre in Caproni si lega all'inverno (nonché al tema della morte). Si segnala la distanza di questo avvio da quello della prima stesura del testo, dove il paradiso rappresenta soltanto una debole speranza: «Io non credo (non credo) | d'andarmene in Paradiso. | Ma se ciò fosse, forse | prenderei l'ascensore | di Castelletto...» (L'OPERA IN VERSI, p. 1285). **5-10.** *Quando ... al mio riposo*: il mezzo scelto dall'io lirico per raggiungere il paradiso è l'ascensore pubblico di Genova, che porta al belvedere di Castelletto: il percorso che conduce all'aldilà è dunque noto e familiare ed il mezzo reale e concreto; il componimento si avvicina in questo senso – come già notato nell'introduzione – ai *Versi* delle *Stanze della funicolare*, dove il viaggio verso l'Erebo si compie a bordo della funicolare del Righi. La partenza avverrà durante la notte, ovvero prima di quell'ora odiosa e nauseante che in Caproni è l'alba. Il poeta dovrà quindi sottrarre un «poco | di tempo» al suo riposo: i due versi rimandano alla normalità della vita, alle abitudini di tutti i giorni, interrotte dalla necessità del viaggio. Dal punto di vista formale e stilistico si possono notare l'anafora di «quando», che lega le prime due strofe conferendo un andamento narrativo al testo, e il poliptoto ai vv. 6-7 («andarci» – «ci andrò»), che contribuisce a creare il tono colloquiale che caratterizza il componimento. **11-16.** *Ci andrò ... fra le mie ciglia*: alla partenza per il paradiso, distaccandosi dalla vita, il poeta si allontanerà anche dai suoi «due bambini», li abbandonerà quasi furtivamente, di notte, rubando loro «dei pezzettini | di pane». Al termine del viaggio, la prima sensazione è quella dell'aria notturna del mare sul viso, sugli occhi chiusi («la luce nera del mare | fra le mie ciglia»): la morte è anche un ritorno a casa, all'amata Genova, e al mare che ne è uno dei simboli più cari (per la nostalgia del mare cfr. la prosa già citata nelle note ai *Versi* di *All alone*: «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...»; L'OPERA IN VERSI, p. 1262). Per l'uso espressivo delle parentesi, di cui si ha qui un primo esempio, v. l'osservazione dell'autore in una lettera a Luigi Surdich del 2 novembre 1975: «L'uso (in un certo modo) della parentesi credo che appaia per la prima volta nell'*Ascensore*...» (L'OPERA IN VERSI, p. 1284). **16-24.** *e...*

*forse ... mia madre*: il «belvedere» appare come un luogo accogliente e familiare («dove si sta in vestaglia»), un luogo pieno di vita, animato dai gruppi vivaci ed esuberanti dei ragazzi («la ragazzaglia | aizzata») e dalle sembianze «leggiadre» delle fanciulle, come sempre simboli e sorgenti di «vita | viva», il cui sciamare invade l'aria di effluvi femminili. Per la ricorrenza in Caproni di queste tipiche figure, cfr. *Lamenti VII*, vv. 1-2 e nota relativa; per il particolare della «cipria», cfr. *All alone. Epilogo*, vv. 78-81 («[...] d'arselle | e di cipria un odore | muovendo a mescolare | l'aria...»); infine, per il poliptoto «vita | viva», posto in *enjambement*, cfr. *Sirena*, vv. 3-4. Giunto in questo paradiso sospeso sopra la città, la più grande speranza del poeta è quella di incontrare la madre, di poterla riconoscere, sotto la luce di un «fanale», tra le altre giovani donne. **25-30. Con lei ... siam stati**: madre e figlio staranno soli, in disparte dalla rumorosa «ragazzaglia», affacciati alla ringhiera del belvedere, come «fidanzati», ad osservare il mare sotto di loro, illuminato dalle «candide luci» di Genova. L'immagine, dolce e piena di malinconia, è segnata forse da un velo di rimorso, da quel senso di colpa che caratterizza il rapporto dell'autore con la madre: in paradiso essi saranno infatti vicini «come | mai in tanti anni» sono stati, poiché in vita egli si è allontanato, abbandonandola (cfr. INTERVISTE, p. 67: «Non si può “amare” la madre, e anzi io, come tutti i giovani, del resto, mi sono presto allontanato da lei, lasciandola sola e malata, essendomi fatta una famiglia mia»). **31-39. E quando ... una famiglia**: a indicare il momento del distacco, sarà il freddo della notte, che fa accapponare «la pelle lungo le braccia» della madre, appoggiate contro il ferro gelido della «ringhiera» («le si farà a puntini [...] la pelle...»). Il dettaglio fisico conferisce concretezza e umanità alla figura materna, la cui apparizione d'altra parte è di breve durata e contro la cui scomparsa l'io si rivela impotente. Ella infatti, con la spalla ormai gelata («diaccia») da un freddo che è anche segnale di morte, si allontanerà, perdendosi «nel buio»: la sua immagine ora si oscura, mentre la voce si fa via via più sottile, fino a diventare «di cera». Le sue poche parole affettuose sono per il figlio un richiamo alla vita, al presente, alle sue responsabilità di padre e marito, a causa delle quali la sosta in paradiso, accanto alla madre appartenente ormai a un altro mondo, non gli è ancora concessa. **40-41. E io dovrò ... a Roma**: alle parole della madre, il poeta dovrà ripartire, lasciare il paradiso e la sua Genova, per fare ritorno a Roma. Viene qui accennato dunque il tema del confronto tra le due città, emerso in modo più ampio in *A Tullio*. Genova, sospirata e idealizzata, è la città del passato, della regressione, dove si può salire al paradiso e ritrovare la madre, in uno scenario inviolato dal tempo; Roma è il presente, e in questo caso la vita di tutti i giorni, che ancora non è giunto il momento di lasciare. Per l'ambivalente rapporto con Roma, dove Caproni sceglie suo malgrado di vivere, e il legame affettivo con la Genova del suo passato, cfr. un altro passo dell'intervista citata sopra: «Con Roma, anche se ci vivo da anni e non so staccarmene non lego molto: non è il mio ambiente, manca il paesaggio industriale a me tanto caro, manca il porto, mancano le navi [...]. Comunque, ripeto, non lascerei Roma, forse nemmeno per Genova. Genova, forse, diventata ormai in me pura città dell'anima, mi piace *sospirarla*» (INTERVISTE, p. 70). **42-46. Dovrò ... si posi**: ridiscendere significa per l'io lirico riprendere l'attesa del passaggio nell'oltrevita, di cui è simbolo qui una «paloma | blanca», che andrà a posarsi sulla sua «stanca | spalla». L'autore rimanda a una famosa canzone del dopoguerra, ma la colomba bianca, come vuole l'iconografia cristiana, è anche simbolo di pace e spiritualità. Nemmeno si può escludere che torni a visitarlo sotto quelle parvenze il ricordo della madre appena salutata. In questo senso inoltre, il particolare della «spalla», elemento caro a Caproni (cfr. la nota ai vv. 7-9 dell'ottavo *Lamento*) sembra racchiudere in sé tutta la stanchezza dell'esistenza

quotidiana. **46-50. *E infine ... alla mia bambina***: in questo quadretto domestico, il poeta riporrà la «penna» e chiuderà il cassetto della scrivania, congedandosi dal proprio lavoro di scrittore, e si rivolgerà alla sua famiglia con toni di festa che tentano di dissimulare una malinconia e uno scoramento ormai senza rimedio. Egli si allontanerà lasciando ogni cosa in ordine, rispettando i propri doveri (v. l'uso ripetuto del verbo «dovrò»): la scena si distanzia perciò dalla partenza sognata nei primi versi (che avveniva di notte e all'insaputa dei figli), e – a differenza di quella – è caratterizzata da un senso di pesantezza e fatica. **51-54. *E il cuore ... piovana***: la congiunzione con cui si apre la strofa riprende anaforicamente l'*incipit* della precedente; lo stesso avvio, che conferisce un andamento narrativo e scorrevole al testo, caratterizza inoltre il v. 31 e ritornerà ai vv. 70 e 78. Ritorna qui il motivo iniziale della «campana» dal sapore di «tegole» e d'«acqua», che accompagnerà la partenza del poeta: questa morte segnata dal rintocco funebre delle campane e dalla pioggia invernale sarà dolorosa, e gli spegnerà il cuore, riducendolo in «cenere». Il lutto e il dolore che emergono da questi versi sembrano opporsi con amarezza alle immagini di vitalità e di gioia comparse nelle strofe precedenti: indicano una battuta d'arresto e il momentaneo crollo di quel sogno, a cui farà seguito il rilancio della seconda parte. **55-60. *Ma no ... al mio riposo***: dopo l'esclamazione iniziale («Ma no!»), che sembra scacciare dalla mente il suono funereo delle campane invernali, si riaffaccia ora, come una calda speranza, l'ascensore di Castelletto. La strofa riprende la seconda (e in particolare sono identici i vv. 8-10 e 58-60), ribadendo con ciò la decisione dell'io lirico di raggiungere il paradiso per mezzo dell'ascensore genovese, durante le «ore | notturne». **61-66. *Ruberò ... qualche volta***: se nella prima parte del componimento l'autore immaginava il suo arrivo sul «belvedere» e l'incontro con la madre, ora si sofferma più a lungo sul momento della partenza, che coincide con il distacco dalla moglie Rina. La «rosa» rubata per lei, simbolo di amore, al momento dell'abbandono diventerà «veleno», poiché a lei tocca di rimanere sulla terra, sola. L'aggettivo che descrive Rina in questo dolore è «mite», la sua è una sofferenza rassegnata, che esprime l'impotenza di fronte alla morte; e non potendo trattenerne il marito, ella può soltanto chiedergli – con tono affettuoso e dimesso – di non dimenticarla, di scriverle «qualche volta». Ma anche questa modesta raccomandazione pare cadere nel vuoto, rendendo l'addio definitivo. Il poeta infatti, prima della partenza, ha riposto «la penna» (cfr. vv. 47-48), senza la quale forse non gli sarà possibile scrivere a casa, così come accadrà ad Annina in *Ad portam inferi*: «[...] pensa | di scrivere al suo bambino | almeno una cartolina: | [...] cerca | confusa nella borsetta | la matita, scordata | (s'accorge con una stretta | al cuore) con le chiavi di casa» (vv. 27-42). **67-69. *mentre ... ha scosso***: alla natura ultraterrena del viaggio, si oppone la concretezza del mezzo di trasporto, che emerge qui nel «brivido» che scuote il «vetro» al primo piccolo movimento dell'ascensore («allentatosi il freno»). Per la forte presenza di questo motivo nella produzione di Caproni, cfr. la nota ai vv. 8-10 di *Alba*; e soprattutto le *Stanze della funicolare (Versi, I, 6-7 e V, 9)*, dove a tremare è ancora il finestrino del mezzo su cui viaggia l'io lirico. Nel racconto *Brindisi sulla terrazza*, la vibrazione è attribuita invece proprio all'ascensore di Castelletto: «Il silenzio s'era fatto così alto, ch'essi udirono perfino, nello sparso e sottile stormir della brezza, il fruscio del pubblico ascensore in salita: un impercettibile tremito di vetri vibrati dal cavo oliatissimo» (RACCONTI, p. 326). **70-77. *E allora ... non mi perdona***: alle parole di Rina, che lo commuovono fino a strappargli il cuore, risponde il suono della «campana», che ancora una volta, mentre l'ascensore si alza sopra la città, cade sui «tegoli», insieme alle «amare | lacrime» del poeta. Questa «campana | d'acqua», che pare assorbire nei suoi rintocchi la pioggia

invernale, suona come una condanna, risvegliando nell'io il sentimento di una colpa imperdonabile (cfr. *Lamenti VIII*, vv. 13-14, dove è allo stesso modo un rumore esterno a destare il rimorso: «nel plenilunio bianco pone | come una colpa nel petto un portone»). **78-85.** *E mentre ... sopra la terra*: di nuovo la moglie raccomanda al poeta di scrivere, e di nuovo il suo tono è «mite», pieno di rassegnazione. Con un altro tremito dei «vetri», l'ascensore inizia il suo viaggio, mentre Rina rimane a terra e, nell'ultima visione che il poeta ha di lei, sospira «timida», salutando con un «fazzoletto». Quest'immagine di profonda solitudine motiva il senso di colpa che segna la partenza del protagonista, divenuta qui un abbandono delle persone care: se l'io lirico raggiungerà il paradiso e si riunirà alla madre, dalla quale per molto tempo è rimasto lontano, sarà ora la moglie a restare «sola sopra la terra». **86-87.** *proprio ... per la guerra*: nel distico finale, il viaggio nell'oltrevita viene accostato alla partenza per la «guerra». Rina viene quindi abbandonata per la seconda volta: l'immagine del suo dolore e della sua solitudine riemerge, colma di rimorso, dai ricordi del poeta. La situazione così descritta rimanda a un altro componimento della sezione, *A Giannino*, dove al ritratto dell'io lirico «alla guerra» si oppone quello dell'amata che aspetta sola, abbandonata a un'attesa vana.

## STORNELLO

Il componimento compare per la prima sulla rivista «Galleria», dove porta il titolo *Su cartolina*, nel settembre del 1953. Viene poi pubblicato in volume con il PASSAGGIO D'ENEA, al terzo posto della sottosezione *L'ascensore* (inclusa nella sezione *In appendice*), dove assume l'attuale titolo. Assente nel TERZO LIBRO, viene inserito nuovamente nella raccolta, nella posizione definitiva, con TUTTE LE POESIE. La data di composizione, non riportata dalle edizioni, viene indicata nell'unico autografo del testo, dove compare la nota «1953», e dove il componimento è privo di titolo.

Con *Stornello* siamo di fronte a un altro testo dedicato a Genova e al rapporto di Caproni con la città che più gli appartiene. Al centro la sua indole, la «fermezza» delle case, che seppure «sospese | nella brezza» del mare appaiono «salde», ancorate con sicurezza alla terra: il poeta, nella «precarietà» della sua vita di uomo, sembra aggrapparsi a questa solidità, con il desiderio inappagato di riuscire a farla propria. Genova rappresenta per l'autore una certezza, un punto di sostegno e di riferimento, ma soprattutto un esempio di quella concretezza cui anela la sua «contraria | vita» di poeta (cfr. *Lamenti VII*, 9-10): nel contrasto tra la fermezza e la pietrosità del paesaggio genovese (di «ardesia», «arenaria» e «sasso») e l'instabilità dell'io, emerge dunque nuovamente uno dei temi principali della produzione caproniana, ossia la distanza incolmabile tra la realtà e il soggetto poetante, confinato dai suoi stessi versi in una dimensione illusoria e precaria. Peraltro Genova si è già imposta nel corso della raccolta, ad esempio attraverso la ricorrente immagine delle «ragazze», come simbolo della vita, dalla quale l'autore si sente spesso escluso (cfr. ad esempio l'*Epilogo* di *All alone* e, nella stessa *Appendice*, *A Tullio* e *A Rosario*).

Nei versi iniziali e finali, isolati dalla strofa centrale, il componimento presenta la stessa struttura della successiva *Litania*, quasi proponendone una sorte di anticipazione. Genova è descritta attraverso brevi frasi nominali, composte anche di un solo sostantivo. Alcuni dei termini qui utilizzati, inoltre, ritorneranno nel testo di *Litania*.

## STORNELLO

Mia Genova difesa e proprietaria.  
Ardesia mia. Arenaria.

Le case così salde nei colori  
a fresco in piena aria,  
è dalle case tue che invano impara,  
sospese nella brezza  
salina, una fermezza  
la mia vita precaria.

5

Genova mia di sasso. Iride. Aria.

METRO: il componimento è costituito da nove versi suddivisi in tre strofe: un distico iniziale, una strofa di sei versi e un verso finale isolato. La misura dei versi è variabile: sono presenti quattro endecasillabi (vv. 1-3-5-9) e cinque versi brevi (settenari i vv. 2-6-7-8, senario, o forse anch'esso settenario, il v. 4). Schema: Aa XaXbba A, dove i versi irrelati (3-5) sono in consonanza con la serie rimica A. Il titolo *Stornello* rimanda a un canto popolare breve, composto tradizionalmente da due o tre versi, di cui si ritrova qui la compresenza tra versi lunghi e brevi, l'invocazione iniziale, e soprattutto l'accostamento tra rime perfette e consonanze. Si segnala ai vv. 4-9 la parola rima *aria*, rispetto alla quale si mostrano inclusive tutte le altre rime della serie (*proprietaria* : *arenaria* : *precaria*, vv. 1-2-8).

**1-2.** *Mia Genova ... Arenaria*: il testo si apre con una frase nominale e con l'invocazione a Genova, definita innanzitutto «difesa» e «proprietaria»: evidente il richiamo alle fortificazioni militari e alla vocazione mercantile della città. Al secondo verso due termini isolati riassumono in sé la peculiarità dell'ambiente genovese: l'«ardesia» e l'«arenaria», materiali tipici delle zone liguri ed entrambi già incontrati altrove (per il primo, cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, IV, 9, e la relativa nota; per il secondo, cfr. *All alone. Didascalìa*, 23-24 e la successiva *Litania*, vv. 3-4, dove compare anche la «lavagna», che rimanda ovviamente all'ardesia). Si notino le allitterazioni che percorrono questo secondo verso («*Ardesia mia. Arenaria*»), nelle quali riecheggia la serie rimica A (-*aria*). **3-8.** *Le case ... precaria*: la seconda strofa è tutta costruita sul contrasto tra leggerezza e stabilità. Le «case» appaiono «salde», ma al tempo stesso «sospese nella brezza» marina; i loro «colori» sono reali e vividi («a fresco»), ma sembrano fluttuare nell'«aria». Alla «fermezza» che il poeta vede nelle case, si oppone la «precarietà» della vita, che cerca in quelle immagini un punto di appoggio, un insegnamento: l'io lirico tenta «invano» di fare propria quella stabilità, di entrare a far parte di una realtà che pare quasi immutabile, ma ne resta non più che spettatore. Si ricorda, in contrapposizione con i colori vivaci di queste case, il grigiore che spesso caratterizza gli edifici di Genova nei testi di Caproni: cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VI, 6-7 («un'Oregina | grigia di casamenti») e i due passi in prosa citati nella nota relativa («Rivedevo i lisci e altissimi casamenti grigi di Genova...», *Il gelo della mattina*, RACCONTI, p. 77; «Sono ormai un patito di Genova: mi incanta la strada con lo strano formato dei monti, soprattutto il grigio, e le case (i casamenti)», *DIARIO*, p. 85). Per l'aria «salina» di Genova, cfr. invece altri luoghi della raccolta dedicati alla città: *Sirena*, vv. 7-8 («iodio e sale | rivibra sulla punta delle dita») e *All alone. Didascalìa*, vv. 12-15 («ahi se suonava | il lungo corno il vento | [...] nell'andito buio e salino»). **9.** *Genova ... Aria*: il testo è concluso da un verso isolato, che richiama la breve strofa iniziale, componendosi di tre brevi frammenti nominali e presentando in apertura l'invocazione a Genova (qui con inversione, rispetto al v. 1, tra nome e aggettivo possessivo). Nei termini che descrivono la città, avviene inoltre una ripresa della seconda strofa: «iride» richiama i «colori» che sopra donavano vitalità e freschezza alle case, mentre l'espressione «Genova di sasso» rimanda alla sua rocciosa solidità, e la parola «aria» viceversa alla leggerezza. Queste ultime due immagini si ritroveranno in *Litania*: cfr. i vv. 7-8 («Genova verticale, | *vertigine, aria, scale*») e i vv. 143-144 («Genova dell'entroterra, | *sassi rossi, la guerra*»).

## LITANIA

La raccolta si conclude con un ultimo omaggio a Genova, che il poeta rievoca e descrive nei suoi molteplici aspetti in una lunga sequenza di quartine di distici baciati. Il componimento venne pubblicato per la prima volta nel 1954 sulla rivista «L'Approdo letterario» (numero di luglio-settembre) e, inizialmente inserito nell'edizione del 1959 della raccolta *Il seme del piangere* (nella sezione *Altri versi*), entra a far parte del *Passaggio d'Enea* soltanto nel 1976 con il volume POESIE, dove occupa la posizione attuale. Incerta la data di composizione: i manoscritti indicano in un caso «1952 (?)» e in un altro «53 o 54 (?)», mentre le stampe (TUTTE LE POESIE e POESIE 1932-1986) riportano in nota «195?».

Alternando regolarmente due registri (differenziati dall'uso del corsivo nei versi pari), *Litania* si presenta come una preghiera, in cui alla prima voce, che sempre evoca il nome della città, risponde «una sorta di mormorato coro devozionale», una seconda voce che «completa, aggiusta il tiro, specifica e divaga» (DEI 1992, p. 124). Guardando a questa struttura, a questo «gioco di botte e risposte», MENGALDO 1991 individua in *Litania* «l'espressione più pertinace di un binarismo ritmico» tipico di Caproni, di una «generale sua logica binaria, fatta di coppie o antitesi concettuali ed emozionali» (p. 57). Anche DE MARCO 2003 si sofferma sull'organizzazione ritmica del testo, sottolineandone la «modulazione cantilenante», derivata dalla «persistente reiterazione del vocativo» nei versi dispari (p. 101). Le due voci propongono accostamenti oppositivi e analogici, con i quali il poeta definisce Genova

per accumulo, per sovraccarico progressivo, per aggiunte e approssimazioni, come in una preghiera, un'invocazione alla sua complessa, irregolare integrità («Genova mia città intera»), attingibile solo attraverso la via parziale della molteplicità, della sequenza uniforme e ripetuta, che sola può dar ragione dell'incanto (DEI 1992, p. 124).

Al centro dunque la forza dei diversi volti della città, che si intrecciano e si arricchiscono vicendevolmente in una «litania infinita». In un'intervista del 1979, Caproni ritorna proprio su questa molteplicità, che avvicina e confonde il bello e il brutto, e si fa amare interamente, senza distinzioni:

Comunque, tanto sono attaccato a Genova (o, viceversa, Genova è attaccata a me) da non saper nemmeno discernere le parti brutte dalle parti belle. Bello o brutto li trovo così intimamente commisti (così «alla rinfusa», nel senso più marinaresco) da formare un *unicum* che proprio da tale commistione stretta trae il suo irripetibile fascino (INTERVISTE, p. 144).

Dalla somma di quartieri e paesaggi diversi emergono nel componimento ricordi e sentimenti, e Genova diventa così sintesi e specchio di un destino («Genova di tutta la vita»): il poeta riconosce e fa suo ogni aspetto della città, e quest'ultima si apre a comprendere i luoghi vicini, geograficamente o affettivamente, che hanno segnato il percorso esistenziale di Caproni (la Val Trebbia, La Spezia, Livorno).

Chiudendo *Il passaggio d'Enea*, i brevi segmenti consecutivi, oltre a riprendere immagini e luoghi già incontrati (tra i più significativi i quartieri attraversati dalla funicolare delle *Stanze*, le salite e le «straducole», la «latteria», l'ascensore di Castelletto), accennano a due dei temi più importanti della raccolta, confermando la presenza, anche implicita, di Genova nelle varie sezioni: la guerra, che si identifica con i «sassi rossi» dell'«entroterra» (vv. 143-144), ma anche con il personaggio di Enea («Genova di lamenti. | *Enea. Bombardamenti*», vv. 169-170), e il rapporto doloroso e commovente con la madre («Genova di singhiozzi, | *mia madre, Via Bernardo Strozzi*»).

## LITANIA

Genova mia città intera. <i>Geranio. Polveriera.</i>	
Genova di ferro e aria, <i>mia lavagna, arenaria.</i>	
Genova città pulita. <i>Brezza e luce in salita.</i>	5
Genova verticale, <i>vertigine, aria, scale.</i>	
Genova nera e bianca. <i>Cacumine. Distanza.</i>	10
Genova dove non vivo, <i>mio nome, sostantivo.</i>	
Genova mio rimario. <i>Puerizia. Sillabario.</i>	
Genova mia tradita, <i>rimorso di tutta la vita.</i>	15
Genova in comitiva. <i>Giubilo. Anima viva.</i>	
Genova di solitudine, <i>straducole, ebrietudine.</i>	20
Genova di limone. <i>Di specchio. Di cannone.</i>	
Genova da intravedere, <i>mattoni, ghiaia, scogliere.</i>	
Genova grigia e celeste. <i>Ragazze. Bottiglie. Ceste.</i>	25
Genova di tufo e sole, <i>rincorse, sassaiole.</i>	
Genova tutta tetto. <i>Macerie. Castelletto.</i>	30
Genova d'aerei fatti, <i>Albàro, Borgoratti.</i>	

Genova che mi struggi. <i>Intestini. Caruggi.</i>	35
Genova e così sia, <i>mare in un'osteria.</i>	
Genova illividita. <i>Inverno nelle dita.</i>	
Genova mercantile, <i>industriale, civile.</i>	40
Genova d'uomini destri. <i>Ansaldo. San Giorgio. Sestri.</i>	
Genova di banchina, <i>transatlantico, trina.</i>	
Genova tutta cantiere.	45
<i>Bisagno. Belvedere.</i>	
Genova di canarino, <i>persiana verde, zecchino.</i>	
Genova di torri bianche. <i>Di lucri. Di palanche.</i>	50
Genova in salamoia, <i>acqua morta di noia.</i>	
Genova di mala voce. <i>Mia delizia. Mia croce.</i>	
Genova d'Oregina, <i>lamiera, vento, brina.</i>	55
Genova nome barbaro. <i>Campana. Montale. Sbarbaro.</i>	
Genova di casamenti lunghi, <i>miei tormenti.</i>	60
Genova di sentina. <i>Di lavatoio. Latrina.</i>	
Genova di petroliera, <i>struggimento, scogliera.</i>	
Genova di tramontana.	65
<i>Di tanfo. Di sottana.</i>	
Genova d'acquamarina, <i>aerea, turchina.</i>	

Genova di luci ladre. <i>Figlioli. Padre. Madre.</i>	70
Genova vecchia e ragazza, <i>pazzia, vaso, terrazza.</i>	
Genova di Soziglia. <i>Cunicolo. Pollame. Triglia.</i>	
Genova d'aglio e di rose, <i>di Prè, di Fontane Marose.</i>	75
Genova di Caricamento. <i>Di Voltri. Di sgomento.</i>	
Genova dell'Acquasola, <i>dolcissima, usignola.</i>	80
Genova tutta colore. <i>Bandiera. Rimorchiatore.</i>	
Genova viva e diletta, <i>salino, orto, spalletta.</i>	
Genova di Barile. <i>Cattolica. Acqua d'aprile.</i>	85
Genova comunista, <i>bocciofila, tempista.</i>	
Genova di Corso Oddone. <i>Mareggiata. Spintone.</i>	90
Genova di piovasco, <i>follia, Paganini, Magnasco.</i>	
Genova che non mi lascia. <i>Mia fidanzata. Bagascia.</i>	
Genova ch'è tutto dire, <i>sospiro da non finire.</i>	95
Genova quarta corda. <i>Sirena che non si scorda.</i>	
Genova d'ascensore, <i>patema, stretta al cuore.</i>	100
Genova mio pettorale. <i>Mio falsetto. Crinale.</i>	
Genova illuminata, <i>notturna, umida, alzata.</i>	

Genova di mio fratello. <i>Cattedrale. Bordello.</i>	105
Genova di violino, <i>di topo, di casino.</i>	
Genova di mia sorella. <i>Sospiro. Maris Stella.</i>	110
Genova portuale, <i>cinese, gutturale.</i>	
Genova di Sottoripa. <i>Emporio. Sesso. Stipa.</i>	
Genova di Porta Soprana, <i>d'angelo e di puttana.</i>	115
Genova di coltello. <i>Di pesce. Di mantello.</i>	
Genova di lampione, <i>a gas, costernazione.</i>	120
Genova di Raibetta. <i>Di Gatta Mora. Infetta.</i>	
Genova della Strega, <i>strapiombo che i denti allega.</i>	
Genova che non si dice. <i>Di barche. Di vernice.</i>	125
Genova balneare, <i>d'urti da non scordare.</i>	
Genova di «Paolo & Lele». <i>Di scogli. Fuoribordo. Vele.</i>	130
Genova di Villa Quartara, <i>dove l'amore s'impara.</i>	
Genova di caserma. <i>Di latteria. Di sperma.</i>	
Genova mia di Sturla, <i>che ancora nel sangue mi urla.</i>	135
Genova d'argento e stagno. <i>Di zanzara. Di scagno.</i>	
Genova di magro fieno, <i>canile, Marassi, Staglieno.</i>	140

Genova di grige mura. <i>Distretto. La paura.</i>	
Genova dell'entroterra, <i>sassi rossi, la guerra.</i>	
Genova di cose trite. <i>La morte. La nefrite.</i>	145
Genova bianca e a vela, <i>speranza, tenda, tela.</i>	
Genova che si riscatta. <i>Tettoia. Azzurro. Latta.</i>	150
Genova sempre umana, <i>presente, partigiana.</i>	
Genova della mia Rina. <i>Valtrebbia. Aria fina.</i>	
Genova paese di foglie <i>fresche, dove ho preso moglie.</i>	155
Genova sempre nuova. <i>Vita che si ritrova.</i>	
Genova lunga e lontana, <i>patria della mia Silvana.</i>	160
Genova palpitante. <i>Mio cuore. Mio brillante.</i>	
Genova mio domicilio, <i>dove m'è nato Attilio.</i>	
Genova dell'Acquaverde. <i>Mio padre che vi si perde.</i>	165
Genova di singhiozzi, <i>mia madre, Via Bernardo Strozzi.</i>	
Genova di lamenti. <i>Enea. Bombardamenti.</i>	170
Genova disperata, <i>invano da me implorata.</i>	
Genova della Spezia. <i>Infanzia che si screzia.</i>	
Genova di Livorno, <i>partenza senza ritorno.</i>	175

Genova di tutta la vita.

*Mia litania infinita.*

Genova di stoccafisso

e di garofano, *fisso*

180

*bersaglio dove inclina*

*la rondine: la rima.*

METRO: il componimento è costituito da quarantaquattro quartine di distici baciati, seguite da una sestina, anch'essa a rima baciata. I versi, tutti di misura breve, sono per lo più settenari e ottonari. L'intero testo procede per versi contrapposti: i dispari si aprono sempre con l'invocazione a Genova, i pari si presentano in carattere corsivo. L'alternanza viene meno con la strofa finale, che aggiunge due versi alla canonica quartina, entrambi in corsivo, interrompendo il regolare gioco di botta e risposta. La sestina si distacca dalle strofe precedenti anche per la presenza di due forti *enjambements* successivi (vv. 179-180: «*fisso | bersaglio*», 180-181: «*dove inclina | la rondine*»), poiché in tutto il resto del componimento si individuano soltanto tre inarcature (vv. 59-60: «*casamenti | lunghi*», 119-120: «*lampione | a gas*», 155-156: «*foglie | fresche*»). Le rime sono perfette, con due sole eccezioni, ovvero l'assonanza ai vv. 9-10 (*bianca : distanza*) e quella in chiusura, ai vv. 181-182 (*inclina : rima*). Rime inclusive ai vv. 3-4 (*aria : arenaria*), 37-38 (*illividita : dita*), 57-58 (*barbaro : Sbarbaro*), 75-76 (*rose : Marose*), 97-98 (*corda : scorda*), 135-136 (*Sturla : urla*), 179-180 (*stoccafisso : fisso*). Rime ricche ai vv. 5-6 (*pulita : salita*), 7-8 (*verticale : scale*), 19-20 (*solitudine : ebrietudine*), 59-60 (*casamenti : tormenti*), 63-64 (*petroliera : scogliera*), 65-66 (*tramontana : sottana*), 77-78 (*Caricamento : sgomento*), 83-84 (*diletta : spalletta*), 85-86 (*Barile : aprile*), 117-118 (*coltello : mantello*), 169-170 (*lamenti : bombardamenti*) e 171-172 (*disperata : implorata*).

**1-4. Genova ... arenaria:** il primo verso dichiara il legame di affetto e appartenenza che stringe il poeta a Genova, accolta nella sua complessità e interezza. Il secondo verso, che avvicina a un fiore semplice e comune la «polveriera», deposito di polvere da sparo e munizioni, viene commentato da Caproni stesso in un'intervista del 1972: «È come dire qualcosa di gentile e di esplosivo insieme: ci sono i gerani, fiori che s'accontentan di poca terra, c'erano le polveriere» (INTERVISTE, p. 79). Il «geranio» compariva già in un'immagine quotidiana e familiare di Genova in *A Rosario* (v. 17). Anche il secondo distico è commentato dall'autore nell'intervista sopra citata: «ferro dell'industria, aria di mare, aria d'infinito. [...] è fatta di ardesia e di pietra arenaria. E poi lì, sulla lavagna, ho imparato a leggere e a scrivere» (*ibidem*). L'aspetto industriale della città ritorna al v. 40, mentre l'«aria», che rimanda al mare e alla freschezza, era una componente essenziale del paesaggio genovese nel precedente *Stornello* (vv. 3 sgg: «Le case così salde nei colori | a fresco in piena aria, | [...] sospese nella brezza | salina [...] || Genova mia di sasso. Iride. Aria»). «Lavagna» e «arenaria» sono nominate più volte nel corso della raccolta: per il primo termine, e per il sinonimo «ardesia», cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, IV, 9 e la relativa nota; per il secondo cfr. *All alone. Didascalia*, v. 24, e nuovamente *Stornello*, v. 1. **5-8. Genova città ... scale:** per la «brezza», che, come la precedente «aria» (ribadita al v. 8), richiama il mare, cfr. i versi già citati di *Stornello* e un'altra visione di Genova in *Stanze della funicolare. Versi*, V, 1-2, dove si ritrova anche, nel candore delle tende, l'immagine di una «città pulita»: «L'ora che accendono bianche le tende | agitate alla prima brezza...». Il tema della verticalità di Genova, ovvero la sua ricchezza di salite e di scale, emerge nella raccolta nell'*incipit* di *Sirena* («La mia città dagli amori in salita, | Genova mia di mare tutta scale»), per essere ripreso nell'*Epilogo* di *All alone* (vv. 52-53: «Genova di tutta la vita | nasceva in quella salita»; vv. 71-72: «Che fresco odore di vita | mi punse sulla salita!»). Si ricordano inoltre i numerosi luoghi caratterizzati dall'altezza, come ad esempio il Righi, punto panoramico che sovrasta la città, lo Zerbino «alto sopra le carceri» (per entrambi v. *Stanze della funicolare. Versi*, V, 10 e VII, 1-2) e il belvedere di Castelletto, protagonista di *Ascensore*. **9-12. Genova nera ... sostantivo:** per gli

aggettivi «nera e bianca», cfr. l'immagine di Livorno nella raccolta successiva: «Quanta Livorno, nera | d'acqua, e – di panchina – bianca!» (*Il seme del piangere*, vv. 1-2). Il termine «cacumine», che indica una cima, una vetta, rimanda nuovamente alla verticalità delle sue salite, mentre la «distanza» introduce il tema, centrale nel verso successivo, dell'abbandono di Genova da parte del poeta: nonostante il senso di appartenenza alla città («mio nome, sostantivo»), egli vive altrove, lontano. **13-16. Genova mio ... la vita:** Genova è il luogo da cui Caproni attinge, come da un personale «rimario», per dar vita ai suoi versi, alle sue rime: cfr. il finale del componimento: «[...] *fisso | bersaglio dove inclina | la rondine: la rima*»; e INTERVISTE, pp. 69-70: «La città più “mia”, forse, è Genova. Là sono uscito dall'infanzia, là ho studiato, son cresciuto, ho sofferto, ho amato. Ogni pietra di Genova è legata alla mia storia di uomo. [...] Ed è per questo che da Genova, preferibilmente, i miei versi traggono i loro laterizi». Legata alla fanciullezza, la città ligure è anche un «sillabario», un libro su cui imparare a leggere la realtà. Nella seconda parte della quartina ritorna il tema dell'abbandono di Genova, vissuto dal poeta come un tradimento (nei confronti della città e dei propri genitori), il cui «rimorso» lo accompagnerà per «tutta la vita» (cfr. *A Rosario*, vv. 21-22: «Lascerò così Genova: | entrerò nella tenebra»). **17-20. Genova ... ebrietudine:** la strofa è costruita sull'opposizione tra la città affollata, piena di vita, e la «solitudine» delle stradine più strette, di quei vicoli in salita di cui Genova è così ricca. Il contrasto ricorda alcuni passaggi dell'*Epilogo* di *All alone*, dove la «comitiva» si ritrova nello «sciamare | giovane» di un gruppo di donne che riempie di vitalità la strada, mentre l'io prosegue il suo percorso in solitudine, seguendo da lontano le ragazze. L'«ebrietudine» associata qui ai solitari vicoli genovesi rimanda forse all'emozione dei giovanili «amori in salita», raccontati in *Sirena* (cfr. vv. 1-2 e relativa nota). **21-24. Genova ... scogliere:** per l'espressione «Genova di limone», cfr. un articolo del 1978 dedicato alla città, in cui il «sottile odor di limoni» caratterizza proprio quelle «straducole» comparse al v. precedente (INTERVISTE, p. 147). Per lo «specchio», immagine di lucentezza, cfr. la «stanza» «di specchiere freschissima» in *Stanze della funicolare. Versi*, V, 15-16. Il «cannone» è quello del Righi, che quotidianamente segnava il mezzogiorno: cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VI, 4-6: «[...] la cupa | mazza di mezzogiorno sul bandone | ondulato che rulla». Ancora una volta dunque un'opposizione: la semplicità del «limone» e la delicatezza dello «specchio» affiancati al colpo di «cannone» (cfr. v. 2: «*Geranio. Polveriera*). Al v. 23 un altro rimando alle strette salite genovesi (nascoste, «da intravedere»), «di viva *ghiaia* marina conficcata nel suolo, e con al centro il bel tappeto rosso di *mattoni* piantati di costa» (INTERVISTE, p. 147). Ad esse si aggiunge, in un abbozzo del paesaggio di Genova, il mare, rappresentato dalle «scogliere» e dalla stessa «ghiaia» (cfr. *A Tullio*, vv. 5-6: «Genova mia città fina: | ardesia e ghiaia marina»; e gli «scogli freschissimi» della «tremula Genova» in *Stanze della funicolare. Versi*, IV, vv. 1-2). **25-28. Genova grigia ... sassaiole:** per i colori del v. 25 cfr. l'articolo già citato alla nota precedente: «sul capo sciamano grigio-azzurri i pesciolini delle foglie d'ulivo» (INTERVISTE, p. 147). Il grigio ritornerà al v. 141 («Genova di grige mura»), mentre il «celeste» è anche il colore del «carbone» del porto in *Sirena*, vv. 9-10: «Oh il carbone | a Di Negro celeste!». Il motivo delle «ragazze», come più volte segnalato, è frequente in Caproni: cfr. la nota a *Lamenti VII*, vv. 1-2. «Bottiglie» e «ceste» inquadrano qui le loro figure in un quadro di leggera convivialità. Dopo l'immagine della pietra di «tufo» colpita dal «sole», i termini «rincorse» e «sassaiole» rimandano al periodo della prima giovinezza (cfr. *Poesie disperse postume*: «Ah, giovinezza, | come fu fragile il vento, | fra i rami, della tua voce. Le corse, le sassaiole...»); e INTERVISTE, p. 143: «Per un uomo, si

sa, la città che conta non è quella dell'anagrafe. È la città dov'ha trascorso l'infanzia, dov'è cresciuto, [...] dov'ha fatto a botte con amici e nemici...»). **29-32. Genova tutta ... Borgoratti:** l'insieme di tetti e «macerie» descrive qui la città vista dal belvedere di Castelletto (raggiungibile per mezzo di un ascensore pubblico), che appare al poeta come un «dedalo [...] di un gran mucchio di grigie macerie. Anzi, addirittura di grigia cenere, per via dei tetti tutti d'ardesia e tutti così stretti l'uno all'altro da formar quasi un'unica superficie, scabra e rugosa» (INTERVISTE, p. 145). Albàro è nominata da Caproni come una delle «colline illustri» di Genova (INTERVISTE, p. 146): ritorna quindi la verticalità, e con essa il dominio dell'aria («aerei fatti»). Borgoratti è un quartiere orientale della città, dove viveva la prima fidanzata dell'autore, Olga Franzoni. I due toponimi sono entrambi titoli di poesie di Caproni, rispettivamente di un testo del *Franco Cacciatore* e di un testo di *Come un'allegoria*. Cfr. anche, da quest'ultima raccolta (e precisamente dal componimento *Dietro i vetri*, vv. 1-2), il «balcone | arioso» di Olga, a cui si può accostare qui l'espressione «aerei fatti». **33-36. Genova ... un'osteria:** il primo distico di questa quartina è commentato dall'autore stesso, che spiega il senso di struggimento con l'intensità dei ricordi legati alla città («mi ricorda la giovinezza; in essa ritrovo me stesso»), soffermandosi poi sul significato del v. 34: «i vicoli sono gli intestini che digeriscono le merci che arrivano da ogni parte; i caruggi sono sinonimo di città vecchia, ricca di tesori d'arte inestimabili» (INTERVISTE, p. 79). Ritornano dunque le tipiche strade strette, nella loro doppia funzione: da un lato vie commerciali, su cui transita la mercanzia, dall'altra luoghi di grande valore storico-artistico. La successiva espressione «e così sia» esprime l'accettazione piena della città da parte del poeta, che accoglie e quasi consacra i suoi paradossi. **37-40. Genova illividita ... civile:** Genova appare qui segnata dal gelo invernale (per l'immagine delle «dita» gelate, ricorrente in Caproni, cfr. *Lamenti VIII*, vv. 6-7 e relativa nota). Per l'aggettivo «industriale», cfr. *Lamento (o boria) del preticello deriso*, dove si ritrova anche il precedente motivo degli «intestini» della città: «La Genova mercantile | dei vicoli – l'intestinale | tenebra» (vv. 39-41). Alle attività mercantili si accostano quelle industriali, che rivelano uno dei volti apparentemente meno lirici di Genova, ma che nascondono un loro motivo di attrazione per il poeta: «A ponente, da Voltri al porto, la città del ferro e del fuoco, la Genova delle acciaierie e dei laminatoi, delle raffinerie e degli altiforni, che [...] si trasforma in un'allucinante bolgia di velenose fiamme e di tossici fumacchi industriali, che appestano gli abitanti e ammaliano il mio occhio corrotto. Perché l'orrido ha i suoi lirismi» (INTERVISTE, p. 146). **41-44. Genova ... trina:** il componimento prosegue sul motivo della città industriale, laboriosa e produttiva, riconosciuta qui nei suoi «uomini destri» e in alcuni quartieri: Ansaldo, sede di cantieri navali, S. Giorgio, «fabbrica di strumenti di precisione, a Sestri, nei pressi dell'Ansaldo» (cfr. *Finzioni, A mio padre*, vv. 1-3: «Non più il catrame odora | di remoti velieri | dietro San Giorgio»), e infine Sestri, che si riferisce in particolare a «Sestri Ponente, borgo marinaro divenuto sede di importanti attività industriali» (cfr. SARZANA 1999, p. 1301). Si inserisce nel medesimo paesaggio il «transatlantico», simbolo imponente dell'attività portuale (cfr. INTERVISTE, p. 146: «È la Genova più nota dei cantieri, delle navi, dei transatlantici...»), alla quale si affianca, per opposizione, la leggerezza della «trina», che suggerisce l'intreccio preciso e fitto dei commerci. **45-48. Genova tutta ... zecchino:** riallacciandosi al tema della quartina precedente, il poeta definisce la città come un unico grande «cantiere». Il Bisagno è uno dei fiumi principali della città; il Belvedere è la zona panoramica «da cui si domina il porto» (SARZANA 1999, p. 1301). Da questa visione ampia sulla città, lo sguardo si sposta, nel secondo distico, su dettagli e scorci, impreziositi dall'accostamento con il

termine «zecchino» (per cui si potrebbe rinviare all'immagine delle barche sul mare notturno, in una celebre poesia di Camillo Sbarbaro, *Scarsa lingua di terra*, vv. 59-62: «il tuo mare se [...] | [...] vi saltella una manciata fredda di zecchini | le notti che si chiamano le barche»). Per il particolare della «persiana verde», cfr. *Stanze della funicolare* (*Versi*, V, 12-14: «dai gridi | l'arca e dalle persiane verdi l'ora | stacca come un sospiro») e *A Rosario* (vv. 15-16: «Lascero' la persiana | verde sopra l'ortensia»). **49-52. Genova ... di noia**: dopo l'immagine delle «torri bianche», in cui si ritrova ancora una volta la spinta verticale di Genova (e forse un ricordo dei versi dedicati alla città ligure da Dino Campana [*Genova*, I, 13-14]: «sorgeva un torreggiare | bianco nell'aria»), il poeta torna ai «lucrici» e alle «palanche», che si riallacciano al tema delle attività industriali e mercantili della città e suggeriscono «la tradizionale immagine dell'avarizia genovese» (SARZANA 1999, p. 1302). Alla produttività e al commercio, si oppone poi una Genova immobile e inattiva, sprofondata nella «noia». **53-56. Genova ... brina**: i suoi inesauribili paradossi si rispecchiano nei sentimenti contrastanti del poeta, per il quale Genova è insieme «croce» e «delizia» (si ricordi, accanto all'amore per la città, il rimorso per l'abbandono). Oregina è il quartiere dove abitò Olga Franzoni; cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VI, 7-8: «un'Oregina | grigia di casamenti» (grigiore che sembra qui emergere nei tetti di «lamiera»). Al quartiere si lega il ricordo della prima fidanzata e con esso il tema della morte, che si può riconoscere nei termini «vento» e «brina»: il legame del freddo e dell'inverno con questa tematica si consolida già a partire da *Alba* e dalla sezione *I lamenti* (ad esempio, cfr. i vv. 10-11 del primo *Lamento*: «E chi si salverà dal vento | muto sui morti»; e i vv. 9-11 dell'ottavo: «Un altro prato | si prepara oltre i selci dove il fiato | d'improvviso congela»). **57-60. Genova nome ... miei tormenti**: per il primo distico, cfr. il commento dello stesso autore, in INTERVISTE, p. 79: «I poeti della "Riviera Ligure", la famosa rivista fondata e diretta da Mario e Angelo Silvio Novaro [...]. A proposito della "Riviera Ligure", io scrissi una serie di articoli su quella corrente che da Ceccardi a Boine al Novaro e allo Sbarbaro tanto ha influito sulla poesia italiana del Novecento, soprattutto grazie al loro erede: Eugenio Montale. I poeti della "Riviera Ligure" hanno saputo cogliere nel paesaggio di Liguria l'emblema della disperazione dell'uomo d'oggi, la sua solitudine». Nei «casamenti» del v. 59 sembra riaffacciarsi, tramite un confronto con il passo già citato delle *Stanze della funicolare* (*Versi*, VI, 7-8), il quartiere d'Oregina: riemerge dunque il ricordo di Olga (cfr. anche *Il gelo della mattina*, RACCONTI, p. 77: «Rivedevo i lisci e altissimi casamenti grigi di Genova da uno dei quali Olga appariva»), e il dolore per la sua morte prematura si ritrova ora nei «tormenti» che chiudono la quartina. Per i «casamenti | lunghi», cfr. inoltre *All alone. Didascalia*, vv. 12-14: «ahi se suonava | il lungo corno il vento | (lungo come un casamento)». **61-64. Genova ... scogliera**: i termini in cui è riconosciuta qui Genova fanno leva sulla sporcizia, in contrasto con il v. 5 («Genova città pulita»), a confermare la molteplicità dei suoi volti. I versi successivi ritornano al mare e al porto («petroliera», «scogliera»). SARZANA 1999 suggerisce un confronto con un altro paesaggio ligure, in *La casa dei doganieri* di Montale, vv. 1-2: «Tu non ricordi la casa dei doganieri | sul rialzo a strapiombo sulla scogliera», e 17-18: «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende | rara la luce della petroliera». Per le «scogliere» cfr. anche il v. 24 («mattoni, ghiaia, scogliere»), per lo struggimento il v. 33 («Genova che mi struggi»). **65-68. Genova ... turchina**: per il vento di «tramontana», che riporta con sé il motivo del gelo, cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VII, 2-4: «nel grigio | fiato di tramontana ora un bambino | corre ancora di piume...». «Tanfo» e «sottana» rinviano alla quartina precedente: «lavatoio, latrina». E di nuovo, all'immagine bassa si accosta quella del mare, che appare qui nella leggerezza

dei suoi colori delicati. Per il termine «aerea», cfr. il v. 35 («Genova d'aerei fatti»), nonché la doppia occorrenza di «aria» (vv. 3 e 8). **69-72. Genova ... terrazza:** viene introdotto qui il tema familiare, che ritornerà, più in dettaglio, nella parte finale del componimento (vengono nominati, nello stesso ordine, i figli ai vv. 106 e 164, il padre al v. 166 e la madre al v. 168). Di nuovo un paradosso: Genova è insieme «vecchia» e «ragazza», forse con riferimento alla vitalità che caratterizza anche le strade più antiche (cfr. la nota ai vv. 33-36). Infine, al v. 72, il contrasto tra la «pazzia» (tema che ritornerà al v. 92) e le immagini quotidiane e comuni del «vaso» e della «terrazza», che sembrano testimoniare – all'opposto – una consolidata normalità. **73-76. Genova ... Fontane Marose:** per il primo e ultimo verso della quartina, cfr. SARZANA 1999, pp. 1302-1303: «piazza di Soziglia, l'antico *fossatus Susiliae*, dove scorreva il torrente di Sant'Anna, le acque delle Fontane Marose, che alimentavano il barchile che raffigura Enea in fuga da Troia»; Prè è un «borgo popolare della zona portuale», mentre l'ultimo toponimo indica «Piazza delle Fontane Marose, così chiamate per le acque impetuose della fontana che vi si trova». Tra questi luoghi, il poeta colloca dei riferimenti ad aspetti e angoli appartati della città, tra allevamenti e orti. **77-80. Genova ... usignola:** anche questa strofa è ricca di riferimenti topografici: Caricamento è la «piazza che collega il ponte Reale, il molo di sbarco dei viaggiatori giunti via mare, con la città»; Voltri è un «sobborgo all'estremità occidentale della città»; Acquisola, che, «dolcissima», sembra recare pace allo «sgomento» del poeta, è «un vasto parco pubblico che si affaccia sulla Val Bisagno» (SARZANA 1999, p. 1303). Cfr., in particolare per il termine «usignola», Montale, *Satura, Realismo non magico*, vv. 17-20: «la sveglia [...] col ghirigoro dell'usignolo, | la banda dell'Acquisola». **81-84. Genova tutta ... spalletta:** per il volto variopinto di Genova, cfr. le ragazze «in rosso | o in blu» di *A Rosario* (vv. 4-5) e le «case così salde nei colori» di *Stornello* (v. 3). La «bandiera» è un elemento di vivacità, che conferma l'immagine di una città «tutta colore», e che in più d'un caso in Caproni è associato, per leggerezza e freschezza, alle figure femminili (cfr. *All alone. Epilogo*, v. 75 e relativa nota). Per la presenza del «rimorchiatore» cfr. l'*incipit* di *A Rosario* («E invece lascerò Genova, | l'estate dei rimorchiatori»), e *Divertimento*, da *Il seme del piangere* (vv. 25-27: «Poi il mare io lo conobbi: | conobbi un rimorchiatore | di notte»); per il «salino» (con cui il mare a suo modo invade la terra, l'«orto»), cfr. invece Montale, *Portami il girasole* (vv. 1-2: «Portami il girasole ch'io lo trapianti | nel terreno bruciato dal salino»). **85-88. Genova ... tempista:** Angelo Barile (1888-1967), il noto poeta ligure, fondatore della rivista «Circoli». A proposito dell'aggettivo «cattolica», cfr. INTERVISTE, p. 150: «Genova, col suo rosario di Santuari e Tabernacoli tutti dedicati alla Madonna (e “la Madonna degli Ulivi” del Barabino non mancava a capo del mio letto infantile), può esser creduta la città più religiosa d'Italia». Tra i termini che nella seconda parte della quartina ritraggono la città, «bocciofila» rimanda a un motivo ricorrente in Caproni: cfr. *Stanze della funicolare. Versi*, VII, 7-9 («appare | dei genovesi in raduno la nera | mutria – la gara a bocce»), e la relativa nota per riscontri esterni alla raccolta. **89-92. Genova ... Magnasco:** Corso Oddone è una «strada genovese, presso il mare, oggi Corso Quadrio» (SARZANA 1999, p. 1303). Per il verso successivo, in cui emerge la forza del mare (capace di colpire come uno «spintone»), cfr. il componimento dal titolo *Corso Oddone* della raccolta *Finzioni*: «Furioso odore di mare | con barbarica foga | t'investe, sibilante sale [...] | Ma se il tuo viso fine | non piega alla rapace | raffica...». Vengono nominati qui due noti artisti genovesi: il violinista e compositore Niccolò Paganini (1782-1840) e il pittore Alessandro Magnasco, detto Il Lissandrino (1667-1749). Per l'accostamento dei loro nomi alla parola «follia», cfr. INTERVISTE, p. 144 (dove riemerge inoltre il motivo dei bocciofili genovesi):

«un piccolo grano di felice follia deve pur esserci, nel tanto e giustamente decantato buonsenso ligure. Non è necessario per forza pensare a Colombo, al Magnasco, a Paganini. [...] basta osservare certi bocciofilo inveterati, che gravi e contegnosi, vanno a scegliere i loro campi di gioco nei luoghi più impervi...». **93-96. Genova ... da non finire:** il legame tra il poeta e la sua città non si è mai sciolto, nonostante egli viva altrove («Genova che non mi lascia»), e questo vincolo affettivo viene paragonato a quello con una donna: Genova è «fidanzata» e «bagascia», con il consueto avvicinamento di termini contrastanti. Nel «sospiro da non finire» si può leggere l'amore per la città, ma anche la sofferenza per la distanza (cfr. il v. 16: «rimorso di tutta la vita»). **97-100. Genova ... al cuore:** la «quarta corda», la più grave del violino, suggerisce qui la profondità dell'emozione che Genova suscita nel poeta (cfr. il riferimento, analogo e opposto, al «cantino» in *All alone. Didascalia*, v. 11). Il fischio della «sirena» del porto è suono tipico della città: cfr. il sonetto *Sirena* (vv. 10-12: «oh la sirena | marittima, la notte quando appena | l'occhio s'è chiuso»). Anche il successivo «ascensore» rimanda al celebre componimento di questa stessa raccolta, nonché al belvedere di Castelletto, incontrato al v. 30. La quartina si chiude con una nota di dolore, forse riconducibile al tema della medesima poesia, incentrata sulla morte della madre. **101-104. Genova ...alzata:** dalla città portata nel petto («Genova mio pettorale»), il distico presenta una sorta di crescendo, che passando per la voce acuta del «falsetto», giunge fino al «crinale» (cfr. *Sirena*, vv. 3-6: «e, su dal porto, risucchi di vita | viva fino a raggiungere il crinale | di lamiera dei tetti»). Per l'immagine della città «illuminata» e «notturna», cfr. INTERVISTE, p. 151: «Ne approfitterò per godermi ancora una volta – anche se sa un po' troppo di cartolina illustrata – l'imparagonabile spettacolo della Genova notturna. Dalle bianche lune delle navi, o dalle gialle fiamme della zona industriale, è tutto un rincorrersi e un salire di lunghe file di luci: linee oblique, linee orizzontali, linee verticali, tutte da dar l'impressione d'una vetrina di gioiellerie in pieno scintillamento». L'aggettivo «umida» rimanda alla presenza del mare (cfr. *All alone. Didascalia*, 25-26: «era, nell'umida aria | promiscua, il mio ingresso a Genova»; ed *Epilogo*, 15: «il nero umidore del mare»), mentre «alzata» suggerisce nuovamente (come anche il precedente «crinale») la spinta verticale che caratterizza la città. **105-108. Genova ... di casino:** il fratello è Pier Francesco (1910-1978), a cui il poeta dedicherà in occasione della morte un componimento incluso nel *Franco cacciatore (Atque in perpetuum, frater...)*. Nell'accostamento di «cattedrale» e «bordello» si può riconoscere uno dei soliti contrasti attraverso cui Caproni definisce la sua città (cfr. «*d'angelo e di puttana*», v. 116). Il secondo termine viene ripreso in chiusura di quartina, accanto al motivo del «topo», che rafforza l'atmosfera di sordidezza e squallore. Per quanto riguarda il «violino», si ricordi che l'autore, negli anni giovanili trascorsi a Genova, era stato violinista. **109-112. Genova ... gutturale:** in parallelo con la quartina precedente, viene qui nominata la sorella, Marcella Caproni (1922-1987); sono dedicate a lei tre poesie, due della raccolta *Res amissa (Tombeau per Marcella; ...e anche a te, Marcella)* e una inserita in *Poesie disperse postume (Ah quanto sei lontana!)*. Per il termine «sospiro» cfr. al v. 96 l'espressione «sospiro da non finire». La formula latina rimanda a una preghiera alla Vergine, stella del mare. Si ritorna di seguito al porto, e alla zona «cinese» della città; cfr. INTERVISTE, p. 149: «...immergermi nel popolare e fragoroso cosmopolitismo delle zone portuali: via Prè, oggi formicolante (è la cosiddetta “Sciangai”) di venditori semiclandestini...». In «gutturale» sembra infine di riconoscere le voci ruvide e brusche della zona portuale, e quel dialetto genovese che Caproni definisce «aspra e stupenda lingua» (*ibidem*). **113-116. Genova ... di puttana:** Sottoripa è un altro quartiere vicino al

porto, dove «per secoli si svolsero le attività mercantili» (SARZANA 1999, p. 1304). Cfr. *Finzioni, A mio padre*, vv. 3-6: «un gorgo | d'altri e più acri aromi | pullula, Sottoripa, | nei tuoi fondachi bui»; e Montale, *Le occasioni, Lo sai: debbo riperderti*, 3-6: «lo spiro | salino che straripa | dai moli e fa l'oscura primavera | di Sottoripa». I «fondachi», i magazzini che caratterizzano Sottoripa nel componimento giovanile, si ritrovano qui nell'«emporio» (cfr. anche INTERVISTE, p. 149: «Sottoripa con le sue friggitorie di baccalà e i fascinosi “magazzeni” di forniture navali»). Porta Soprana, detta anche Porta Sant'Andrea, si trova nei pressi del Palazzo Ducale (cfr. SARZANA 1999, p. 1305). Per l'intero distico finale della quartina, cfr. INTERVISTE, p. 149: «[...] la già allora poco raccomandata zona della cintura interna, tra Porta Soprana o di Sant'Andrea e Porta Sottana o dei Vacca, dove pur m'avventuravo in cerca di ben altre Veneri [...]. È che Genova, ripeto, è il mio stesso corpo. E nel corpo, si sa, accanto alle celesti aspirazioni, albergano anche i più bassi istinti». **117-120. Genova ... costernazione**: l'immagine del «coltello» indica forse, riallacciandosi ai quartieri citati nei versi precedenti, la Genova equivoca e malavitosa: cfr. ancora la descrizione della zona portuale in INTERVISTE, p. 149, e in particolare i «rissosi marittimi d'ogni parte del mondo». Nella medesima intervista, l'autore ritornerà anche sul «lampione | a gas»: «io mi trapiantai a Genova che facevo le elementari. Erano i tempi quando ancora i lampioni a gas li accendeva, uno per uno, l'omino con la sua asta» (INTERVISTE, p. 143). Per il sentimento di «costernazione», di doloroso rimpianto verso la città della propria giovinezza, cfr. *All alone. Epilogo*, vv. 33-40: «Eppure io piansi Genova, | l'ultima volta, entrato. [...] e campane | a gloria (forse era festa | d'anima, e di resurrezione) | m'empivano la testa | col vento della costernazione». **121-124. Genova ... allega**: compaiono qui la contrada di Raibetta, «dove sorgeva un mercato di legumi», la Gatta Mora, una piazza «nei pressi di Portoria (oggi Piccapietra), con riferimento alle fosse dove era conservato il grano», e la Strega, «uno scoglio, non distante dal porto, da cui i popolani erano soliti gettarsi in mare» (SARZANA 1999, p. 1305). Per lo «strapiombo», cfr. il già citato *Divertimento (Il seme del piangere)*, vv. 19-22: «Ma il mare alzò in me ardori | e aliti – alzò in me cori | di vele dagli strapiombi | liguri...». **125-128. Genova ... da non scordare**: ritorna l'immagine del mare, animato qui dai colori («Di vernice») delle «barche». L'aggettivo «balneare» richiama le apparizioni femminili di *All alone (Epilogo)*, vv. 75-76: «ragazze come bandiere, | già estive, balneari»), suggerendo l'origine degli «urti» impressi nella memoria del poeta. **129-132. Genova ... s'impara**: «Paolo & Lele» era il nome di una trattoria frequentata abitualmente da Caproni (cfr. SARZANA 1999, p. 1305). Ancora il mare: alle precedenti «barche», si aggiungono i «fuoribordo» e le «vele», in un'immagine ricca di movimento. Per gli «scogli», cfr. i vv. 24 e 64. Villa Quartara si trova nel quartiere di Sturla, e rinvia quindi a ricordi giovanili del poeta (cfr. la nota successiva). **133-136. Genova ... mi urla**: nella «caserma» di Sturla Caproni alloggiava durante il servizio militare, nel 1939, prima della partenza per il fronte occidentale (cfr. L'OPERA IN VERSI, p. 1294). L'accostamento di «latteria» e «sperma» si spiega tramite quell'odore di «rifresco» che spesso in Caproni caratterizza bar o latterie, e a cui il poeta dà qui, come in alcuni testi inediti, una connotazione sessuale (cfr. la nota ai vv. 3-5 di *Alba*). **137-140. Genova d'argento ... Staglieno**: «scagno» è termine dialettale per “ufficio”; cfr. INTERVISTE, p. 143: «A Genova ho scritto le mie prime poesie, che la domenica andavo a ricopiare a macchina nello scagno di mio padre in piazza della Commenda». Nell'ultimo verso della quartina compaiono tre luoghi prossimi e legati tra loro nella topografia cittadina: «c'era un canile municipale a Marassi, zona interna presso il cimitero di Staglieno» (SARZANA 1999, p. 1306). Cfr. INTERVISTE, p. 146: «verso il Cimitero di Staglieno e oltre le ossificate trine

delle sue tombe “monumentali”, il volto della Genova, diciamo così, più dimessa. Quella che i turisti non cercano: la Genova dei canili, delle carceri, dei gasometri, dei mattatoi...». Per Marassi, cfr. *Res Amissa, A Vittorio Zanicchi* (vv. 2-4: «La trattoria, a Marassi, | sotto le frasche, a fianco | del Carcere»); per Staglieno, *Stanze della funicolare (Versi, VIII, 5-6: «La prua | volge l’arca a Staglieno»)*. **141-144. Genova ... la guerra:** al centro cittadino, chiuso da «grige mura», si contrappone la Genova dell’«entroterra», con un rimando preciso alla Val Trebbia, dove Caproni visse la «guerra» di resistenza e il cui paesaggio è caratterizzato in più d’un testo dai «sassi rossi» (cfr. ad esempio *Anche la tua casa*, RACCONTI, p. 122: «le pietre rosse [...], i sassi rossi e l’aria di vetro della Valtrebbia»; e *AEROPORTO DELLE RONDINI*, p. 60: «la Valtrebbia è una strana zona di sassi sanguigni e d’erbe verdissime»). **145-148. Genova ... tela:** la prima parte della quartina si riferisce alla fidanzata Olga Franzoni, morta appunto di nefrite nel 1936. Seguono, in contrasto con questo tema luttuoso, immagini chiare e leggere, simboli di «speranza». **149-152. Genova ... partigiana:** per i termini che descrivono Genova come città di intense passioni politiche, cfr. INTERVISTE, p. 81: «Genova è sempre stata presente nelle buone lotte politiche. A Genova esiste un proletariato cosciente. Genova è una città umana, aperta, non respinge nessuno». Per l’esperienza partigiana della città (e dunque il riscatto del v. 149), a cui Caproni partecipò in prima persona, cfr. INTERVISTE, p. 143: «Da Genova nemmeno la guerra valse a sradicarmi. Sono stato al fronte, è vero, mi sono accampato in tante altre terre, ma alla fine, il giorno della Liberazione, dalla Val Trebbia dove mi trovavo coi partigiani, anch’io mi riconquistai la mia città». **153-156. Genova ... moglie:** il poeta sposa Rina (Rosa Rettagliata) nel 1938, a Loco di Rovigno, in Val Trebbia: a questa località si riferisce quindi il «paese di foglie | secche» qui nominato; cfr. inoltre *Poesie inedite, La zona è quasi emiliana, 7-8: «È il fresco paese di foglie | dov’è nata mia moglie»*. L’espressione «aria fina» ritornerà nel *Seme del piangere (A Ferruccio Ulivi, vv. 1-2: «Che aria fina fina | di Firenze»)*. **157-160. Genova ... mia Silvana:** Genova, ricca di forza rigeneratrice, corrisponde alla «vita»: qui il poeta «ritrova» la propria (cfr. *All alone. Epilogo, vv. 71-72: «Che fresco odore di vita | mi punse alla salita»; A Tullio, v. 1: «Qui forse potrei vivere»*), qui anche ha visto nascere i suoi figli. Silvana, nata nel 1939, compariva già in *L’ascensore: «a Rina | e al maschio, e alla mia bambina»* (vv. 49-50); cfr. poi *Il seme del piangere, Ad portam inferi, vv. 84-85: «la sua magra famiglia | (il maschio, Rina, la figlia)»*. **161-164. Genova ... Attilio:** per il primo disdico, cfr. INTERVISTE, p. 81: «Genova palpita, sì, nelle sue mille luci, nel movimento del porto. Palpita dentro di me come il mio cuore. Palpita come nel luccichio di un diamante». Seguendo la struttura della quartina precedente, compare all’ultimo verso il secondo figlio, Attilio Mauro, nato nel 1941. **165-168. Genova ... Bernardo Strozzi:** dopo aver nominato la moglie e i figli, Caproni ricorda le figure dei genitori, anch’esse legate indissolubilmente a Genova. Acquaverde è la piazza dove lavorava il padre (cfr. SARZANA 1999, p. 1307), che il poeta rivede mentre vi si aggira perso, quasi disorientato. La malinconia e la solitudine di questa immagine si rafforza nei «singhiozzi» che accompagnano il ricordo della madre, che egli ripensa qui «sola e malata», dopo la propria partenza da Genova, nella casa di Via Bernardo Strozzi (cfr. INTERVISTE, p. 67). **169-172. Genova ... implorata:** riemerge qui il tema della guerra (già incontrato ai vv. 143-144), con alcuni rinvii ad altri brani della raccolta: il termine «lamenti» richiama il titolo della sottosezione *Anni tedeschi* dedicata al periodo bellico, mentre «Enea» è il personaggio che l’ultimo poemetto delle *Stanze* ha elevato a simbolo dell’uomo del dopoguerra. Si ricorda inoltre che l’Enea di Caproni è appunto quello genovese, collocato in Piazza Bandiera, tra le macerie dei bombardamenti (cfr.

INTERVISTE, p. 143: «È quindi naturale che, come la mia persona, anche la mia poesia sia fatta, in discreta misura, di Genova. Non avrei mai scritto il *Passaggio d'Enea*, per esempio, se non avessi incontrato, in piazza Bandiera, Enea in persona»). **173-176.** *Genova ... senza ritorno*: a La Spezia il poeta visse con la famiglia per un breve periodo nel 1922, prima del trasferimento a Genova. E sempre ai ricordi dell'«infanzia» è legata la città di Livorno, dove Caproni nacque e visse fino ai dieci anni. Per il v. 174, cfr. Montale, *Dora Markus*, I, 11-12: «E qui dove un'antica vita | si screzia...». **177-182.** *Genova ... la rima*: l'ultima strofa, come già si è visto nella scheda metrica, spezza l'andamento regolare di ritmo e sintassi, ed è da intendersi «come il sigillo-sintesi disarmonico dei vari volti della città» (DE MARCO 2003, p. 101). Gli ultimi elementi di questa «litania infinita» sono la «rondine», «figura simbolica della poesia e della *libertas*» (*ibidem*), e la «rima», componente fondamentale del componimento come dell'intera opera poetica di Caproni. È la rima infatti a permettere e giustificare gli accostamenti più diversi su cui è costruita *Litania*, dimostrandosi «una guida, rivelatrice di plurime scoperte, di nessi inconsueti ma profondi» (DEI 1992, p. 125). Ed è interessante notare come questo conclusivo riferimento alla rima sia accompagnato e quasi contraddetto da un'assonanza (la seconda dell'intero componimento). Si segnala infine la ripresa identica, per quanto riguarda il primo verso della strofa, del v. 52 dell'*Epilogo* di *All alone*.

# BIBLIOGRAFIA

## *Opere di Giorgio Caproni*

### STANZE

1952 *Stanze della funicolare*, Roma, De Luca, 1952.

### PASSAGGIO D'ENEA

1956 *Il passaggio d'Enea*, Firenze, Vallecchi, 1956.

### TERZO LIBRO

1968 *Il «Terzo libro» e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968.

### POESIE

1976 *Poesie*, Milano, Garzanti, 1976.

### L'ULTIMO BORGO

1980 *L'ultimo borgo*, a cura di G. Raboni, Milano, Rizzoli, 1980.

### TUTTE LE POESIE

1983 *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983.

### POESIE 1932-1986

1989 *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989.

### IL LABIRINTO

1992 *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992.

### DIARIO

1995 *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di F. Nicolao, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1995.

### SCATOLA NERA

1996 *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996.

### L'OPERA IN VERSI

1998 *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1998.

### TRADUZIONI

1998 *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 1998.

### AEROPORTO DELLE RONDINI

2000 *Aeroporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, Lecce, Piero Manni, 2000.

CONVERSAZIONI RADIOFONICHE

2004 *«Era così bello parlare». Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, Il nuovo melangolo, 2004.

CAPRONI-LUZI

2004 *Carissimo Giorgio, carissimo Mario: lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, Milano, Scheiwiller, 2004.

RACCONTI

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

CAPRONI – DE ROBERTIS

2012 *Lettere 1952-1963*, a cura di A. Marra, Roma, Bulzoni, 2012.

PROSE CRITICHE

2013 *Prose critiche 1934-1989*, (voll. 1-4), a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2013.

I. 1934-1953

II. 1954-1958

III. 1959-1962

IV. 1963-1989.

INTERVISTE

2014 *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014.

## *Studi e altra bibliografia*

ALIGHIERI, DANTE

1975 *La Divina Commedia*, a cura di G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

ANNONI, CARLO

2004 *Giorgio Caproni. Poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 385-404.

BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO

1958 *Notizie per un discorso su Caproni*, in «Poesia nuova», dicembre 1958, poi in ID., *Poesia e narrativa del secondo novecento*, Milano, Mursia, 1961, pp. 82-95.

2003 *Caproni e le stazioni della vita*, in ID., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003, pp. 393-402.

BARONCINI, DANIELA

2002 *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002.

BAUDELAIRE, CHARLES

1996 *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1996.

BECCARIA, GIAN LUIGI

1984 *Caproni, la poesia e oltre*, in «L'Indice», I, ottobre 1984; poi in ID., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 30-34.

BETTINI, MAURIZIO

2002 *Il «Passaggio di Enea» di Giorgio Caproni*, in *Il passaggio di Enea. I Classici greci e latini nella poesia contemporanea*, in «Semicerchio, Rivista di poesia comparata», XXVI-XXVII, 2002, pp. 53-57.

BEVILACQUA, ALBERTO

1957 *La poesia di Giorgio Caproni*, in «Palatina», I, gennaio-marzo 1957, pp. 66-71.

BIBLIOGRAFIA

2012 *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, a cura di M. Baldini, Pisa, Bibliografia e Informazione, 2012.

BOSELLI, MARIO

1955 *Giorgio Caproni*, in «L'esperienza poetica», V-VI, 1955, pp. 32-40.

1982 *«Il passaggio d'Enea»: annotazioni sul mondo sensibile di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 89-104.

CAMON, FERDINANDO

1982 *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982.

CAMPANA, DINO

1989 *Canti orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.

CITATI, PIETRO

1982 *Il cacciatore sogna spettri e fantasmi*, in «Corriere della sera», 25 luglio 1982; poi con il titolo *L'ultimo Caproni*, in ID., *La civiltà letteraria europea*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori / I Meridiani, 2005, pp. 1816-1820.

COSTACURTA, BEATRICE

2011 *La tentazione del sonetto. Vicende del «breve e amplissimo carne» nella poesia degli anni trenta e quaranta del Novecento*, tesi di laurea discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2010/2011, relatore prof. Attilio Bettinzoli.

CURI, FAUSTO

2001 *Le contraddizioni del malinconico. Per una rilettura di Giorgio Caproni*, in «Poetiche, Letteratura e altro», 3, 2001, pp. 309-329.

DAL BIANCO, STEFANO

1998 *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, in «Studi Novecenteschi», XXV, 56, 1998, pp. 207-237.

DE MARCO, GIUSEPPE

2003 *Caproni poeta dell'antagonismo*, in «Critica letteraria», XXXI, 2003, pp. 97-134.

2008 *Scaglie tematico-metaforiche in Caproni: l'esilio, il viaggio*, in «Studi Novecenteschi», XXXV, 76, 2008, pp. 505-521.

DE ROBERTIS, GIUSEPPE

1952 *Le «Stanze» di Caproni*, in «Tempo illustrato», 4 ottobre 1952; poi con il titolo *Le poesie di Caproni*, in G. CAPRONI – G. DE ROBERTIS, *Lettere 1952-1963*, a cura di A. Marra, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 99-114.

1956 *La poesia di Caproni*, in «Tempo illustrato», 8 novembre 1956; «Il Raccoglitore», 22 novembre 1956; poi con il titolo *Giorgio Caproni*, in ID., *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 484-488.

DEI, ADELE

1992 *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992.

DI PAOLA, GABRIELLA

2003 *Conservazione e innovazione nel sonetto caproniano*, in *Studi in memoria di Giovanna Finocchiaro Chimini*, Catania, CUECM, 2003, pp. 87-105.

ELIOT, THOMAS STEARNS

1961 *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.

FORTI, MARCO

1957 *Il "libro" di Caproni*, in «Paragone», 86, febbraio 1957, poi in ID., *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, pp. 131-136.

2004 *Caproni: una maturità "seconda"*, in ID., *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 137-143.

FRABOTTA, BIANCAMARIA

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

1996 «*Il seme del piangere*» di *Giorgio Caproni*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, IV, 2, Torino, Einaudi, 1996, pp. 713-727.

GIRARDI, ANTONIO

1979 *Metri di Giorgio Caproni*, in «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo 1979; poi, con una *Postilla*, in ID., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 99-133.

LEONELLI, GIUSEPPE

1997 *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997.

LEOPARDI, GIACOMO

1987 *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, vol. 1, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1987.

MACRÌ, ORESTE

2002 *Linguaggio etrusco: Giorgio Caproni*, in ID., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Trento, La finestra, 2002, pp. 293-305.

MAGRELLI, VALERIO

2007 *L'evoluzione di temi e stili nella poesia di Giorgio Caproni*, in «Pagine della Dante», 4, 2007, pp. 29-32.

MAGRO, FABIO

2007 *Per uno studio della rima in Caproni. I sonetti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1439-1462.

MENGALDO, PIER VINCENZO

1978 *Giorgio Caproni*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 699-704.

1991 *La tradizione del novecento* (terza serie), Torino, Einaudi, 1991.

1998 *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1998, pp. IX-XLIV.

2008 *Attraverso la poesia italiana*, Roma, Carocci, 2008.

MONTALE, EUGENIO

1984 *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1984.

NERVAL, GÉRARD DE

1972 *Chimere e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1972.

OMERO

1961 *Odissea*, a cura di L. Crescini, Milano, Rizzoli, 1961.

ORLANDO, ROBERTO

1998 *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa, 1998.

1998a *Un sonetto di Caproni: note sul linguaggio*, in «Studi novecenteschi», XXV, 56, 1998, pp. 291-303.

PASCOLI, GIOVANNI

2002 *Poesie*, vol. 1, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, UTET, 2002.

PASOLINI, PIER PAOLO

1952 *Giorgio Caproni*, in «Paragone», III, 36, 1952; poi in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 367-371.

PASTORE, STEFANO

1990 *Frammentazione e continuità nella poesia di Caproni*, in «Rivista di Letteratura italiana», VIII, 1, gennaio-aprile 1990, pp. 111-131.

- 2001 *Appunti su una coordinata ritmica novecentesca*, in «Studi Novecenteschi», XXVIII, 2001, pp. 345-362.
- POE, EDGAR ALLAN  
1979 *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1979.
- PUCCINI, DAVIDE  
1986 *Caproni, il finito e l'infinito*, in «Resine», 30, ottobre-dicembre 1986, pp. 51-54.
- RABONI, GIOVANNI  
1982 *Schede per la funicolare*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 77-81.  
2005 *Caproni, o dell'esilio* [1977], in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, Milano, Garzanti, 2005.
- REBORA, CLEMENTE  
1994 *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1994.
- SARZANA, PIETRO  
1999 *Giorgio Caproni*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1289-1315.
- SBARBARO, CAMILLO  
1985 *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985.
- SCARPA, RAFFAELLA  
2004 *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- SERENI, VITTORIO  
1980 *Giorgio Caproni*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. II, Milano, Garzanti, 1980, pp. 523-525.
- SPAZIANI, MARIA LUISA  
1997 *Le mie «Biciclette»*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 475-476.

SURDICH, LUIGI

- 1982 «*I Lamenti*» in forma di sonetto, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 55-75.
- 1988 *Giorgio Caproni*, in *La letteratura ligure. Il novecento*, vol. II, Genova, Costa & Nolan, 1988, pp. 129-195.
- 1990 *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990.

VERDINO, STEFANO

- 1997 *Per un inventario di leit-motiv*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 182-191.
- 2007 *Tavola fuori testo. Prove di commento a Giorgio Caproni. Il padre e il figlio*, in *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, Manziana-Roma, Vecchiarelli, 2007, pp. 19-25.

VIRGILIO

- 1983 *Eneide*, a cura di E. Paratore, Milano, Mondadori / Fondazione L. Valla, 1983.

ZANZOTTO, ANDREA

- 2001 *Per Giorgio Caproni*, in ID., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 419-423.

ZULIANI, LUCA

- 1997 *Due inediti di Giorgio Caproni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 387-399.