

# Analisi strutturale di *Alba* di Caproni

LUCIANO VITACOLONNA

**A** LBA È IL SONETTO CHE APRE *IL PASSAGGIO D'ENEAS*. SCRITTA NEL 1945, VENNE PERÒ PUBBLICATA SOLO QUALCHE ANNO DOPO, NEL 1948. ECCO IL TESTO<sup>1</sup>:

ALBA

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

## Abstract

In this article I investigate the poem "Alba" ("Dawn") by G. Caproni. The analysis focuses on the global structure of the text and tries to seek some intertextual relationships. Thus, besides a meticulous examination of the formal (linguistic and stylistic) level of the lyric, a symbolic interpretation is provided that highlights some of the main topics of Caproni's poetry.

tavo 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 in pensione. Erano tempi tremendi.»<sup>2</sup>.

Come giustamente rileva Zuliani, quello dell'alba è un «*topos* fondamentale» nella produzione di Caproni<sup>3</sup>. Infatti, «l'alba livida che costella le poesie e conclude i tre poemetti maggiori, ricorre anche in alcuni testi, pressoché coevi, dedicati ad Olga Franzoni, la fidanzata morta a Loco di Rovigno in una gelida alba dei primi di marzo del 1936»<sup>4</sup>.

*Alba*, dunque, è una poesia che ben si presta a indagini intertestuali. Ad esempio, può essere messa in relazione tanto col sonetto immediatamente successivo, ossia *Strascico*<sup>5</sup>, quanto con il sonetto VIII («Ah padre i lastricati ancora scossi») della prima sezione de *Gli anni tedeschi* (che a loro volta costituiscono la prima parte de *Il passaggio d'Enea*), o ancora con *Notte*, che chiude la seconda sezione de *Gli anni tedeschi*. In *Notte*, oltre a *bar* e *tram*, troviamo anche *nebbia*, *raggelo* e «sentore / vuoto dell'acqua», che ricordano, rispettivamente, i *vapori*, il *gelo* (e la *brina*) e il *rifresco* di *Alba*. Importanti rapporti si possono stabilire anche con alcuni componimenti de *Le stanze della funicolare* (soprattutto con *Interludio* e con la seconda stanza di *Versi*) e con *Ad portam inferi* (che fa parte dei *Versi livornesi* nella raccolta *Il seme del piangere*). Se in *Interludio* troviamo *nebbiosi*, *vapori*, *gelo*, nella seconda stanza di *Versi* troviamo non solo «l'alba che sa di rifresco», ma anche «rifiuti gelidi», «i marciapiedi deserti», «i primi / fragori di carrette», «nel profondo del sangue», nonché *qua* che rima con *alt*. Per quanto concerne *Ad portam inferi*, andrebbero citate per intero le prime due strofe, e in particolare i vv. 9-10.

*Alba* è un tipico “sonetto à la Caproni”, in quanto – come ha detto il poeta stesso – «piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente perfino»<sup>6</sup>. A proposito di questa ‘forma chiusa’ del sonetto caproniano, così scrive la Zompetta: «Il poeta livornese accoglie quindi un genere tradizionale ma, nello stesso tempo, lo adatta alle esigenze del suo discorso poetico abolendo la tradizionale spaziatura tra quartine e terzine e usando un sonetto “monoblocco”: travalica quindi le barriere delle strofe e disarticola la linearità della sintassi e del ritmo per giungere ad una soluzione metrica che diviene distintiva della sua opera»<sup>7</sup>. Invero, alla disarticolazione della linearità sintattica e ritmica contribuiscono anche altri fenomeni, anzitutto gli *enjambements*, a proposito dei quali Mengaldo parla di ‘*enjambements* a cumulo»<sup>8</sup>. E ricollegandosi a Pasolini, sempre Mengaldo afferma che la «marmoreità apparente del blocco» contrasta con «il pathos sintattico o metrico-sintattico»<sup>9</sup>.

*Alba* è inoltre una tipica ‘poesia narrativa’, nel senso esplicitato dallo stesso Caproni: «L'importante è evitare la lirica. Quando mi chiamano ‘poeta’ a me dà fastidio. Io sono uno scrittore che scrive in versi. La poesia deve essere anche narrativa, avere un ritmo narrativo»<sup>10</sup>.

Passando ad un'analisi più dettagliata della poesia, si possono notare le seguenti caratteristiche:

1. fenomeni fonico-timbrici

2. ripetizioni
3. opposizioni
4. rima

## 1. FENOMENI FONICO - TIMBRICI

Il sonetto presenta una altissima densità di allitterazioni. Solo per citare i casi più notevoli:

«che bRiviDo aTTenDeRTi»  
«Sa / di rifeSCo anCHE l'oCCHio»  
«eRMo / RuMoRe oltRe la bRina» (dove l'allitterazione è rafforzata dall'*enjambement*)  
«in eTeRno / le DeseRTe sue poRTE» (dove si ha una ipallage)  
«enTRo il FRagoRe»  
«TRemiTio TRa i DenTi»  
«aTTenDo la morTe»

Alle allitterazioni vanno aggiunte le numerose assonanze, le consonanze e le corrispondenze fonico-timbriche. A proposito delle prime possiamo citare

*invErno – rifrEscO – ErmO – etErno – fErmO – EcO – attEndO*  
*amOrE – dOvE – fOrSE – ruOtE – sOLE – pOrTE – mOrTE*  
*sAnguE – AnchE – quAlE – AprE*

Tra le consonanze citiamo

*vaPoRi – BaR*  
*tRaM – feRMo*  
«deseRTe [...] poRTE»

Quanto alla dimensione fonico-timbrica possiamo evidenziare i seguenti casi:

*amore – vapori*  
«bar all'alba»  
«lungo [...] brivido»  
«oltre la brina»  
«in eterno / le deserte»  
*eterno – entro*  
*tram – tra*  
«sottile [...] tremitiò»

A questi ultimi vanno accostate le specularità vocaliche di *AmOrE – fErmO, ErmO – rumOrE*<sup>11</sup> e *attEndO – mOrTE*.

Va comunque precisato che non è sempre facile districarsi nel groviglio fonico-timbrico del testo, in quanto non è sempre possibile differenziare nettamente un'assonanza da una rima o una consonanza da una paronomasia. Si viene così a creare «una fitta serie di corrispondenze fonoritmiche, fonosimboliche, di campi semici, nessi analogici e associativi (più che oppositivi)»<sup>12</sup> che porta a quel 'corto circuito fonico' su cui ha richiamato l'attenzione Mengaldo<sup>13</sup>.

## 2. RIPETIZIONI

Il testo presenta un alto numero di ripetizioni, che rafforzano la compattezza sia semantica sia strutturale della poesia:

*Amore mio – Amore mio – Amore, io – amore*  
*ora – ora che*  
*Qua – qui*  
*attenderti – attendo*  
*porte – porte*  
*io – io*  
*già – già*  
*non dirmi – non dirmi*  
*tua – tuo*

Significativa è la serie *Amore mio – amore mio – Amore, io – amore*. Qui, infatti, dopo i due sintagmi identici «Amore mio», troviamo prima «Amore, io», poi il semplice «amore»: si assiste, cioè, a una progressiva separazione tra la persona amata (invocata metonimicamente) e il soggetto narrante della poesia (nonché «amante»), per cui *mio* si riduce prima a *io* (fra l'altro separato da *Amore* per mezzo di una virgola) e infine scompare del tutto<sup>14</sup>.

## 3. OPPOSIZIONI

A queste numerose ripetizioni si possono affiancare alcune opposizioni:

*vapori* vs. *gelo*  
*sole* vs. *inverno*  
*marmo* vs. *sangue*  
 “presenza” vs. “assenza”  
 “rumore” vs. “silenzio”  
 “tempo” vs. “eternità”  
 “udire” vs. “vedere”  
 “vita” vs. “morte”  
 “caldo” vs. “freddo”

“solido” vs. “non solido”  
“interiorità” vs. “esteriorità”

A tutto ciò si possono inoltre aggiungere:

- l’opposizione fra *amore* (parola che apre la poesia) e *morte* (parola che chiude la poesia);
- il chiasmo «Amore, io» – «tu, amore»;
- le due sinestesie «sa / di rinfresco anche l’occhio» e «fragore sottile» (che è anche un ossimoro);
- il fatto che il deserto rinvia, allo stesso tempo, al caldo e al freddo.

Quanto all’opposizione fra “interiorità” ed “esteriorità”, essa è di natura sia fisico-oggettiva (la realtà data dal bar, dal freddo, dal tram) sia psichico-soggettiva (l’amore, l’attesa, la paura), il tutto complicato, però, da una dimensione onirica che annulla qualsiasi confine o cesura tra le sfere della (ap)percezione. Pertanto se, in un’eco di Saffo o Catullo, l’attesa dell’amata si concretizza in un brivido e se il bicchiere trema tra i denti perché riecheggia il rumore del tram – metafora della morte che, prima o poi, passerà per ognuno –, è altrettanto vero che le porte del tram si aprono sul vuoto e il sopraggiungere stesso dell’amata si fa timore di morte. Sicché resta solo l’«ermo / rumore oltre la brina», quella brina che è, sì, sinonimo di gelo e di inverno<sup>15</sup>, ma è altresì *senhal* della donna attesa, Rina. Perché è solo nell’attesa e non nel compimento dell’amore che consiste la felicità, ed è solo nel differire la realizzazione del desiderio che sta la forza dell’eros<sup>16</sup>. Pertanto attendere l’amata è, sì, tendere al desiderio più che all’oggetto dell’amore, ma è altresì tendere alla fine di ogni desiderio<sup>17</sup>, è tendersi (*passo*) verso la morte. Del resto, non è forse vero che il momento supremo dell’amore è assimilabile alla morte?<sup>18</sup> Ecco perché le porte sono deserte: perché non rivelano alcunché ma si aprono all’assenza, negando ogni possibile soluzione metafisica o ultraterrena. L’essere dell’uomo è *qui*, nella contingenza di un bar o di un incontro, «nel sangue» ancorché gelido, in un presente che è magari solo una *eco*, un «ermo / rumore» che, leopardianamente, contrasta con la mancanza («in vece tua»), col non esserci più, con l’annullamento del tempo («in eterno»).

#### 4 . R I M A

Per Caproni la funzione della rima non è «certo esornativa, tanto per carezzare l’orecchio, ma una funzione portante, pari a quelle delle consonanze e dissonanze in polifonia, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l’arco»<sup>19</sup>. E De Marco precisa: «sebbene si registrino nei testi caproniani forme metriche facili e popolari, è pur vero che esse si intricano, poi, mediante il ricorso a una sintassi articolata e complessa, in grado di incanalare – mediante le frequenti inversioni e gli *enjambements* – alla non coesistenza dell’ansito logico-argomentativo con quello metri-

co-musicale. In breve, all'interno dell'ossatura apparentemente lieve e semplice si mescolano una vitalità e una gravità che la smascherano, senza tuttavia rucusarla. Difatti, in genere, la sintassi si traduce in schiettezza narrativa-descrittiva, con l'impiego frequente della rima, che ridefinisce liricamente la peculiarità ordinaria e colloquiale dei contenuti»<sup>20</sup>.

Proprio a causa del suddetto 'corto circuito fonico', non è possibile assegnare ad *Alba* uno schema metrico preciso. Si possono comunque suggerire perlomeno due schemi metrici:

A B A A C A B C D E D F G G  
A B A A B A B B D D D D E E

Vere e proprie rime si hanno tra *inverno* ed *eterno*, *Qua* e *sa*, *ermo* e *fermo* (una rima ricca, dunque), *fragore* e *amore*, *porte* e *morte*. Il tutto viene complicato da assonanze (per es. tra *inverno-eterno* ed *ermo-fermo*), da assonanze allitteranti (*forse-sole*), da rime interne (tra *rumore*, *fragore* e *amore*, tra *mio*, *io* e *tremittio*), ecc.

Non c'è dubbio, però, che la caratteristica più notevole sia costituita dalle rime tronche, fra le quali spicca quella fra *bar* e *tram*. Questo ricorso alle rime tronche<sup>21</sup> non è un caso unico nella produzione di Caproni: tutt'altro; tuttavia in *Alba* acquista un valore particolare, metaforico o – più esattamente – simbolico, anche grazie alla disseminazione – in tutto il componimento – dei fonemi /m/, /r/, /t/. In altre parole: l'uso delle tronche vuole alludere alla (paventata attesa) della morte<sup>22</sup>.

## CONCLUSIONI

*Alba* sembrerebbe essere – e comunque è – una poesia d'amore sospesa tra il sogno e la realtà, l'illusione e il disincanto, il quotidiano e il mitico. Eppure, anche sulla base del titolo, credo che sia possibile avanzare una (rischiosa e arrischiata) ipotesi.

All'alba, in un misero, maleodorante bar, il poeta attende la donna amata<sup>23</sup>. Il testo non ci permetterà mai di sapere se l'incontro ci sarà o se, invece, il sole si sostituirà alla donna. E' possibile che l'alba non porterà alla *Vereinigung* degli amanti. E' possibile che le porte deserte non permettano nessun passaggio, ma che anzi delimitino due spazi: «un al di qua dove il poeta si trova in attesa, e un oltre cavernoso e freddo. Il deserto non è né qua né là, ma si riduce alla linea ambigua della soglia: è il luogo delle epifanie che non avvengono, è una linea sottile che diventa invalicabile»<sup>24</sup>.

Quella di Caproni non è un'alba 'trobadorica' che dice la separazione degli amanti, bensì un'alba che dice l'attesa dell'incontro, del ricongiungimento degli amanti. La situazione è dunque rovesciata. Ma lo è solo apparentemente, perché se è vero che il componimento non parla di un *discidium*, ma anzi di un incontro, è altrettanto vero che il poeta teme («non dirmi») che la donna sia annuncio di morte («col tuo passo, già attendo la morte »)<sup>25</sup>. Per dirla con De Marco, «il poeta-viaggiatore del *Passaggio d'Enea* si aggira in maniera smarrita fra luoghi e spiriti purgatoriali, riconoscendo se stesso come viandante che s'incammina per varcare la

soglia della morte. Vero è che, nella quasi totalità, i viaggi in direzione dell'Erebo si compiono all'alba»<sup>26</sup>. Non si tratta dunque tanto di un'alba come "crepuscolo invertito"<sup>27</sup>, quanto di un'alba come *Dämmerungserwartung*, attesa dell'«ultima coincidenza / per l'ultima destinazione»<sup>28</sup>, paura della separazione dalla vita, di cui il «marmo nel sangue» e le porte deserte<sup>29</sup> del tram sono spie rivelatrici.

## N O T E

- <sup>1</sup> Il testo qui utilizzato è quello che si trova in G. Caproni, *L'opera in versi*, ediz. critica a c. di L. Zuliani, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2009<sup>6</sup>, p. 111.
- <sup>2</sup> Cit. *ivi*, p. 1131.
- <sup>3</sup> *Ivi*, p. 1128.
- <sup>4</sup> *Ibid.* Cfr. il racconto *Il gelo della mattina*, in G. Caproni, *Il Labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984.
- <sup>5</sup> A questo proposito v. M. Zompetta, *Il sonetto di Caproni fra tradizione e innovazione*, in <http://www.italianisti.it/FileServices/166%20Zompetta%20Michela.pdf>.
- <sup>6</sup> J. Insana, "Molti dottori nessun poeta nuovo". *A colloquio con Giorgio Caproni.*, in "La Fiera letteraria", LI, 10, 1975, p. 10.
- <sup>7</sup> M. Zompetta, *art. cit.* Mengaldo definisce il sonetto caproniano un «blocco unico, sebbene morbido»; v. P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. xvi.
- <sup>8</sup> P.V. Mengaldo, *art. cit.*, p. xiv. Cfr. L. Tassoni, *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci, 1999, p. 177.
- <sup>9</sup> P.V. Mengaldo, *art. cit.*, p. xvii. Pasolini si era espresso così: «Gli attacchi di Caproni [...] stupiscono per la violenza con cui il poeta fa collimare con la linea necessariamente semplice del tono esclamativo, il suo complesso modo di trasposizione della realtà sulla pagina, quasi di conoscenza della realtà: tanto che risulta subito chiaro, fin dalle prime battute, come egli intenda senz'altro identificare la forza della propria possibilità comunicativa con una antica figura di "pathos" implicita nel caldo impero interiettivo», cit. in G. Caproni, *Poesie 1932–1986*, Milano, Garzanti, 1989, p. 789.
- <sup>10</sup> Cit. in S. Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in *Studi Novecenteschi*, XX, 45–46, giugno-dicembre 1993, p. 113.
- <sup>11</sup> Piuttosto evidente è che *rumore* contiene in sé, anagrammato, l'aggettivo *ermo*.
- <sup>12</sup> L. Tassoni, *op. cit.*, p. 177, e cfr. *ivi*, p. 182.
- <sup>13</sup> P.V. Mengaldo, *art. cit.*, p. xv.
- <sup>14</sup> Va anche notato come 'io' si ritrovi in *tremìto*, con cui instaura una rima interna.
- <sup>15</sup> Ma l'inverno potrebbe ricevere anche una interpretazione metaforica, stando a designare la separazione dei due amanti.
- <sup>16</sup> Zuliani ci avverte che l'«odore di "rifresco" che permea il bar o la latteria nell'alba presenta in alcuni frammenti di poesie inedite [di Caproni] un'esplicita connotazione sessuale», in G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., pp. 1131–1132, nota b. Se è così, allora è anche possibile che il *sangue* del v. 4 alluda allo sperma.
- <sup>17</sup> Cfr. «l'ardor del desiderio in me finii» (*Par.*, xxxiii, 48).
- <sup>18</sup> Ricordiamo la conclusione di *Digitale purpurea*: «Vieni! E fu molta la dolcezza! molta! / tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore / alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta // con un suo lungo brivido...) si muore» (vv. 72–75; corsivo mio). Mentre prima leggiamo: «[...] il fiore ha come un miele / che inebria l'aria; un suo *vapor* che bagna / l'anima d'un oblio dolce e crudele» (vv. 19–21; corsivo mio).

- <sup>19</sup> G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 35.
- <sup>20</sup> G. De Marco, *Caproni poeta dell'antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*, Genova, il melangolo, 2004, p. 128.
- <sup>21</sup> Resta da accertare se i due *già* (vv. 12 e 14) diano vita a una rima interna e/o al mezzo con le altre tronche.
- <sup>22</sup> Se *tram* contiene, seppur in ordine inverso, tutti e tre i fonemi /m/, /r/, /t/, la parola *bar*, venendosi a legare mediante *enjambement* alla parola seguente (*all'*), nasconderebbe la parola "bara".
- <sup>23</sup> Ogni volta che leggo *Alba* non riesco a non pensare a certe atmosfere del miglior Simenon (quello di *Pietr-le-Letton*, *Chez le Flamandes*, *Le port des brumes*, tanto per intenderci).
- <sup>24</sup> D. Sinfonico, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in "Nuova Corrente", LVIII, 147, 2012, p. 24.
- <sup>25</sup> Sul rapporto vita-morte-amore in Caproni v. L. Tassoni, *op. cit.*, p. 180.
- <sup>26</sup> G. De Marco, *op. cit.*, p. 127.
- <sup>27</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, p. 178.
- <sup>28</sup> Così si legge in *Ad portam inferi*, vv. 9–10. Cfr. «il domani / cui è impossibile un'alba» nel sonetto VIII de *Il passaggio d'Enea, Gli anni tedeschi, 1, I lamenti*.
- <sup>29</sup> Ricordiamo che 'deserto' significa etimologicamente 'privo di connessione', 'vuoto'. E non sfuggano, al v. 8, il punto interrogativo e, soprattutto, i puntini di sospensione, che «sembrano portare la domanda sull'orlo di un abisso e aprire, attraverso un oggetto e una situazione così quotidiani, una dimensione metafisica in cui il tempo si annulla e una condizione assoluta accenna a rivelarsi», D. Sinfonico, *loc. cit.*