

a cura di

Michela Baldini

Giorgio Caproni.

Bibliografia delle opere
& e della critica (1933-2020)

con la collaborazione di

Chiara Favati

giorgio caproni

r l'onomastico di Rina, batte



L.L.

Fig.

i libretti di mal' a
di GIORGIO CAPRONI



MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

- 36 -

MODERNA/COMPARATA

Editor-in-Chief

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

Scientific Board

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)

a cura di
Michela Baldini

con la collaborazione di
Chiara Favati

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2021

Giorgio Caproni. *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)* / a cura di Michela Baldini; con la collaborazione di Chiara Favati. - Firenze : Firenze University Press, 2021 (Moderna/Comparata ; 36)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855182416>

ISSN 2704-5641 (print)

ISSN 2704-565X (online)

ISBN 978-88-5518-241-6 (PDF)

ISBN 978-88-5518-242-3 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-241-6

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

a mio figlio Marco

SOMMARIO

PREFAZIONE Alfredo Serrai	IX
NOTA DI LETTURA Attilio Mauro Caproni	XI
GUIDA ALLA CONSULTAZIONE DELLA BIBLIOGRAFIA Michela Baldini	XV
TAVOLA DELLE SIGLE E DELLE ABBREVIAZIONI Michela Baldini	XIX
BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE E DELLA CRITICA (1933-2020)	
<i>OPERE DI GIORGIO CAPRONI</i>	
OPERE IN VOLUME	
Poesie	1
Racconti e prose	21
Traduzioni	33
INTRODUZIONI, PRAFAZIONI, PRESENTAZIONI	41
POESIE, RACCONTI, PROSE, TRADUZIONI IN VOLUMI DI ALTRI CONTRIBUTI SU PUBBLICAZIONE PERIODICA	43
Poesie	67
Racconti	86
Prose	96
Traduzioni	155
OPERE DI CAPRONI TRADOTTE	157
INTERVISTE, AUTOCOMMENTI, INCHIESTE	165
INTERVENTI RADIOFONICI E TELEVISIVI	180
<i>OPERE SU GIORGIO CAPRONI</i>	
MONOGRAFIE	185

VIII SOMMARIO

VOLUMI COLLETTIVI E FASCICOLI MONOGRAFICI	187
ARTICOLI IN VOLUME	197
ARTICOLI SULLA STAMPA PERIODICA	232
ANTOLOGIA DELLA CRITICA	
LETTURE DI POETI	369
Carlo Betocchi	
«STANZE DELLA FUNICOLARE» DI GIORGIO CAPRONI	373
Carlo Bo	
LETTURE	377
Oreste Macrí	
POETI NEL TEMPO	383
Oreste Macrí	
GIORGIO CAPRONI E L'AFASIA DEL SEGNO	385
Anna Dolfi	
IL 'SINGSPIEL' DI CAPRONI	393
Anna Dolfi	
«CRONISTORIA» DI GIORGIO CAPRONI	397
Silvio Ramat	
LETTURE DI «DA VILLA DORIA (PEGLI)» DI GIORGIO CAPRONI	407
Luigi Surdich	
«ALBA»	413
Luca Zuliani	
INDICE DEI NOMI	431

Luca Zuliani

«ALBA»¹

Alba è il sonetto con cui si apre il *Passaggio d'Enea*, una raccolta del 1956 che segna un mutamento importante nella poesia di Caproni². Eccone il testo:

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
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole

¹ Questo convegno mi dà l'occasione di dedicare un saggio alla poesia di Caproni a cui tengo di più. È un argomento che ho già affrontato altrove, ma si trattava di trattazioni molto ridotte, nell'ambito di discorsi più ampi (*Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, negli atti del convegno *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, a cura di Raffaella Castagnola e Luca Zuliani, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-73; e *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Rachele Fassanelli, Esedra, Padova 2012, pp. 413-428), oppure di un testo ancora molto provvisorio, disperso all'interno di un libro non destinato alla distribuzione: Luca Zuliani, *Il tremitio nel vetro. Temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Cleup, Padova 2009. Quindi approfitto con piacere di questa possibilità per dare forma compiuta a un testo per me importante, anche in vista della nuova, definitiva stesura del libro su Caproni. Ringrazio Anna Baldini, Adele Dei e Pier Vincenzo Mengaldo per i consigli e le osservazioni, e Silvana e Attilio Mauro Caproni per avermi permesso di citare alcuni frammenti delle poesie rimaste inedite.

² La posizione attuale è stata introdotta solo con l'edizione del 1968, ma anche prima la poesia era posta in luoghi preminenti: nel primo nucleo del *Passaggio d'Enea*, ossia la *plaqueette Stanze della funicolare* che uscì nel 1952, *Alba* apriva la sezione eponima e precedeva, come una sorta di introduzione, le *Stanze della funicolare* propriamente dette, cioè il più ambizioso fra i poemetti del *Passaggio d'Enea*. Nell'edizione del '56 seguiva il poemetto più antico, *Le biciclette*. Cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998, pp. 1124-1128. D'ora in poi, *L'opera in versi* è siglata OV e vale come edizione di riferimento per i testi di Caproni.

sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte.

Come spesso capita in Caproni, la particolare importanza di questa poesia è segnalata anche da una serie di anomalie, nello stile e nel metro. Un primo scarto va segnalato nel lessico: *rifresco* al v. 5. Per la prima volta nelle poesie di Caproni compare un termine assente in italiano, non registrato neppure nel *Grande Dizionario* Battaglia e non comprensibile alla grande maggioranza dei parlanti, per quanto ritorni variato in molti dialetti settentrionali. *Rifresco* fornisce anche la prima occasione di correggere un'imperfezione dell'apparato critico che ho curato nel 1998: nel cappello introduttivo alla poesia, ho scritto che il termine è stato «verosimilmente ottenuto tramite un calco imperfetto sul genovese *refrescùmme*, “certo spiacente odore che mandano i piatti e le tazze e i bicchieri o mal lavati o non bene sciaguattati in acqua chiara, specialmente quando in essi sia stato o abbiano toccato pesce, cacio, uova o latte”». Ipotizzavo quindi fosse un neologismo. L'ipotesi era rafforzata anche dalla glossa «rifresco (= rinfrescume)» che Caproni aveva fornito in una lettera. Ma tale glossa era rivolta a un genovese per tradurre una parola che, ho scoperto da poco, è propria del vernacolo di Livorno: con ogni probabilità, faceva quindi parte del lessico familiare di Caproni.

Come spesso capita in Caproni, la particolare importanza di questa poesia è segnalata anche da una serie di anomalie, nello stile e nel metro. Un primo scarto va segnalato nel lessico: *rifresco* al v. 5. Per la prima volta nelle poesie di Caproni compare un termine assente in italiano, non registrato neppure nel *Grande Dizionario* Battaglia e non comprensibile alla grande maggioranza dei parlanti, per quanto ritorni variato in molti dialetti settentrionali. *Rifresco* fornisce anche la prima occasione di correggere un'imperfezione dell'apparato critico che ho curato nel 1998: nel cappello introduttivo alla poesia³, ho scritto che il termine è stato «verosimilmente ottenuto tramite un calco imperfetto sul genovese *refrescùmme*, “certo spiacente odore che mandano i piatti e le tazze e i bicchieri o mal lavati o non bene sciaguattati in acqua chiara, specialmente quando in essi sia stato o abbiano toccato pesce, cacio, uova o latte”⁴». Ipotizzavo quindi fosse un neologismo. L'ipotesi era rafforzata anche dalla glossa «rifresco (= rinfrescume)» che Caproni aveva fornito in una lettera⁵. Ma tale glossa era rivolta a un genovese per tradurre una parola che, ho scoperto da poco, è propria del vernacolo di Livorno: con ogni probabilità, faceva quindi parte del lessico familiare di Caproni.

³ OV, p. 1131.

⁴ Giovanni Casaccia, *Dizionario Genovese-Italiano*, tipografia di Gaetano Schenone, Genova 18762.

⁵ A Giorgio Devoto in data «Roma 3 maggio 1983», cfr. Giorgio Caproni, *Lettere a un editore di provincia*, a cura di Stefano Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1996, p. 34.

Non ci sono dizionari affidabili del livornese, quindi ai tempi in cui ho scritto l'apparato era difficile verificare una simile ipotesi senza una serie di interviste o anche un viaggio in loco. Oggi, grazie alla sempre crescente mole di testi su internet, il riscontro è più facile: quando ho presentato questo saggio al convegno milanese, ero già riuscito a rintracciare il termine vernacolare tramite alcuni, rarissimi interventi di utenti livornesi su blog e forum⁶. A distanza di alcuni mesi, preparando il testo per gli atti, ho scoperto che nel frattempo in rete è nato anche un piccolo dizionario di livornese che registra il termine⁷:

Rifresco: odore nauseabondo che proviene dalle fognature; solitamente lo si avverte quando ha luogo un repentino cambio di pressione atmosferica. Per estensione può significare il cattivo odore di un cane bagnato, oppure di stoviglie o di altri oggetti non perfettamente detersi.

«Sento un puzzo di rifresco che leva di sentimento, seóndo me cambia 'r tempo».

Internet permette anche di ritrovare sporadiche attestazioni, altrimenti irraggiungibili, in pubblicazioni minori a partire dall'Ottocento⁸. Ma tornando al ruolo del *rifresco* in *Alba*, rimane valido quanto l'apparato aggiunge in nota, cioè che il termine ha in Caproni una connotazione sessuale negativa, qui non esplicitata, ed è strettamente associato alla ricorrente immagine del bar o della latteria. Ciò emerge tramite il confronto fra le numerose occorrenze in poesie edite e inedite. Qui basti citare un paio di frammenti inediti⁹:

nei bars dell'alba tra i vapori e il lieve
lieve odore di sperma e d'acqua dove
lava gli specchi una donna,

oppure:

Ragazze dai capelli scialbi

⁶ Ad esempio, «il tuo "freschin" a Livorno si dice sà [sic] di "rifresco"», scrive «cristyrunner» in un blog di cucito, oppure «ma nel 69 puzza di rifresco, poi magari è tutto vero», scrive il livornese «Gobbonero» in un forum che ipotizza sia una messinscena all'unagaggio del 1969 («<http://www.forumdicucito.com/t5145p45-ma-come-scriviamo>» e «<http://www.true-metal.it/forum/attualit%E0-e-cultura/31388-21-07-1969-la-teoria-del-finto-allunaggio-14.html>»), verificati il 7-12-2013).

⁷ S.v. in «http://www.catarsi.it/diz_li.php» (nel sito personale di Marco Catarsi), verificato il 7-12-2013.

⁸ Ad esempio, «tutta roba che sa di rinchiuso, di stantio, di rifresco», in Yorick figlio di Yorick (Pietro Coccoluto Ferrigni), *Lungo l'Arno. Seconda serie dei Su e giù per Firenze*, Brigola, Milano 1882, p. 337.

⁹ I primi tre versi sono i vv. 9-11 dell'inedito Noi come siamo vicini alla morte, foglio 7° 62 (cfr. OV, p. 1132 n.). I seguenti cinque sono le righe 9-13 del frammento nel foglio 7° 65 (cfr. OV, p. 1132 n.; per le sigle degli autografi, qui e infra, cfr. OV, pp. 1036-1054).

e gli occhi bianchi, ma forti
 di reni, lavano i bars
 all'alba – il marmo che sa
 di seme d'uomo e di segatura,

che vanno messi in parallelo con passi come questo¹⁰:

i bar appena aperti
 che sanno di segatura bagnata
 e di rinfresco nel dolce
 primo tepore del caffè espresso.

All'altezza cronologica di *Alba*, un riferimento sessuale così esplicito sarebbe stato fuori luogo nelle poesie di Caproni – mentre fin dall'inizio è evidente la sua acuta sensibilità per i profumi e gli odori, spesso con connotazioni sessuali, che avrebbe poi condotto a testi come *Odor vestimentorum* nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. È facile, di fronte all'alternanza di «odore di sperma» con «rinfresco», richiamare il modo in cui Spitzer usò gli scarti dalla norma nelle opere letterarie: un vocabolo marcato come *rinfresco*, che compare in *Alba* per la prima volta, rivela la particolare attenzione riservata all'immagine, come se essa richiedesse una nuova, forte connotazione (anche tramite l'uso del vernacolo) per compensare l'omissione d'un tratto altrettanto forte, ma giudicato inopportuno.

Questo primo esempio vale anche per mostrare quanto siano cupe e complesse, le caratteristiche di questo luogo caproniano: il bar immerso nell'alba. Ma prima di affrontare il contenuto della poesia, è necessario soffermarsi sulla sua forma metrica, perché anch'essa è marcata: è infatti il più irregolare fra i sonetti del *Passaggio d'Enea*. Innanzitutto è anomalo lo schema delle rime (che, com'è normale in queste raccolte, sono spesso sostituite da assonanze): di primo acchito, parrebbe ABAA BABB CCC CCC, ma nelle terzine s'alternano assonanze in cui la sillaba della vocale tonica è libera («sole») e altre in cui è implicata («porte»). Poiché Caproni quasi sempre rispetta la quantità consonantica nelle assonanze, lo schema delle terzine è più propriamente CDC CDD¹¹. Inoltre, questo sonetto contiene l'unico endecasillabo presumibilmente ipometro di tutto *Il passaggio d'Enea*¹². Si tratta del secondo verso, «all'alba, amore mio

¹⁰ Vv. 104-106 del canovaccio per il poemetto *La porta*: cfr. OV, p. 1130.

¹¹ Fabio Magro fa notare che uno schema così anomalo, nell'ambito dei sonetti 'monoblocco' caproniani che aboliscono il confine sintattico (e grafico) fra quartine e terzine, permette di intravedere una nuova regolarità, una struttura affine allo schema del sonetto 'elisabettiano': ABAA BABB CDCC DD (Fabio Magro, *Per uno studio della rima in Caproni. I sonetti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, vol. II, pp. 1439-1462, a p. 1451).

¹² Che per il resto non contiene endecasillabi irregolari nella misura, tranne l'ipermetro «fa-

che inverno», che è regolarizzabile solo tramite una diresi d'eccezione su «mio» e un'anomala dialefe dopo «che». Quindi pare piuttosto un ipometro intenzionale, che sarebbe reso regolare dall'aggiunta di «lungo», che apre in forte *enjambement* il verso successivo.

Riguardo al contenuto del sonetto, il lettore di Caproni sa bene che il tema dell'alba assume un ruolo centrale, e una nuova dimensione tragica, proprio a partire dal *Passaggio d'Enea*. Va rimarcato che *Alba*, datato 1945, è la prima comparsa di questa nuova immagine, e non solo di questa: come scrive Verdino, è «una delle prime iscrizioni del metafisico nel quotidiano di Caproni¹³». Posto in apertura alla raccolta, annuncia la nuova poesia del *Passaggio d'Enea*, dove, come scrive Mengaldo, «quello che prima restava bene o male (e certo non in senso idillico) un *paesaggio*, ora si tramuta in *ambiente*¹⁴.

In questo senso, il bar di *Alba* va ben al di là anche della successiva sezione dei *Lamenti* (più o meno contemporanea come data di stesura), dove ancora abbondano i plurali indeterminati dei paesaggi («gole deserte», «spalti dilavati», «ponti spenti»), che qui lasciano il posto a un luogo terribilmente definito, che poi ritornerà ossessivo nella raccolta. Sul suo significato, Caproni in più di un luogo è esplicito¹⁵:

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

Questo bar è il luogo da cui si può accedere all'oltretomba. Ho già avuto modo di mostrare altrove (cfr. OV, pp. 1128-1131) come l'alba tragica del *Passaggio d'Enea*, e i bar e le latterie livide che ad essa si accompagnano, siano strettamente legati al ricordo di Olga Franzoni, la fidanzata che morì di setticemia di fronte a Caproni, illuminata dalla «luce un poco disgustosa dell'alba», nel 1936 a Loco di Rovigno. Ma questi bar all'alba riprendono anche un chiaro contesto autobiografico, a volte descritto anche nei racconti, perché Caproni,

cile delle parole – fai un'acerba», v. 11 del *Lamento XI*. Questa ipermetria appare intenzionale, come fosse una deliberata piccola eccezione: infatti una variante «fatua» per «facile» è introdotta e poi rifiutata negli abbozzi (cfr. l'apparato in OV, p. 1140).

¹³ Dal commento di *Alba* in Giorgio Caproni, *Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di Stefano Verdino, Manni, Lecce 2006, p. 48.

¹⁴ Pier Vincenzo Mengaldo nell'introduzione a OV, p. XX.

¹⁵ Vv. 1-5 dell'*Interludio* delle *Stanze della funicolare* nel *Passaggio d'Enea*. Cfr. anche i «magri bar | dove in Erebo è il passo» ai vv. 4-5 dell'ultima strofa delle *Stanze della funicolare*, o più avanti (e ci sarà occasione di citarlo ancora) il bar della stazione, all'alba, in cui Annina attende «l'ultima coincidenza | per l'ultima destinazione» in *Ad portam inferi* del *Seme del piangere*.

durante i suoi primi incarichi come maestro elementare, doveva uscire prestissimo per raggiungere la sua scuola¹⁶.

Tuttavia, l'apparato critico di *Alba* (OV, p. 1131) si apre con un'affermazione di Caproni che dice tutt'altro:

A Roma, verso la fine del 1945. Ero in una latteria, solo, vicino alla stazione, e aspettavo mia moglie Rina che doveva arrivare da Genova. Una latteria di quelle con i tavoli di marmo, con le stoviglie mal rigovernate che sanno 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.

Questo autocommento fu trovato poco prima della fine del lavoro di edizione da Adele Dei (che curava la bibliografia) in una sede un po' inconsueta: la rivista «Gente», in un'intervista del 1981. È inopportuno che il filologo, in un'edizione critica, si metta a disquisire per confutare le affermazioni dell'autore, specialmente se non dispone di argomenti inoppugnabili. Quindi riportai l'autocommento senza obiettare, anche se era in contraddizione con quanto poco prima era stato rilevato sul tema dell'alba, e anche, a ben vedere, con la conclusione stessa del sonetto, dove si afferma che «qui, col tuo passo, già attondo la morte».

La mia convinzione l'autocommento fosse, come altri, un depistaggio, derivava anche dal fatto che in tutto il *Passaggio d'Enea* è chiara l'intenzione di non nominare Olga: anche se la sua figura è spesso evocata tramite allusioni¹⁷, i testi a lei esplicitamente dedicati in questi anni non furono recuperati o portati a compimento, oppure furono talvolta retrodatati¹⁸. Inoltre, l'intervista in questione comparve in un settimanale, «Gente», che rivestiva più importanza per la moglie di Caproni che per lui. È facile interpretare questo passo dell'intervista come un piccolo gesto di discrezione verso la donna che già al tempo del *Passaggio d'Enea* aveva preso il posto principale nella vita di Caproni, e che di lì a poco l'avrebbe preso, definitivamente, anche nella poesia¹⁹.

¹⁶ Cfr. Luca Zuliani, «*Il passaggio d'Enea* di Giorgio Caproni: varianti ed inediti contemporanei», «Studi novecenteschi», XXIV, 1997, pp. 433-455, a p. 453.

¹⁷ A questo riguardo cfr. in particolare Paolo Zublena, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla «meditatio mortis»*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni* cit., pp. 53-124 (ora in Id., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, edizioni del verri, Milano 2013, pp. 11-78). Nel corso di questo saggio viene identificata, a partire dalla morte di Olga, «una strategia di cancellazione delle forme evidenti e personalizzate del lutto che di lì in poi sarà un carattere permanente del dialogo tra vita e poesia in Caproni, e che – tra allusioni ed elusioni – culminerà nel 1948 con la narrazione spiegata del racconto *Il gelo della mattina*» (p. 15).

¹⁸ Cfr. OV, p. 1114.

¹⁹ Di recente Stefano Verdino ha incluso *Alba* fra le poesie dedicate da Caproni a Rina (in Caproni, *Amore, come è ferito il secolo* cit.), ma si è trovato di fronte allo stesso dilemma: «L'identificazione qui con Rina si deve a una testimonianza del poeta, ma è evidente come la struttura 'in assenza' porti a molta contiguità con il ciclo, diverso, della donna morta giovane» (p. 12; analoghi

Nel ritornare qui sulla questione, posso sfruttare la maggiore libertà che si addice a un saggio critico, ma dispongo anche di un ulteriore elemento, di cui mi accorsi poco dopo la conclusione dell'edizione e che, oltre a legare indissolubilmente il sonetto a Olga, fornisce la chiave di lettura di alcuni temi ricorrenti della poesia di Caproni. Il punto di partenza è un passo del racconto *Il gelo della mattina*, che racconta la morte della fidanzata e costituisce l'ultimo capitolo de *La dimissione*, l'unico romanzo progettato da Caproni, che vi lavorò a lungo senza mai a concluderlo²⁰. Il racconto contiene, poco prima della morte di Olga, un tragico litigio fra lei e il suo fidanzato (che nel testo, scritto in terza persona, è dissimulato sotto il nome di Mariano). Il momento dell'inizio di tale litigio consiste nel seguente episodio, che comincia con una richiesta di Olga a Mariano (i corsivi, qui e nei testi successivi, sono miei)²¹:

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

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

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

Poi, proprio come fosse un po' ebra, si mise a ridere d'un riso minuto e debolissimo, e aggiunse quasi fosse inchiodata a un'idea fissa:

«Vorrei sapere un po' perché hanno dato il nome del camposanto a quella strada laggiù».

«Macché camposanto» non potei fare a meno allora di scattare, anche per dare sfogo al mio risentimento per il disprezzo che avevo udito nella voce di lei.

I vv. 8-11 di *Alba* sono un proseguimento di questo dialogo:

Amore, *io ho fermo*
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
 di tali ruote un'eco.

Caproni, in questo sonetto, prosegue un dialogo con la fidanzata morta nove anni prima, all'insaputa del lettore. Ma occorre subito una precisazione: non è il sonetto che riecheggia la prosa. Infatti, come si diceva, è proprio *Alba* la più antica occorrenza per questa immagine, mentre il racconto nel *Gelo della mattina* è quasi contemporaneo, ma comunque posteriore di tre anni. Il lavoro

dubbi nel commento della poesia, a p. 48).

²⁰ Cfr. la ricostruzione, anche a partire dal materiale manoscritto, fornita da Adele Dei in Giorgio Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008.

²¹ Da *Il gelo della mattina*, in Caproni, *Racconti scritti per forza* cit., pp. 76-77.

a *La dimissione* era cominciato già negli anni trenta, quindi, ovviamente, non è dato sapere se precedenti attestazioni in prosa o in versi siano andate perdute²². Di sicuro, nelle poesie degli anni successivi il tremito ai denti, il bicchiere che trema nella mano, il tremito e il clangore dei vetri, divengono un tema ossessivo.

In questa sede, ci limiteremo solo a pochi esempi significativi²³. Nei testi più vicini al nostro sonetto, il legame con Olga è più spesso palese. Un sonetto de *Il passaggio d'Enea* intitolato *1944*, ma di due anni posteriore ad *Alba* (è datato «2 febr. 47»), si rivolge palesemente alla fidanzata morta, ma l'inizio dell'alba corrisponde a una fuga, non a un'apparizione. I versi con cui si conclude sono una ripresa indubbia, ma già in parte trasfigurata, dello stesso tema, di cui è conservato solo il *tremito* nei denti:

O amore, amore
che disastro è nell'alba! Dai portoni
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.

In altre poesie, edite e inedite, il modo in cui l'immagine, o una sua parte, vengono trasfigurate, variate o poste fuori contesto è molto più radicale. Il processo è subito evidente. Basti come esempio un sonetto inedito del maggio 1947 (*Le rondini ora che sanno di ferro*), quindi di tre mesi posteriore al sopra citato 1944. Il momento è ancora l'alba, ma quello che s'ode nei denti è già un rumore differente, per quanto ancora riconoscibile, mentre il *rifresco* (che come s'è visto può essere anche odore di fognatura) è attribuito al marciapiede²⁴:

Le rondini ora che sanno di ferro
nell'alba acida, e udite nei denti
diramano pei nervi un loro eterno
strido di ruggine e sale, che accenti
nel cielo ancora informi e umidi hanno
sul marciapiede che sa di *rifresco*
pel lavaggio notturno!...

Ma l'evoluzione più importante ha come punto di partenza il «fragore sottile» di vetro e metallo che in *Alba* è attribuito al tram. Il ruolo di questo rumore è cruciale nel *Passaggio d'Enea*, perché caratterizza due oggetti fonamen-

²² *Il Gelo della mattina* risulta scritto nel 1948 sulla base del precedente racconto *Chiaro di luna*, pubblicato nel 1939, dove il tema non compare.

²³ Per una rassegna dettagliata, devo rimandare a Zuliani, *Il tremito del vetro* cit., o meglio alla futura nuova edizione rivisitata.

²⁴ Foglio 2° 43.

tali. Il primo è la funicolare nel poemetto al centro della raccolta, scritto fra il '47 e il '50. Ecco l'inizio della prima strofa:

Una funicolare dove porta,
 amici, nella notte? Le pareti
 preme una lampada elettrica, morta
 nei vapori dei fiati – premon cheti
 rombi velati di polvere e d'olio
 lo scorrevole cavo. *E come vibra,*
come profondamente vibra ai vetri,
 anneriti dal tunnel, quella pigra
 corda inflessibile che via trascina
 de profundis gli utenti e li ha in balia
 nei sobbalzi di feltro! [...]

Il lieve tremore dei vetri della funicolare è nominato sei volte nelle *Stanze* e il cigolio degli ingranaggi costella l'intero poemetto, fornendo il costante sottofondo dell'ascesa: «I lati | vibrano della muta arpa che inclina | unicolorde a altre balze» (str. V, vv. 9-10). Il viaggio della funicolare, allegoria d'una vita umana, prosegue oltre il tragitto reale e si conclude, all'alba, in «quei magri bar | dove in Erebo è il passo».

Il secondo oggetto è il celebre ascensore di Castelletto (del 1948), che conduce in paradiso dopo che (vv. 68-69):

allentatosi il freno
un brivido il vetro ha scosso.

Pure in conclusione della poesia (vv. 80-81), quando la moglie Rina saluta Giorgio, l'ascensore sale «ancora scuotendo il freno | un poco i vetri». Si badi, per inciso, che oggi la cabina dell'ascensore di Castelletto è solo di metallo, ma ai tempi di Caproni²⁵ aveva appunto finestre di vetro e di conseguenza era più simile alla funicolare. Altrove il legame fra i due mezzi di trasporto è esplicito: in *Brindisi sulla terrazza*, un racconto scritto nello stesso anno dell'*Ascensore* (1948), l'ascensore è descritto con le stesse immagini poi usate per la funicolare, a cominciare dall'appena citata «arpa unicolorde», e dal «cavo oliatissimo» che rimanda allo «scorrevole cavo» della prima strofa delle *Stanze della funicolare*²⁶:

il fruscio del pubblico ascensore in salita: un impercettibile trematio di vetri vibrati dal cavo oliatissimo (quasi suono d'una tenue arpa unicolorde nel vento).

²⁵ Cfr. OV, p. 1284.

²⁶ Caproni, *Brindisi sulla terrazza*, in Id., *Racconti scritti per forza* cit., p. 326.

Come per *rifresco*, anche nelle descrizioni di questo particolare rumore un elemento lessicale marcato permette di avere conferma della particolare attenzione dedicata all'immagine. Infatti, in alcune prose, Caproni giunse a inventare la parola per definire tale rumore, senza però usarla mai in poesia. Essa compare in tre fra i racconti pubblicati da Adele Dei²⁷:

nel tram semivuoto, che beccheggiava con lievi slogolii alle curve.

Stavano entrambi sullo stradale di San Martino, illividito dalla tramontana e dagli *slogolii* dei tram sui binari.

i tranvai pomeridiani facendo spola carichi d'operai rigavano l'aria alle curve, coi sibili e gli *slogolii* delle ruote sull'acciaio dei binari.

Come si nota da questi esempi, slogolio indica un rumore molto affine ma non completamente sovrapponibile a quello di *Alba*: sempre si tratta di tram, ma qui i vetri non c'entrano, perché lo *slogolio* è il rumore che fanno gli ingranaggi e le ruote di metallo oliato, sottoposto a un potente sforzo. La parola manca nel Tommaseo-Bellini, nel Devoto-Oli (1987) e nel *Grande dizionario italiano dell'uso* Utet (1999). È invece registrata nel Battaglia e nel *Grande dizionario della lingua italiana moderna* Garzanti (1999) come «suono stridente e lamentoso», ma in entrambi i casi l'unico rimando è appunto a un articolo di Caproni, scritto nel 1953, dove si parla degli *slogolii* delle mole in un cantiere²⁸. Anche la ricerca su *google*²⁹ e sulla Liz non fornisce altri risultati e non sono stati riscontrati legami plausibili con il dialetto genovese (né col livornese, per quanto è possibile stabilire). Quindi, se pure non è del tutto sicura la paternità di Caproni, è certo che il termine (che pare ottenuto incrociando *slogare* con *cigolio*) fu messo in circolazione da lui.

I racconti caproniani, come quelli appena citati, sono uno strumento prezioso. Disponiamo da poco della silloge approntata da Adele Dei³⁰, che permette di leggere in volume molti di questi *racconti scritti per forza*, datati in massima parte alla seconda metà degli anni '40, gli «anni terribili» in cui prese forma il *Passaggio d'Enea*: Caproni, maestro elementare a Roma, pubblicava il più possibile su numerose riviste e giornali, anche per necessità economiche. I rapporti con le poesie coeve sono frequenti: Caproni, anni dopo, ebbe a dichiara-

²⁷ Rispettivamente da *Il sasso sui bambini* (pubblicato una prima volta nel 1945, ma il testo fu poi ripetutamente rimaneggiato), ivi, p. 182; *Il Largo di Veracini* (pubblicato nel 1948), ivi, p. 287; *Concertino* (probabilmente del 1948), ivi, p. 291.

²⁸ *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo*, in «Civiltà delle macchine». *Antologia di una rivista (1953-1957)*, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1989, p. 463.

²⁹ Ricerca compiuta il 23 dicembre 2013.

³⁰ Si tratta della già spesso citata raccolta *Racconti scritti per forza*, uscita nel 2008.

re che «molti di questi racconti si trasformavano automaticamente in poesia»³¹, ma spesso è evidente anche il processo inverso, perché temi e immagini già apparse nei versi continuano a combinarsi in modi sempre differenti e, spesso, finiscono per banalizzarsi.

Soprattutto, nei racconti, molto più nettamente che nelle poesie, appare chiaro che molte delle immagini qui esaminate facevano parte della vita quotidiana di Caproni. Di nuovo non è la sede per una rassegna dettagliata, ma sono molti i bar all'alba con una ragazza al banco o a lavare i pavimenti, dove il protagonista entra con il disagio del forestiero: sono quelli che Caproni frequentava la mattina recandosi alla scuola cui era stato assegnato. Ci sono anche i tram che cigolano e vibrano (lo *slogolio* di cui si diceva), specialmente di notte: il paesaggio, allora, è soprattutto romano. Ma ricorre anche un altro rumore di *Alba*: sono infatti ossessivi i ritorni del motivo del bicchiere che trema contro i denti, oppure i casi in cui il vetro vibra. Un buon esempio è *Brindisi sulla terrazza*, pubblicato nel 1948 e già citato perché descrive il vibrare dell'ascensore di Castelletto allo stesso modo in cui è descritta in poesia la funicolare del Righi. Il racconto si conclude con un brindisi che pone fine alla discussione fra i quattro protagonisti:

e Dio sa perché, com'essi si toccarono all'orlo per il brindisi, produssero un così lieve e dolce tinnio, quasi il polso dei bevitori fosse pervaso, *senza una plausibile ragione al mondo, da un sottilissimo tremito.*

Questo tremito del vetro ha sempre in sé una connotazione lugubre. All'inizio degli anni '50 Caproni scrisse *Il rumore dell'alba com'è forte!*, una poesia rimasta inedita, ma che ebbe forse una circolazione privata (ed è ora inclusa in OV). Lo scopo era marcare la differenza fra la propria poesia e quella di Sandro Penna, nell'ambito di un episodio che qui è inutile ricostruire. Fra le possibili stesure (cfr. OV, pp. 1811-1884), quella che è più diffusa negli abbozzi si apre affermando che nei versi di Penna manca:

il tremito di morte
che invece suona in alcune mie rime.

Il lettore di Caproni conosce questo *tremitio*, perché sa bene quanti siano, nei suoi versi, i bicchieri che tremano in mano, i vetri che vibrano o si spaccano, gli *slogolii* di tram, ascensore o funicolare; conosce bene anche l'alba livida che ritorna ossessiva nel *Passaggio d'Enea* e ne chiude tutti i poemetti. Potrebbe chiedersi se è proprio necessario far partire tutto questo dalle circostanze della morte di Olga. La ragione più importante è cronologica: *Alba* è la più anti-

³¹ Cfr. Caproni, *Racconti scritti per forza* cit., p. 7.

ca apparizione di questi elementi, così come è la prima a introdurli nell'ambito dell'ordinamento che Caproni infine scelse per le sue poesie.

Di conseguenza, il tremito pare nascere e diramarsi dal bicchiere che trema contro i denti in *Alba*, bicchiere che a sua volta risponde a quello che tremò contro i denti di Olga, la notte della sua morte. Se «Amore, io ho fermo | il polso» è una risposta a «Non sei nemmeno buono a reggere un bicchiere», il tremito, del bicchiere e dei vetri, non è ciò che sembra a un lettore ignaro. Il sonetto, nella sua parte centrale, dà una descrizione fortemente fonosimbolica dello sferragliare dei vetri del tram:

oRa nell'eRMo
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 TReMítio TRa i deNTi è foRse
di Tali RuoTe un'eco. [...]

Questo rumore di vetro e ferro, che qui appare per la prima volta, ha una ragion d'essere che non è individuabile senza conoscere l'episodio narrato nel *Gelo della mattina*: il bicchiere che trema fra i denti di Caproni non è un corollario, come potrebbe sembrare di primo acchito. È il particolare bruciante al centro dell'immagine: da esso il rumore è nato, in una notte di molti anni prima. Ed è da questo sonetto che tale rumore pare diffondersi nelle poesie e nelle prose successive.

Non è necessario chiedersi se davvero un bicchiere che Caproni reggeva in mano tremò contro i denti di Olga. Innanzitutto è una domanda futile, perché un fatto che ci è conservato solo dalla memoria di un testimone non può esistere, per noi, che in essa. La mia opinione (solo un'opinione) è che nei ricordi di Caproni l'episodio fosse realmente avvenuto, se non altro, appunto, perché è il motivo originario da cui, in un secondo tempo, s'iniziò tutta la successiva costellazione di immagini. Il processo richiese molti anni: la memoria è altra cosa che la realtà. Fra gli innumerevoli fili che si dipanarono e di nuovo s'intrecciarono nella rievocazione di un ricordo coltivato dolorosamente per così tanto tempo, fu infine questo a prendere importanza, associandosi al bicchiere che Caproni si vedeva di fronte e suscitando connotazioni tragiche da esso come dalle immagini del tremito nel vetro e nei denti³².

Già dai pochi esempi riportati si può vedere che, come di consueto in Caproni, i motivi introdotti in *Alba* cominciarono subito a ritornare mutati, in

³² Due anni prima di morire, interrogato sul ruolo da attribuire ai moltissimi bicchieri nella sua poesia, Caproni tagliò corto: «È un simbolo, perché non riesco mai a bere un bicchiere serenamente» (dall'intervista «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, il melangolo, Genova 2004, p. 54).

contesti differenti. Lungo le raccolte successive è anche visibile come essi perse-ro progressivamente di intensità tragica, così come tutta la poesia di Caproni, dopo gli anni di «bianca e quasi forsennata disperazione»³³ in cui nacque *Il passaggio d'Enea*. Ma le connotazioni originali restano sempre presenti, e si possono intravedere anche nell'ultima fase della poesia caproniana. L'esempio migliore è *Squarcio*, una poesia scritta per *Il conte di Kevenhüller* il «28 ag.[osto] '84 su un vecchio app.[unto]», sei anni prima della morte di Caproni e quasi quarant'anni dopo *Alba*. Il motivo è ripreso con disperata lucidità, ma ormai non mostra più alcun palese legame con il contesto originale:

Viltà d'ogni teorema.

Sapere cos'è il bicchiere.

Disperatamente sapere
 che cosa non è il bicchiere,
 le disperate sere
 quando (la mano trema,
 trema) nel patema
 è impossibile bere.

In *Alba*, questa costellazione di immagini (il bicchiere che trema, il bar, l'alba, il tram) appare compiutamente, già da subito, come una costellazione di simboli. Quindi, la poesia che, come s'è visto, segna la prima apparizione di un ambiente ben definito e non un *paesaggio*, è anche quella che, nel contempo, trasfigura questo ambiente in un varco oltre la realtà.

Come si è già visto, Caproni è più volte esplicito sul suo significato simbolico del bar all'alba: è il bar «dove in Erebo è il passo», che accoglie l'utente al termine del viaggio della funicolare. Questa connotazione può non essere più visibile nelle raccolte successive, ma a volte riappare, quasi inevitabilmente. In *Ad portam inferi*, una poesia del *Seme del piangere* datata 1959, è descritto l'ultimo viaggio della madre Annina. Lungo tutta la poesia Annina, smemorata, confusa, aspetta all'alba un treno, nel bar di una stazione. Questa è la prima strofa:

Chi avrebbe mai pensato, allora,
 di doverla incontrare
 un'alba (così sola
 e debole, e senza
 l'appoggio d'una parola)
 seduta in quella stazione,

³³ Dalla nota dell'autore a *Il passaggio d'Enea*.

la mano sul tavolino
 freddo, ad aspettare
 l'ultima coincidenza
 per l'ultima destinazione?

È l'unica volta in cui il personaggio di Annina, nelle poesie edite di Caproni, non è immerso in una ricreazione idealizzata della sua giovinezza. Si badi ai versi che nella quinta strofa, riportata qui sotto, sono posti in corsivo. Come spesso capita in Caproni, la parentesi serve a porre in rilievo un elemento.

Ma poi s'accorge che al dito
 non ha più anello, e il cervello
 di nuovo le si confonde
 smarrito; e mentre
 cerca invano di bere
 freddo ormai il cappuccino
*(la mano le trema: non riesce,
 con tanta gente che esce
 ed entra, ad alzare il bicchiere)*
 ritorna col suo pensiero
 (guardando il cameriere
 che intanto sparecchia, serio,
 lasciando sul tavolino
 il resto) al suo bambino.

Annina, in questa poesia, non sa dov'è, né che cosa sia successo; crede d'essere ancora viva. Caproni aveva reinventato la giovinezza della madre nel *Seme del piangere* come un risarcimento, tramite la poesia, per le difficoltà della vita ch'era seguita al matrimonio³⁴. Ma, fra gli ultimi, aggiunse questo componimento: la poesia di Caproni, quasi inevitabilmente, aveva creato anche il luogo dell'ultimo viaggio. Annina non può saperlo, ma è nell'anticamera dell'oltretomba su cui, pochi anni prima, s'era aperto il *Passaggio d'Enea*.

Il ruolo del tram, in *Alba*, ora è più facile da interpretare: è il primo dei molti mezzi di trasporto che in Caproni comunicano con l'aldilà. Subito dopo, anche cronologicamente, appaiono la funicolare del Righi e l'ascensore di Castelletto, di cui s'è già parlato. In seguito appare il treno: quello che Annina sa di dover aspettare nella poesia appena citata, ma anche quello su cui viaggia il protagonista del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*.

Questo sovrasenso è già compiuto e saldo nella prima apparizione, cioè

³⁴ Cfr. ad es.: «tentar di far rivivere mia madre come ragazza, mi parve un modo, certo ingenuo, di risarcimento contro le molte sofferenze e contro la morte», da *Il mestiere di poeta*, a cura di Ferdinando Camon, Lercici, Milano 1965, p. 129.

nel tram di *Alba*, che:

apre e richiude in eterno
le deserte sue porte [...].

In particolare è esplicita la conclusione del sonetto, dove l'apparizione della morte è tutto meno che accessoria. È il tram che può condurre a Olga, così come può ricondurla indietro:

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.

Come s'è visto, la funicolare e l'ascensore condividono con questo tram il tremito del vetro, che poi non compare per il treno, ma di nuovo viene evocato quando, nel *Seme del piangere*, appare il carro funebre su cui «portavano via» Annina. Esso è chiamato, semplicemente e inevitabilmente, *Il carro di vetro*, e questo è anche il titolo della relativa poesia.

Il rumore del tram, della funicolare e dell'ascensore è un insieme di suoni sottili e penetranti che, come s'è visto, già subito dopo *Alba* comincia a tornare variato, mantenendo però sempre una connotazione onirica e soprannaturale. Ne riportiamo qui l'ultima compiuta apparizione. I *Versi* del *Passaggio d'Enea*, scritti nel 1955 e inclusi nella raccolta omonima, sono l'ultimo dei poemetti in endecasillabi di Caproni. Come gli altri poemetti, sono incorniciati da due testi minori. Il primo, *Didascalìa*, contiene un suono che, in apparenza, non è apparentato con i precedenti: «Sentivo foglie secche, | nel buio, scricchiolare» (vv. 7-8). Il secondo, *Epilogo*, che chiude la sezione, comincia con un altro suono affine ma, in apparenza, distinto:

Sentivo lo scricchiolio,
nel buio, delle mie scarpe [...].

Nei versi successivi, questo rumore cresce a mano a mano, nel buio della notte, divenendo non più forte, ma più acuto e sinistro. È un annuncio di morte (vv. 14-16 e 21-22):

M'approssimavo al mare
sentendomi annientare
dal pigolio delle scarpe:
[...]
sentendo già al sole, rotte,
le mie costole, bianche.

Nel poemetto maggiore incorniciato da questi due testi, ossia nei *Versi del Passaggio d'Enea*, c'è un suono preannunciato da questi *scricchiolii e pigolii*, che è affine al tremito del vetro e allo *slogolio* del metallo, ma è divenuto più astratto: è, definitivamente, il segno del contatto con l'aldilà. Questa strofa (la seconda) è il luogo della poesia di Caproni dove per l'ultima volta appare il fantasma di Olga, trasfigurata come altrove in Euridice³⁵:

T'aprono in petto le folli falene
 accecate di luce, e nel silenzio
 mortale delle molli cantilene
 soffici delle gomme, *entri nel denso*
fantasma – entri nei lievi stritolii
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
 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
 ti ferma in petto il fruscio delle streghe.

Proprio *Il passaggio d'Enea*, il quarto libro di poesie scritto da Caproni dopo quell'alba di marzo nel '36, è quello in cui la morte di Olga ha il ruolo più importante. Lo stesso Caproni nel *Gelo della mattina*, scritto negli stessi anni, si stupisce di questo ritorno³⁶:

perché mai, mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte, in fondo così piccola in un mondo dove milioni d'uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o pietà, ch'ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga?

Gli anni del *Passaggio d'Enea* sono però anche quelli in cui Caproni volle allontanare il ricordo di Olga. La presenza di lei pare davvero incombere contro la volontà dell'autore, che come s'è visto dissimulò o escluse i riferimenti troppo palesi al momento di dare forma alla raccolta. Va allora ricordato che nelle intenzioni di Caproni *Il passaggio d'Enea* doveva trascendere dai fatti persona-

³⁵ Cfr. OV, p. 1263.

³⁶ Da *Il gelo della mattina*, in Caproni, *Racconti scritti per forza* cit., p. 80.

li, e dare la voce a «tutta una generazione d'uomini»³⁷. Il bisogno di conciliare quest'aspirazione con la bruciante materia autobiografica, e anche una naturale inclinazione al riserbo sulle sue vicende personali, portarono a poesie dove le immagini evolvono, si mascherano, ritornano in altri contesti. Anche i depistaggi di Caproni sul significato di *Alba*, e il fatto ch'egli non abbia mai sentito il bisogno di spiegare i simboli che con *Alba* nascono, rientrano in questo processo.

Questo processo, però, non ha nulla a che fare con un gioco letterario fine a sé stesso: gli anni del *Passaggio d'Enea* e del *Seme del piangere* furono davvero anni disperati, in cui la scrittura fu (sempre citando la *Nota* alla raccolta) un «tetto all'intima dissoluzione». Nel *Passaggio d'Enea* fa la sua comparsa un altro tema destinato a tornare spesso: il «sentimento della poesia come inganno e illusione che è uno degli aspetti più sottili e inquietanti di Caproni»³⁸. Ma proprio la ripetuta condanna della propria poesia come «erba facile delle parole», «acerba serra di delicato inganno»³⁹, vale a mostrare ch'egli, magari ingenuamente, si ritrovò a cercare nella letteratura molto di più che l'affermazione letteraria. Proprio per questo, è necessario rintracciare i sottintesi nascosti al lettore nei versi di *Alba*, e capire così l'occasione da cui la poesia nacque: l'attesa di un'impossibile epifania, e il brivido che questo pensiero suscita.

(Luca Zuliani, «*Alba*», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Quodlibet, Macerata, 2014, pp. 173-92)

³⁷ Dalla già citata *Nota* al *Passaggio d'Enea*.

³⁸ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano, 1978, p. 701.

³⁹ Dai vv. 10-12 dell'undicesimo dei *Lamenti* nel *Passaggio d'Enea*.

