



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

—

«Del racconto però mi è sempre  
rimasta la nostalgia»: Giorgio  
Caproni narratore

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann

**Correlatori**

Prof.ssa Serena Fornasiero

Prof.ssa Monica Giachino

**Laureando**

Lucia Pasqualotto

Matricola 840155

**Anno Accademico**  
**2014 / 2015**



# Indice

<b>Introduzione</b> .....	1
---------------------------	---

## **Capitolo I**

Giorgio Caproni narratore .....	7
Il poeta e «la guerra/ penetrata nell'ossa» .....	18
Lo stile del <i>Labirinto</i> .....	28

## **Capitolo II**

<i>Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali</i> .....	34
Il racconto.....	39
L'autobiografismo .....	47
«In una giostra di nostalgie»: la solitudine del soldato Caproni .....	48
«Un coro di voci forti»: tra compagni di reggimento .....	51
La «trepidazione perpetua»: antierismo nel racconto .....	57
«Senza conforto di sole»: la guerra e gli agenti atmosferici .....	63
L'«indaco cupo di un torrente» e «il paesaggio di pietre e di boschi».....	69
Il sorriso che «ci è molto caro»: le figure femminili .....	77

## **Capitolo III**

«Imparai molto da loro, forse anche a vivere e perciò a scrivere»: il partigiano Giorgio.....	83
<i>Il labirinto</i> .....	92

Il racconto .....	98
«Lo avevo sempre sentito di essere un pesce incapace di navigare in quel sobbollente mare»: il protagonista .....	105
«Una perla giovane per i nostri sensi e per il nostro cuore»: Ada .....	113
«L'ora bianca delle fucilazioni»: l'alba di Caproni .....	118
Caproni nel labirinto del racconto .....	123

#### **Capitolo IV**

<i>Il gelo della mattina</i> .....	130
Il romanzo incompiuto .....	131
Il racconto .....	140
«Non voglio morire così»: Olga .....	153

#### **Capitolo V**

«Sii fine e popolare/ come fu lei» : I <i>Versi livornesi</i> tra prosa e poesia .....	157
Quasi una conclusione: Olga e Annina .....	176

<b>Bibliografia</b> .....	182
---------------------------	-----

## Introduzione

«Quando vediamo negli scaffali le “opere complete” di un autore famoso, noi distinguiamo a colpo d’occhio le poche che appartengono alla sua arte dalle molte che sono di pertinenza del suo secondo mestiere: quello del produttore di parole stampate»<sup>1</sup>. Con questa dichiarazione, contenuta in un articolo del 27 gennaio 1959, Montale distingue l’arte, frutto di una vera passione e vocazione, da un «secondo mestiere» che permette all’autore di guadagnare ma a cui manca quella purezza che eleva la scrittura dall’essere semplice parola stampata all’eccellenza di qualcosa che, nel suo caso, era la poesia. Tuttavia, Maria Antonietta Grignani riferendosi all’attività critica dei poeti, parla addirittura di «terzo mestiere» e sottolinea come gli autori siano talvolta «dei formidabili disegnatori di nuove angolature critiche [...], tra il taglio dei professionisti e quello dei creatori di parole passa sovente un fossato ampio, perché diverso è l’orecchio, differente l’intento».<sup>2</sup>

Anche Giorgio Caproni, «uno tra i massimi e più originali poeti del dopo-Montale»<sup>3</sup>, ha condotto per molto tempo un’attività in prosa parallela a quella poetica, attraverso la quale è riuscito a sperimentare vari generi che l’hanno portato a diventare un fine traduttore della letteratura francese, un acuto critico e saggista, ma anche un narratore unico e particolare, dietro cui si intravede spesso l’ombra del grande poeta.

La recente pubblicazione dei *Racconti scritti per forza* curata da Adele Dei, riunisce buona parte della produzione narrativa caproniana che, insieme al volume di prose critiche *La scatola nera*, uscito postumo per cura di Giovanni Raboni, inserisce Caproni a buon diritto nella vasta schiera dei poeti prosatori del Novecento, accanto ad autori come Sereni, Zanzotto e Montale<sup>4</sup>. Ognuno di loro è riuscito a coltivare quel «secondo mestiere» che, per esigenze economiche o per una naturale attrazione verso la prosa, ne

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 128.

<sup>2</sup> M.A. Grignani, *Premessa a “Il terzo mestiere”*, «Il Verri», n.34, maggio 2007.

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a *L’Opera in versi*, a cura di L. Zuliani, *Cronologia* di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, p.XI.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sull’attività in prosa dei tre poeti citati si rimanda rispettivamente a V. Sereni, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998; A. Zanzotto, *Sull’altopiano*, Vicenza, Neri Pozza, 1964 e *Sull’altopiano e prose varie*, introduzione di C. Segre, Vicenza, Neri Pozza, 1995; E. Montale, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Milano, Mondadori, 1994, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit.

ha accompagnato il lavoro poetico, a volte togliendo tempo alla creazione dei versi ma altre, quando dal tavolo della critica (che offre spesso preziose letture attraverso le quali interpretare la poesia) si passa a quello del racconto, disegnando geografie affini a quelle della lirica. Come accade in *Sull'altopiano e prose varie* di Andrea Zanzotto, che riunisce la sua «cospicua attività semiclandestina di narratore»<sup>5</sup>, o per *Prose e Racconti* di Eugenio Montale, che raccoglie la *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa* e *Trentadue variazioni*, i suoi libri di «prosa di fantasia e d'invenzione»<sup>6</sup>, o «La tentazione della prosa», volume curato da Giulia Raboni che racchiude la produzione a carattere narrativo di Vittorio Sereni, anche *Racconti scritti per forza* propone al lettore quell'attività meno conosciuta attraverso la quale Caproni è riuscito ad essere anche un originale narratore, ben lontano dal semplice «produttore di parole stampate». Anche il percorso narrativo caproniano merita di essere indagato con la stessa attenzione riservata alla poesia: in entrambi i generi Caproni impiega infatti la sua splendida vocazione a raccontare i piccoli e grandi eventi della vita, diventando anche in prosa quel «poeta minatore» che egli stesso ebbe modo di definirsi:

Credo che non lo sappia dire nessuno che cos'è la poesia. Io penso che per me sia stata una ricerca, fin da ragazzo, di me stesso e della mia identità. Vedere chi sono insomma, cercare di capire chi sono e, attraverso di me, cercare di capire chi sono gli altri. Perché io penso che il poeta sia come un minatore che dalla superficie, cioè dall'autobiografia, scava, scava, scava, scava finché trova un fondo nel proprio Io che è comune a tutti gli uomini. Scopre gli altri in se stesso.<sup>7</sup>

Il presente lavoro si concentra sull'attività narrativa di Giorgio Caproni che, a differenza di quella di critico e traduttore, è meno nota al grande pubblico. Nei confronti delle proprie prose l'autore ha sempre mostrato dubbi e reticenze, riservando loro un'attenzione tarda ed intermittente, come dimostra la pubblicazione di un solo volumetto di racconti, *Il labirinto*, che tuttavia condensa gli esiti più riusciti del suo narrare.

Tra la fine del 1930 e la fine del 1940, Caproni scrive numerosi racconti che escono su riviste e quotidiani, ma è negli anni non facili del dopoguerra che la scrittura delle prose, più agevoli da pubblicare sui giornali, supera quantitativamente quella dei versi. Caproni ha spesso ricondotto il suo lavoro di narratore alle esigenze economiche che lo

---

<sup>5</sup> C. Segre, *Introduzione* a A. Zanzotto, *Sull'altopiano e prose varie*, cit. p.8.

<sup>6</sup> M. Forti, *Introduzione* a E. Montale, *Prose e racconti*, cit. p. XII.

<sup>7</sup> Dall'intervista del 1986 rilasciata da G. Caproni al programma televisivo Rai «Poeti d'oggi», a cura di Franco Simongelli. Ora rintracciabile sul sito [www.rai.tv](http://www.rai.tv).

costringevano a cimentarsi in un ambito per il quale si sentiva meno portato, arrivando a definirsi come colui che, abituato ad andare a cavallo, si ritrova a dover camminare con passo lento ed incerto. Tuttavia, il suo «secondo mestiere» risponde anche ad una «remota ambizione»<sup>8</sup> che egli ha rivelato in numerose interviste ed autocommenti, dai quali emerge la passione per un genere che agli esordi della sua carriera avanzava quasi parallelo alla poesia. Già dagli anni Trenta l'autore progettava infatti un romanzo dal titolo *La Dimissione*, rimasto poi incompiuto, testimonianza di un interesse giovanile autentico per la narrativa che emergerà e si realizzerà paradossalmente sul versante della poesia.

La mia tesi prende l'abbrivio da una dichiarazione del poeta che ammette di avvertire ancora la nostalgia di narrare, di quella parte cioè del suo percorso letterario su cui la poesia ha finito per prevalere, ma alla quale ha anche riservato uno spazio importante ed esclusivo:

[...] racconti ne ho scritti molti (più di quaranta), ma non oltre l'anno '49, che chiuse definitivamente la mia carriera di 'narratore'. Del racconto però mi è sempre rimasta la nostalgia, e credo che come poeta sia stato tra i primi a dare un indirizzo narrativo anche ai versi<sup>9</sup>.

Nell'indagare l'aspetto narrativo del percorso caproniano, mi sono concentrata sulle prose *Giorni aperti*, *Il labirinto* e *Il gelo della mattina*, confluite nel 1984 a comporre l'unica raccolta di racconti pubblicata in vita da Caproni, che rappresentano dunque il frutto di un'accurata selezione avvenuta tra i tanti a sua disposizione. Ho voluto in qualche modo attenermi alla volontà dell'autore il quale, spesso dubbioso riguardo il valore stilistico dei suoi lavori narrativi, ha però ritenuto questi tre racconti i più validi da proporre al lettore.

*Giorni aperti*, scritto a Roma nel 1940, è un piccolo diario di guerra che narra l'esperienza del poeta sul fronte occidentale e che, a buon diritto, si inserisce nella vasta produzione memorialistica riguardante la Seconda Guerra Mondiale. Lo stesso Caproni

---

<sup>8</sup> Dall'intervista radiofonica di M. Picchi a G. Caproni del gennaio 1985, *E adesso parliamo direttamente con Giorgio Caproni*, conservata in un dattiloscritto del Fondo Caproni dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, ora in A. Dei, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008. p. 9.

<sup>9</sup> Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, in «L'informatore librario», VI, 4-6, luglio-agosto 1984, ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di L. Greco, Livorno, Temi di cultura, 2012, pp. 33-34.

lo definisce «un ingenuo sfogo della memoria»<sup>10</sup>, recante i labili segni stilistici del disimpegno con cui è stato scritto, ma che è invece emblema dei tratti più tipici di un narratore che ama raccontare per immagini, soffermandosi sulle minuziose descrizioni della natura e del paesaggio, che richiamano la poesia degli esordi in raccolte quali *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938) e *Finzioni* (1941).

Le pagine di *Giorni aperti*, scandite da un andamento anaforico che a tratti può rasantare la monotonia, si aprono ad incantevoli squarci lirici, tanto più efficaci quanto improvvisi, che introducono buona parte dei temi caratteristici del Caproni poeta. Del memoriale di guerra ho analizzato gli aspetti che con maggiore evidenza riprendono o anticipano alcune caratteristiche dell'opera in versi, come la descrizione della figura femminile o l'attenzione al paesaggio e agli agenti atmosferici, ai quali l'autore riserva una parte importante della narrazione che è soprattutto testimonianza di un lungo itinerario.

*Il labirinto*, composto a Loco di Rovegno tra il 1944 e il 1945, è uno «dei primissimi racconti partigiani scritto da un partigiano durante la Resistenza»<sup>11</sup>e riporta, ovviamente romanzato, un episodio accaduto al poeta, che dopo l'armistizio si unì ai partigiani della Val Trebbia per partecipare alla lotta di Liberazione.

Ho ritenuto interessante soffermarmi sull'esperienza vissuta dall'autore e allargare l'indagine anche ad altri racconti partigiani (riuniti nella raccolta *Racconti scritti per forza*), nei quali la tragedia del *Labirinto* viene rievocata più volte mettendo in campo gli stessi personaggi. Ho riservato poi un'analisi dettagliata all'immagine dell'alba, elemento topico in tutta la lirica caproniana, che nel *Labirinto* è il gelido e agghiacciante sfondo a una drammatica vicenda, mantenendo e accentuando il carattere negativo che il poeta è solito attribuirle, ma anche il primato espressivo attraverso il quale si riconferma la più intensa e simbolica tra le ore del giorno. Lo stile del *Labirinto* mostra un narrare più maturo e scorrevole, grazie al quale il racconto partigiano può essere considerato uno dei prodotti più alti del Caproni prosatore, che si cimenta nella creazione di una vera e propria trama labirintica in cui l'Io del protagonista si confonde

---

<sup>10</sup> G. Caproni, *Introduzione a Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, Roma, Lettere d'oggi, 1942. Ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p.31.

<sup>11</sup> Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, cit. p.33.



e si scontra con la realtà che lo circonda, dando luogo ad un intreccio narrativo che sembra richiamare il complicato percorso del dedalo.

*Il gelo della mattina* viene scritto a Roma alla fine del 1947 ed è l'ultimo capitolo del romanzo che Caproni ha lasciato incompiuto. Per un'analisi completa della prosa che narra la morte di Olga, ho ritenuto indispensabile soffermarmi anche sugli altri otto capitoli della *Dimissione*, ed in particolare sui passi che anticipano e preparano la conclusione della vicenda. In questo racconto che descrive un evento doloroso e drammatico della vita del poeta, Caproni raggiunge un'eccellenza stilistica che rivela tutti i tratti caratteristici del suo narrare, in cui fisico e metafisico, realtà concreta e psicologia del personaggio, convivono con equilibrio.

Basandomi su alcune dichiarazioni dell'autore, che «vorrebbe che le sue poesie fossero lette come un romanzo, e i suoi racconti come poesie»<sup>12</sup> ho infine analizzato i *Versi livornesi*, prima sezione della raccolta poetica *Il seme del piangere* (1959), dal punto di vista narrativo, attraverso il quale la rievocazione della giovinezza della madre diventa l'esempio più limpido della tendenza caproniana a raccontare in versi.

Tutte le poesie che compongono la sezione possono essere lette come capitoli di un romanzo che vanta la trama straordinaria di un viaggio nella Livorno del passato alla ricerca di Annina, protagonista indiscussa di quelle liriche indimenticabili che interpretate nella loro unitarietà rispondono in pieno ai canoni del romanzo. L'ambizione narrativa del Caproni che non è riuscito a terminare *La dimissione* sembra trovare quindi piena realizzazione nei *Versi livornesi* che possono essere considerati il vero romanzo caproniano.

La lettura approfondita dei componimenti conclusivi, mi ha portata a scorgere nell'immagine di Annina come "madre-fidanzata", già anticipata nella lirica *L'Ascensore* de *Il passaggio d'Enea* (1956), alcuni tratti che appartengono ad Olga, la fidanzata perduta alla quale Caproni ha dedicato i malinconici *Sonetti dell'anniversario*, parte della raccolta *Cronistoria* (1943). Se profonde differenze rendono le figure femminili due personaggi antitetici all'interno dell'opera poetica, è innegabile la presenza di aspetti comuni tra la protagonista de *Il gelo della mattina* e Annina, che ho tentato di evidenziare tramite un confronto tra prosa e poesia, ipotizzando un'affinità

---

<sup>12</sup> D. Bellezza, *Sanguinano ancora le piaghe della guerra*, in «Corriere della Sera», 15 agosto 1984, ora in A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p. 14.

significativa tra alcune parti del romanzo *La dimissione* e la conclusione dei *Versi livornesi*.

Il lavoro di indagine sull'attività narrativa di Caproni, con uno sguardo rivolto alle prose critiche, mi ha permesso di conoscere e analizzare l'aspetto meno noto di un grande poeta del Novecento, che ritengo avere in prosa un suo statuto di narratore degno d'interesse. Se Caproni non fosse mai stato un poeta, di certo il traduttore, il critico e il narratore che vivevano in lui avrebbero trovato il modo di eccellere in una prosa alla quale non sarebbe mancata la nostalgia del verso.

Di fondamentale importanza mi è stata la biografia *Giorgio Caproni*, curata da Adele Dei insieme all'edizione dei *Racconti scritti per forza*, entrambe dotate di un ricco apparato bibliografico che comprende citazioni, autocommenti e dichiarazioni dell'autore, così come il manuale di Michela Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, che mi ha permesso di avere uno sguardo ampio sull'attività narrativa di Caproni, unito naturalmente ai preziosi e accurati studi di Luigi Surdich sui racconti caproniani. Alla mia analisi delle tre prose che compongono la raccolta *Il labirinto* ho affiancato una costante rilettura *dell'Opera in versi*, curata da Luca Zuliani, con la bellissima introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, ancora oggi indispensabile allo studio del poeta.

## CAPITOLO I

### Giorgio Caproni narratore

Durante il corso della sua lunga carriera poetica, Giorgio Caproni è riuscito a dare spazio e a coltivare anche una seconda attività, quella in prosa, della quale ha sperimentato vari generi come la narrativa, la saggistica e la traduzione.

In un quaderno a righe, con la copertina color ocra e l'immagine bianca dell'Altare della Patria, il poeta conservava ancora il suo primo racconto, intitolato *Leggenda montanina* e caratterizzato da «un'estrema ingenuità»<sup>13</sup> poiché scritto all'età di dieci anni:

Il primo racconto poi lo scrissi in quarta elementare, e quello ce l'ho, ed è in stile proprio perfettamente hoffmaniano - strano perché allora Hoffman non l'avevo letto - che cominciava "Non credo signore", era una storia del diavolo, sembrava di leggere *L'elisir del diavolo* di Hoffmann.<sup>14</sup>

Nelle numerose interviste raccolte da Luigi Surdich, l'autore torna più volte a ricordare scherzosamente la storiella d'infanzia come prova della sua «più remota ambizione»<sup>15</sup>, quella di fare il narratore. Caproni ha spesso dichiarato che il desiderio di scrivere in prosa era vivo in lui già dagli anni Trenta, quando progettava un romanzo di cui l'ultimo capitolo, *Il gelo della mattina*, è oggi uno dei suoi racconti più intensi ed emozionanti. A testimoniare quella vocazione sono le prime prose pubblicate su rivista: brani brevi e autobiografici, legati ad amoroze esperienze giovanili e al paesaggio della Val Trebbia, ma anche alla morte che ruota attorno alla figura di Olga, la fidanzata prematuramente scomparsa, che diventerà uno dei personaggi più importanti dell'intera opera caproniana. I racconti *Alta Val Trebbia*, *Chiaro di luna*, *Un ricordo* e *Fine dell'adolescenza*, escono infatti sulla rivista «Augustea» tra l'agosto del 1939 e l'aprile del 1940, poco dopo la pubblicazione delle prime raccolte poetiche *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda* (1938), dimostrando come nei giovanili esperimenti di Caproni prosa e poesia avanzassero quasi parallele. Non è un caso infatti che Aldo

---

<sup>13</sup>G. Caproni, in "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 183.

<sup>14</sup> Ivi, p. 90.

<sup>15</sup> Dall'intervista radiofonica di M. Picchi a G. Caproni, *E adesso parliamo direttamente con Giorgio Caproni*, cit. Ora in A. Dei, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, cit. p. 9.

Capasso, nella prefazione alla prima raccolta del poeta, *Come un'allegoria*, definisca la poesia di Caproni tipicamente «descrittiva»<sup>16</sup>, mentre lo stile delle prime prose è quello lirico e arcaicizzante di un «poeta che si è messo a raccontare»<sup>17</sup>.

Nell'autunno - inverno del 1940 Caproni pubblica, sempre sulla rivista «Augustea», il memoriale *Primo fuoco* che racconta l'esperienza militare vissuta sul fronte occidentale e che ricompare in volume con il titolo di *Giorni aperti* nel 1942. Tra le prime prose e il diario di guerra, si inserisce poi la scrittura di un romanzo che rimarrà incompiuto, e del quale, come verrà approfondito in seguito, solo pochi capitoli vedranno la luce nel dopoguerra.

Per più di un decennio prosa e poesia convivono strettamente nella penna dello scrittore, a volte influenzandosi in modo reciproco, trattando temi simili e ricostruendo immagini comuni. È quindi necessario valutare il Caproni narratore alla luce del lungo itinerario poetico che l'ha reso uno dei nomi più importanti ed originali del panorama letterario novecentesco ma, come ha giustamente sottolineato Adele Dei, non sarebbe opportuno ridurre lo studio dei suoi racconti ad un semplice confronto che ricerchi nella prosa le suggestioni tipiche della poesia, in quanto i due registri rimangono comunque separati a segnare percorsi autonomi ed entrambi di grande valore:

Sarebbe però certamente ingiusto limitarsi a cercare nel Caproni narratore le tracce della sua poesia, come se il suo faticoso impegno di quegli anni, quando la prosa supera per quantità di gran lunga i versi, fosse solo un percorso periferico, ancillare e subalterno alla nascita e alla prima maturazione di un grande poeta e non invece un itinerario parallelo, inestricabilmente intrecciato, eppure autonomo, divergente, e con una sua ben riconoscibile identità.<sup>18</sup>

Il tempo di raccontare di Caproni dura dalla fine degli anni Trenta alla fine degli anni Quaranta, periodo nel quale egli scrive più di quaranta racconti, tanti «quanti ne ha scritti Hemingway»<sup>19</sup>. L'autore divide il suo percorso lirico in due fasi: quella iniziale che va dalla raccolta *Come un'allegoria* (1936) a *Il passaggio d'Enea* (1956) e la seconda da *Il seme del piangere* (1959) in poi, quindi l'esperienza di narratore è tutta

---

<sup>16</sup> Dalla prefazione di A. Capasso a G. Caproni, *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936, ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p. 11. Questo, come altri importanti riferimenti riguardanti l'autore, è contemplato nel ricchissimo apparato bibliografico utilizzato da A. Dei per la realizzazione della sua biografia caproniana, strumento ancor oggi indispensabile allo studio del poeta.

<sup>17</sup>A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p. 9.

<sup>18</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.8.

<sup>19</sup> Dall'intervista di N. Orenco a G. Caproni, *La musica è la regola della mia poesia*, «La Stampa», 16 giugno 1984, ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p. 55.

situata nel suo primo tempo poetico. Il momento più fruttuoso di questo decennio narrativo si ha attorno al dopoguerra, in cui si concentra la scrittura di un cospicuo numero di racconti, in contrasto con il lungo silenzio poetico nel quale Caproni, pur continuando a pubblicare versi su rivista, non dà alla luce alcuna raccolta. Dall'uscita di *Cronistoria* (1943) a quella delle *Stanze della funicolare* (1952), il cammino poetico rimane quasi bloccato: il dramma della guerra, la lotta di Liberazione combattuta con i partigiani della Val Trebbia e la lontananza da qualsiasi contatto, rendono difficili le collaborazioni e l'autore, spinto da esigenze economiche, si dedica soprattutto alla scrittura dei racconti, tra l'altro più agevoli da pubblicare sui giornali:

Quel periodo per me fu di particolare bisogno economico e allora mi misi a scrivere più racconti che poesie, perché i racconti me li pubblicavano i giornali. Scrivevo per una necessità più economica che artistica. Poi, naturalmente, ci provai gusto, anche perché la mia ambizione verso la prosa è sempre stata forte, anzi verso la narrativa, perché c'è chi dice che la mia poesia stessa abbia un andamento narrativo.<sup>20</sup>

All'urgenza pratica si unisce però quell'«ambizione» verso la prosa sempre presente tra gli interessi del poeta, che proprio ai suoi componimenti più belli (basti pensare ai *Versi livornesi* de *Il seme del piangere*) regalerà un particolare carattere narrativo che li porta ad essere letti più come “capitoli” di un romanzo che come liriche. Va comunque sottolineato che rispetto alle prime prove degli anni Trenta, alla cui produzione Caproni è mosso dal desiderio di coltivare una vocazione, le prose del dopoguerra sono costrette da necessità materiali, a causa delle quali il poeta narratore si mostra meno attento alla perfezione dei suoi scritti. Capita spesso, infatti, di incorrere in ripetizioni di termini e di concetti e in improvvisi cambiamenti di stile, che testimoniano come queste prose, quasi obbligate e scritte «per forza», abbiano risentito della fretta compositiva e dei tempi brevi di redazione, ma anche della mano del loro autore, ormai abituata al verso e al ritmo della poesia:

Avevo l'impressione che la mia prosa, abituato com'ero al verso, fosse un po' caracollante, come il passo di chi, stando quasi sempre a cavallo (il *cow-boy*, il buttero per esempio), si prova a camminare a piedi.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> La citazione è tratta dall'intervista di M. Picchi a G. Caproni, *E adesso parliamo direttamente con Giorgio Caproni*, cit. Ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, p.18.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Attraverso una metafora che porta a ripensare alle calviniane *Lezioni americane* dove la novella è considerata un cavallo che possiede una sua andatura e una sua velocità, Caproni spiega di non sentirsi sicuro ad avanzare nel terreno della prosa, poiché il suo narrare è ancora quello tipico del poeta che si muove tra strofe e rime. Dalle numerose dichiarazioni che Caproni rilascia nel corso di interviste ed autocommenti, si può rilevare come i suoi racconti siano influenzati dalla passione per autori latini (quali Cesare e Minucio Felice) che conferisce alla prosa una patina un po' arcaica:

[...] Io ero innamorato, innamoratissimo, anzi se si può dire, dei classici latini e soprattutto, stranamente, dei classici del latino medioevale, no? E poi mi incantava, soprattutto, il razionalismo, per esempio, della prosa di Cesare. Io non ne ho a casa traccia, perché tutti i libri scolastici sono spariti, ma io so ancora a memoria pagine intere del *De bello gallico*, per esempio. [...] Poi Minucio Felice, lo sapevo a memoria [...] perché ecco poi io sono un po' restio a stampare i miei numerosissimi racconti, perché risentono di quest'educazione alla musica del latino. Per lo più il latino comincia la frase sempre con la congiunzione, non è mai secco.<sup>22</sup>

Tra le prime collaborazioni è opportuno ricordare quella a «Il Politecnico» sul quale Caproni pubblica il racconto *Il sasso sui bambini* (10 novembre 1945) e alcuni articoli sotto forma di reportage riguardanti la condizione di povertà delle borgate romane, *Le 'borgate' confino di Roma* (12 gennaio 1946) e *Viaggio fra gli esiliati di Roma* (23 febbraio 1946), ma anche quella alla rivista «Aretusa», sulla quale compare nel gennaio-febbraio del 1946 la prosa *Il labirinto*, e alla «Domenica» del 7 aprile 1946 con il racconto partigiano *Un discorso infinito*. Altri racconti, soprattutto inerenti la guerra, la Resistenza e il dopoguerra, vengono pubblicati successivamente su quotidiani e settimanali quali «L'Unità», «Il Lavoro nuovo», «L'Italia socialista» e «L'Avanti». A caratterizzare l'esperienza narrativa di Caproni sono poi alcune prose riunibili tra loro per la presenza degli stessi personaggi, come le storie del ciclo di Marcellino che compaiono su rivista tra il 1946 e il 1948, o per l'occasione dalla quale nascono, come i due racconti polacchi *Impresa Wasowicz* e *L'odore dei capelli* pubblicati nell'ottobre del 1948 e scritti da Caproni in seguito al viaggio a Wroclaw per il Primo Congresso mondiale degli intellettuali per la pace. È importante citare anche le collaborazioni minori a riviste come «Il Partigiano», «La Settimana» e «Il Settimanale» sul quale, il 25 gennaio del 1947, appare con il titolo *I denti di Ada* una parte del racconto *Il labirinto*.

---

<sup>22</sup> G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp. 101-102.

Va evidenziata la tendenza dell'autore a produrre cicli di racconti che propongono temi e situazioni ricorrenti, creando storie che mostrano tra loro una continuità narrativa, «tanto che ciascuna novella potrebbe costituire il frammento di un ipotetico romanzo non scritto».<sup>23</sup> Tra le moltissime altre partecipazioni risultano invece più sporadiche quelle a riviste letterarie, fatta eccezione per «La Fiera letteraria» e «Il Cammino», che ospitano alcuni racconti e ripropongono testi già editi.<sup>24</sup> Tra il novembre del 1948 e il febbraio del 1949, con lo pseudonimo Attilio Picchi, coniato utilizzando il nome del padre e il cognome della madre, Caproni pubblica sul quotidiano «L'Italia socialista» un gruppo di fantacronache intitolate *Cronache per il lotto* che, accompagnate da stampe e illustrazioni, narrano fatti immaginari ambientati nell'Ottocento e ispirati ai numeri del lotto; mentre tra il 1949 e il 1950 il poeta scrive per «Vie nuove» alcune brevi storie per bambini, sempre a carattere fantastico e surreale, firmate con lo pseudonimo Pilade.

Va ricordato come molti racconti vengano ripubblicati numerose volte, incorrendo in modifiche e rielaborazioni, specialmente per quanto riguarda i testi più lunghi che si ripresentano in molteplici versioni parziali come accade per *Il labirinto*.

Il primo racconto caproniano potrebbe essere *Nell'anticamera del procuratore del re*, mai pubblicato dall'autore e risalente a prima del 1939, mentre l'ultimo è identificabile in *La maliarda*, con il quale Caproni partecipa al premio Taranto nel 1952 e rimasto anch'esso inedito fino a quando il poeta era in vita.<sup>25</sup>

Restando sempre nel campo della pura informazione, le dirò che racconti ne ho scritti molti (più di quaranta), ma non oltre l'anno '49, che chiuse definitivamente la mia carriera di narratore.<sup>26</sup>

Caproni indica nel 1949 la fine della sua attività narrativa ma in realtà, come evidenzia Adele Dei, la scrittura dei racconti prosegue fino agli anni Sessanta, avvicinandosi però

---

<sup>23</sup> M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p.119.

<sup>24</sup> Per un quadro completo e dettagliato sulle pubblicazioni dei racconti caproniani si rimanda al preciso ed accurato lavoro di catalogazione compiuto da M. Baldini nel suo studio sulla narrativa di Caproni in *Giorgio Caproni narratore*, cit. pp.61-70.

<sup>25</sup> In merito al racconto *La maliarda*, pubblicato poi in *Racconti scritti per forza*, Caproni si è così espresso: «Devo l'idea al libro di Bigiaretti [...]. C'era un concorso a Taranto e allora, questo, ecco, è l'unico racconto scritto dopo gli anni '48, questo non so di che anno sia, '50, '52... e mandai questa storia di questa scimmia ubriacona, che piacque tantissimo a Palazzeschi, no? Un racconto anche lungo, tante pagine. [...] questi di Taranto avevano la... come si dice?...No, l'opzione, la proprietà. Proprio, non volevano che si pubblicasse. Poi ora sono trascorsi vent'anni e Brignetti [...] riuscì a ricuperarmelo e a mandarmelo in fotocopia; ne ho una unica fotocopia, ecco.» In G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp.178-179.

<sup>26</sup> Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, cit. pp. 33-34.

alla forma del reportage, della recensione e della prosa autobiografica. In questo periodo il poeta collabora soprattutto a «La Fiera letteraria» e a «La Giustizia», dove pubblica, tra le altre, alcune prose di viaggio, un tema caro soprattutto al Caproni poeta per il quale il viaggio è metafora dell'esistenza.

A detta dell'autore le prose da raccogliere sarebbero talmente tante da poter costituire un intero volume, ma il lavoro di revisione, riscrittura e riordino richiederebbe un grande impegno sul quale Caproni stesso, che ha lasciato dispersa sui giornali la maggior parte della sua opera narrativa, mostra molti dubbi:

Ecco, siccome io li scrivevo, appunto, e li intitolerei "Racconti scritti per forza", li scrivevo per necessità economiche, non mi curavo se un'immagine, un periodo, che già era nel precedente, entrava nel suo seguente... dico: "intanto il lettore figuriamoci se se lo ricorda". Non c'è mai stata l'intenzione di raccogliarli. Quindi adesso io dovrei fare questa revisione e proprio non me la sento. A parte, poi, il genere di scrittura: io, essendo appassionato di latino... e si sente in questi racconti... proprio l'uomo abituato ad andare a cavallo che quando cammina a piedi caracolla... almeno, io così sento; e molti invece vedono proprio in questo l'originalità.<sup>27</sup>

Il poeta torna più volte a ricordare la necessità economica che lo spinse a scrivere in prosa, quasi giustificando la precarietà di alcuni racconti che, soprattutto stilisticamente, non lo soddisfano per certi errori compiuti con leggerezza, contando sulla disattenzione del suo lettore e sulla libertà di un genere sottoposto a regole meno rigide di quelle che governano il verso. Egli ribadisce anche l'influenza degli autori latini sulla sua scrittura, originale e particolare e dotata di un'individualità che la rende difficile da confrontare con altre. A questo proposito, Adele Dei evidenzia come la prosa dell'autore sembri essersi svolta «soprattutto in solitudine e dall'interno»<sup>28</sup>, senza l'aiuto di esempi cui attingere o di suggestioni altrui cui fare riferimento. Riprendendo un'espressione attraverso la quale Pier Vincenzo Mengaldo descrive l'esordio del poeta, si può quindi affermare che anche il Caproni narratore «non somigliava a nessuno»<sup>29</sup> ed era uno scrittore «subacqueo».<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. cit. p.179.

<sup>28</sup> A. Dei, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, cit. p.9.

<sup>29</sup> P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *L'Opera in versi*, cit. p.XI.

<sup>30</sup> Ivi, p. XI: «Oggi non c'è dubbio per qualunque persona sensata che Caproni sia tra i massimi e più originali poeti del dopo-Montale. Ma a lungo la sua è stata invece una storia subacquea, tanto da non consentirgli neppure l'ingresso nei *Lirici nuovi* di Anceschi (1943), bibbia poetica dell'epoca, quando già aveva fatto conoscere alcune raccolte più che notevoli».



L'interesse che l'autore rivolge ai propri scritti è piuttosto tardo e solamente a partire dagli anni Settanta egli esprime la volontà di scegliere parte delle sue prose da raccogliere in volume, così il memoriale di guerra *Giorni aperti*, il racconto lungo *Il labirinto* e *Il gelo della mattina*, ultimo capitolo di quel romanzo rimasto incompiuto, entrano a far parte di una piccola raccolta intitolata *Il labirinto* e pubblicata per Rizzoli nel 1984. Le tre storie, scritte in anni diversi, hanno tutte vicende editoriali differenti, ma sono caratterizzate da un autobiografismo che le accomuna tra loro e dal tema della guerra che, seppur non con la stessa intensità, fa da sfondo a ciascuna trama. Per la loro apparizione in volume, Caproni corregge e rende più moderni i tre racconti scelti, i quali passano attraverso una ferrea revisione che tuttavia non toglie loro «il sapore dei tempi in cui furono scritti».<sup>31</sup>

Le altre prose invece, rimaste disperse su riviste e giornali, catturano l'attenzione del loro autore soprattutto grazie al consolidato successo poetico, unito all'incoraggiamento di critici quali Luigi Surdich e Pier Vincenzo Mengaldo che insistono per un'edizione degli scritti narrativi e che spingono Caproni a riconsiderare i propri racconti e a progettarne una raccolta alla quale si dedicherà in maniera intermittente fino agli ultimi anni.

Nell'archivio delle carte del poeta sono conservati due elenchi di racconti, uno intitolato *Racconti da me scritti* e l'altro *Racconti scritti per forza*: il primo è a sua volta bipartito in *Racconti brevi*, circa trentasei prose, e *Racconti lunghi* tra i quali sono inclusi *Il gelo della mattina*, *Il labirinto* e *La maliarda*; un posto indipendente è riservato invece alle *Cronache per il lotto*. La mancanza del memoriale *Giorni aperti* nella sezione *Racconti lunghi* fa credere che l'autore volesse escludere dal progetto le prose già edite in volume e questo porta ad ipotizzare che l'elenco sia antecedente il 1954, anno in cui *Il gelo della mattina* viene pubblicato come libro autonomo, ipotesi avvalorata dalla presenza del racconto *La maliarda* scritto, come già detto, per partecipare al Premio Taranto nel 1952. Il secondo elenco è una semplice lista di prose che, accogliendo *Il labirinto*, può essere datata prima del 1984, tenendo conto anche del titolo che richiama il carattere forzato della scrittura narrativa, ribadito più volte dal poeta in interviste e commenti risalenti soprattutto al periodo compreso tra 1975 e il 1980:

Ora, con questi racconti in mano, mi trovo sbalestrato. Non li so giudicare. Nessuno mi ha mai detto che sono brutti. Ma nessuno dice la verità. Certo, credo di avere il diritto di

---

<sup>31</sup> A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p. 10.

considerare *Il labirinto* il primo racconto partigiano uscito da noi... Mi chiedi quanti racconti ho scritto nella mia vita? Tanti, ma nel '48 ho chiuso con la narrativa: da allora ho scritto soltanto interventi critici in prosa. Scrivevo racconti per guadagnare qualcosa. La poesia non bastava. Alcuni li pubblicavo anche tre o quattro volte. Ma mi costavano fatica [...]. Me li chiesero in seguito Debenedetti poi Rizzoli; ma andrebbero riveduti... Neppure li possego né li ho mai riletti. Furono tutti scritti per forza, tranne questi tre del libro.<sup>32</sup>

Tra le carte caproniane si trovano due ulteriori fascicoli relativi al lavoro di rilettura e riordino compiuto dall'autore tra gli anni Settanta e Ottanta, uno contenente i testi selezionati per l'edizione garzantiana della *Scatola nera* (che racchiude buona parte del Caproni critico), e l'altro intitolato *Ricordi, divagazioni, osservazioni* nel quale sono raccolti altri scritti critici insieme ad alcune prose di memoria e di paesaggio.

Da alcune lettere ed interviste rilasciate dal poeta alla fine del 1980, si deduce come tra i progetti di Caproni, oltre alla *Scatola nera*, fossero contemplate anche una raccolta di racconti ed una di prose varie.

Se oggi possiamo leggere in un unico volume buona parte del Caproni narratore è grazie all'accurato lavoro di Adele Dei, che ha riunito gli scritti dell'autore seguendo gli appunti ritrovati tra le sue carte e attendendosi il più possibile alla sua volontà. *Racconti scritti per forza*, uscito per Garzanti nel 2008, racchiude i testi «più dichiaratamente narrativi del poeta»<sup>33</sup>, tra i quali sono presenti alcuni racconti già pubblicati da Caproni in volume e piccole edizioni volanti, ma anche inediti recuperati dai dattiloscritti o da riviste e quotidiani. Il titolo è tutto caproniano poiché riprende quell'espressione spesso usata dall'autore per definire le sue prose, mentre l'ordine interno del volume si basa su criteri tematici e, data la mancanza di precise indicazioni, è difficile ipotizzarne una struttura differente. Nella sua accuratissima recensione al volume, Pietro Benzoni dopo una panoramica sulle raccolte narrative del poeta (che comprende, oltre a *Il labirinto*, *Aeroporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, a cura di D. Valli con postfazione di R. Luperini, *La valigia delle Indie e altre prose* e *Aria celeste e altri racconti* entrambi a cura di A. Dei), si sofferma sugli echi della poesia nella prosa di Caproni e sulla narrativa per contro della sua poesia:

Ma se da un lato sono senz'altro evidenti gli echi della poesia in queste prose, è anche vero che i confronti possono pure svilupparsi nella direzione opposta: ricercando cioè le tracce dei racconti nell'opera in versi. Un'opera che - com'è noto e come lo stesso Caproni ha più

---

<sup>32</sup> Dall'intervista di C. Marabini a G. Caproni, *Il partigiano Giorgio. Da lontani cassetti un Caproni narratore*, «Il Resto del Carlino», 22 maggio 1984, ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p. 75.

<sup>33</sup> P. Benzoni, recensione a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. In «Oblio», I, 4, 2011, p. 112.

volte suggerito - è decisamente innervata da forme e spunti narrativi: «sì, credo anzi che la forma narrativa sia l'ossatura di qualsiasi scrittura artistica, anche della poesia più lirica. Mi dà fastidio che, per esempio, chiamino i miei versi liriche (io li chiamo versi nemmeno poesie [...]) perché mi piace raccontare, penso proprio che all'uomo piaccia stare a sentire un discorso, un racconto insomma».<sup>34</sup>

In apertura ai *Racconti scritti per forza*, Adele Dei inserisce i primi otto capitoli del romanzo incompiuto *La dimissione*, ai quali segue come ovvia chiusura *Il gelo della mattina*; gli altri racconti sono divisi in sezioni che tengono conto di trame, personaggi e contesti comuni tra le storie narrate: *Racconti di guerra e partigiani*, *Il dopoguerra*, *Incontri difficili*, *Storie di Marcellino*, *In Polonia*, *Racconti di terra e di mare*.

Nell'introduzione alla raccolta, la curatrice spiega che Caproni avrebbe probabilmente scartato i testi che non gli sembravano proponibili al lettore, cercando invece di riadattarne altri a partire dalle redazioni più antiche in suo possesso ma, senza alcun dubbio, un lavoro pubblicato dall'autore stesso, attraverso la sua preziosa revisione, si sarebbe presentato in una veste diversa:

Ora si può solo tentare di sopperire con un'indagine quanto più possibile attenta e completa alla mancanza dell'autore. Ma questo, inutile nascondere, è un altro libro.<sup>35</sup>

Ciò non toglie nulla all'edizione dei *Racconti scritti per forza*, che dotata di un apparato di note sul quale sono riportati autocommenti, parti di dattiloscritti, indicazioni delle diverse stampe e segnalazione delle varianti, costituisce uno strumento indispensabile per chiunque voglia arricchire la bibliografia di un grande poeta che è riuscito ad essere anche un originale narratore.

Dietro le incertezze che spingono l'autore a posticipare la pubblicazione dei suoi racconti si nota anche il pensiero attento e severo del critico letterario, quale Caproni è stato per buona parte della sua carriera:

Contemporaneamente c'è il critico, il critico anche tremendo, perché non c'è peggior critico, più feroce critico del poeta stesso, verso se stesso, se veramente ha coscienza. Il successo, il successo sì... si può vincere tutti i premi, no?... che uno vuole, ma in coscienza il grillo parlante rimane e finché io non ho l'approvazione piena di Giorgio Caproni critico non sono soddisfatto di quello che ho scritto.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> P. Benzoni, recensione a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.113.

<sup>35</sup> A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p. 20.

<sup>36</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. p.166.

Numerosi saggi, articoli e recensioni caproniani sono oggi raccolti ne *La scatola nera*, volume progettato dall'autore ma uscito postumo per Garzanti nel 1996, con la prefazione di Giovanni Raboni, il quale racconta di aver condiviso con il poeta l'esperienza di giudice al Premio Viareggio e di aver potuto apprezzare il "grande lettore" che era Caproni. Il titolo prende spunto da uno strumento utilizzato negli aerei che registra tutti i dati relativi al volo, e viene posto dallo stesso Caproni come intestazione di una cartellina nella quale conservava i suoi scritti critici, in attesa di riunirli in una raccolta. Il libro è diviso in tre sezioni, *Scritti di poetica*, *Sul tradurre* e *Recensioni*, che rilevano un acuto critico e saggista:

Del critico di razza - o, meglio, di quella razza particolare e a parere non solo mio [...] particolarmente pregiata di critici che nella cultura letteraria italiana di questo mezzo secolo sono stati, appunto, i critici-poeti - Caproni ha davvero tutto: il fiuto nel riconoscere a colpo sicuro, con una tempestività che rasenta, a volte, la divinazione, non soltanto la qualità, ma la funzione, il destino, il senso storico della qualità; l'infallibile felicità nell'esprimere giudizi e nel formulare descrizioni in forma di metafora; la spregiudicata inventività nell'indicare connessioni tanto sbalorditive a prima vista quanto, nella sostanza, pertinenti e illuminanti [...]; infine ma certo non secondarie, la chiarezza, la limpidezza, l'assoluta non arroganza della scrittura, una scrittura che potrebbe ma non vuole mai porsi al centro dell'attenzione, che non relega mai in secondo piano, degradandolo a pretesto, l'oggetto dell'indagine, così come non cerca mai di accaparrarselo e farsene bella con le risorse e i trucchi del mimetismo.<sup>37</sup>

Tra la schiera dei critici-poeti, Caproni occupa un posto particolare per la sensibilità, l'intelligenza e l'intuitività della sua scrittura, che lo portano a riconoscere subito il valore di una raccolta poetica, di una traduzione o di un autore, verso i quali mostra l'entusiasmo del lettore attento ed appassionato. L'attività critica caproniana si concentra nel 1947 con una fervente collaborazione a «La Fiera letteraria», e tra il 1956 e il 1970 con la partecipazione ad altre riviste e quotidiani, soprattutto «La Nazione» di Firenze. Tra i testi raccolti nella *Scatola nera* prevalgono quelli riferiti agli scrittori più conosciuti ed apprezzati anche dal pubblico, come Pasolini, Sereni, Quasimodo e Gadda, mentre la netta preponderanza delle recensioni di poesia rispetto a quelle di prosa è ovviamente attribuibile al fatto che Caproni, da poeta, «aveva verso il lavoro degli altri poeti un'attenzione «al quadrato», un'attrazione non soltanto mentale ma anche misteriosamente fisica»<sup>38</sup>. Nei pareri che il critico riserva ai colleghi si trovano infatti spunti interessanti per valutare ed apprezzare anche la stessa opera caproniana, basandosi sulle chiavi di lettura che l'autore presta al suo pubblico. A questo proposito è

---

<sup>37</sup> G. Raboni, *Prefazione* a G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p.9.

<sup>38</sup>Ivi, p. 10.

importante notare come alcuni scritti critici di Caproni rappresentino una vera e propria «autocertificazione poetica»<sup>39</sup>, risultando non solamente semplici documenti di cronaca letteraria ma anche riflessioni e pensieri sulla propria poesia, come nel caso della recensione alle *Ceneri di Gramsci* in cui, secondo il parere di Raffaella Scarpa, è possibile individuare precise corrispondenze tra le prerogative attribuite alla raccolta di Pasolini e i criteri poetici dello stesso Caproni.

Il poeta- ed è uno dei tratti rivelatori della sua attenzione ai “libri degli altri” - dà sempre molto spazio ai testi, le sue citazioni (si veda, una per tutte, *Poesie di Pasolini*) sono introdotte da un’accurata contestualizzazione e accompagnate da commenti che a loro volta introducono nuove campionature in un andamento argomentativo suggestivo e limpido. Giovanni Raboni enumera infatti tra i meriti del Caproni critico «l’assoluta non arroganza della scrittura» e Giuliano Gramigna riprendendo le sue parole evidenzia come, di quella forma di arroganza a volte necessaria alla critica, «l’angelico Caproni poteva farne benissimo a meno».<sup>40</sup>

All’interno della sezione *Scritti di poetica* si possono evidenziare alcuni interventi in cui l’autore si sofferma a ragionare sulla differenza tra il linguaggio poetico e quello prosastico e sul valore della parola, sempre con quell’immediata limpidezza che caratterizza anche i suoi versi più belli. Nel saggio *Scrittura prefabbricata e linguaggio*, comparso il 26 dicembre 1946 su «La Fiera letteraria», Caproni spiega che la scrittura, proprio come una casa, possiede una struttura architettonica e che esistono quindi anche scritture prefabbricate le quali, se da una parte non vanno condannate in ragione della loro utilità, dall’altra devono uscire dalla logica rigida che le trattiene e mutare forma mano a mano che si avvicinano ai generi più alti:

Con una maggiore libertà di combinazioni, la scrittura prefabbricata è ancora utile alla velocità del giornale - però penso che tale libertà deve crescere, e in ragione inversa alla rigidità dei plessi sintattici e logici prefabbricati, a mano a mano che dall’informazione si passa alla cronaca e, oltrepassato il limite del giornalismo, dalla cronaca alla storia e al saggio, e poi da questi generi a quelli della poesia (compreso, si capisce, il romanzo) fino a raggiungere la sua absolutezza nel canto. Il quale per eccellenza è il linguaggio puro - l’invenzione libera di quell’*altra realtà* ch’è il linguaggio stesso, di solito così ingenuamente definito (questo è addirittura un giudizio prefabbricato) «un mezzo di comunicazione del pensiero e del sentimento».<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> R. Scarpa, *Poesia per procura. Caproni recensore e Pasolini*, in «Il Verrì», n.34, maggio 2007, p. 124.

<sup>40</sup> G. Gramigna, *Caproni, se un poeta critica gli altri poeti*, recensione a G. Caproni, *La scatola nera*, cit. In «Corriere della Sera», 24 luglio 1996.

<sup>41</sup> G. Caproni, *Scrittura prefabbricata e linguaggio*, in *La scatola nera*, cit. p. 16.

In *Poesia chiara e oscura*, articolo pubblicato su «La Fiera letteraria» il 22 settembre 1957, Caproni affronta il problema di tradurre in prosa la poesia, un'operazione che oscurerebbe il reale significato dei versi o addirittura lo renderebbe talmente evidente da privarlo delle motivazioni che hanno spinto l'autore a comporre la sua lirica:

Ma leggere la poesia come si legge la prosa (cioè fermandosi al senso letterale) equivale a tradurla in prosa, e cioè a contentarsi del bollettino meteorologico, con in più un certo fastidio per il modo «strano» come sono disposte le parole (specie quando quel bollettino è tutt'altro che chiaro), appunto perché quella che è una virtù in poesia diventa un vizio nella prosa: dove l'occhio non deve mai essere distratto (altrimenti si perde «il filo del discorso», e si finisce col «non capire») dallo «spicco» delle parole, o del «giro sintattico».<sup>42</sup>

Leggendo anche gli altri testi racchiusi nella *Scatola nera* risulta evidente il primato che Caproni conferiva alla poesia rispetto alla prosa e che lo spingeva in modo inevitabile a valutare i suoi stessi racconti tramite il duplice sguardo del critico e del poeta: il primo coglie con precisione il valore e la qualità della scrittura, ma anche gli errori, le precarietà e le mancanze che la allontanano dalla perfezione, mentre il secondo è già consapevole che l'eccellenza è tutta destinata al verso, al quale un poeta appartiene sempre completamente.

### Il poeta e « la guerra/ penetrata nell'ossa»

Giorgio Caproni nasce il 7 gennaio 1912 durante la guerra di Libia che segna l'inizio delle tragedie intrecciate al suo destino. La biografia del poeta è attraversata dalle due guerre mondiali e, mentre la prima lo vede ancora bambino emotivamente scosso dalla chiamata alle armi del padre Attilio, la seconda lo coinvolge direttamente come combattente sul fronte occidentale nella campagna contro i francesi e poi come partigiano nella Resistenza in Val Trebbia, dopo l'8 settembre. La guerra, con le devastazioni e la paura che porta con sé, lascia un segno indelebile nella vita del poeta e rappresenta, come evidenziato tra gli altri da Michela Baldini, un elemento costante in ogni fase dell'esistenza di Caproni: il poeta che ancora bambino assiste ad uccisioni per strada sarà obbligato in età adulta ad imbracciare le armi per prestare servizio militare in un conflitto a cui non sa dare un senso. In una delle tante interviste rilasciate nel corso

---

<sup>42</sup> G. Caproni, *Poesia chiara e oscura*, in *La scatola nera*, cit. p.30.

della sua carriera, Caproni compie un'amara sintesi dei giorni vissuti alla luce dell'esperienza di guerra:

Vediamola la nostra biografia. Infanzia devastata dalla guerra. Adolescenza: marcia su Roma e istantanea chiusura degli orizzonti che l'età stessa schiudeva. Adolescenza e prima giovinezza fino ai vent'anni: la parola guerra, anzi la parola d'ordine guerra, e quindi, se non in tutti certo in quelli che fin da piccoli la guerra la conobbero davvero (ma forse anche gli altri, appunto perché non la conobbero) la paura o angoscia della guerra, vale a dire l'impossibilità di vedere un qualsiasi futuro della nostra persona. E dai venti ai trent'anni: il premilitare (quantunque il moschetto ce l'avessero dato in mano da molti anni prima), e il militare con l'animo mobilitato fino alla mobilitazione vera, fino alla guerra vera d'Africa, di Spagna, del Mondo.<sup>43</sup>

Giorgio Caproni percepisce la guerra come l'avvenimento che caratterizza la sua generazione obbligata a fare i conti con le atrocità del conflitto mondiale o cresciuta con lo spettro della paura. La perdita di speranza e fiducia nel futuro è legata all'avvertimento di un impatto tragico con la storia, alla convinzione che il regime fascista l'avrebbe portato un giorno ad imbracciare le armi, ad uccidere. All'esperienza di combattente sul fronte occidentale verranno riservate le pagine del memoriale *Giorni aperti*, prima prosa pubblicata dall'autore e definita da Pier Vincenzo Mengaldo come un vero e proprio «diario di guerra»<sup>44</sup>, e dunque da collocarsi a buon diritto entro la tradizione memorialistica. Numerosi sono invece i racconti che trattano il tema della Resistenza in Val Trebbia : *Il rumore dei passi*, *Come un'immensa pietra*, *L'Arma in pugno*, *Il segreto*, *Tana da' Urpe*, *Sangue in Val Trebbia*, *Anche la tua casa*, *Un discorso infinito*, *Il Natale diceva Pablo*, *Il labirinto*, *Bandiera bianca*, confluiti nella raccolta di prose *Racconti scritti per forza*.

Circa l'impatto dell'esperienza bellica con la poesia, Caproni si è più volte espresso:

Forse se fossi vissuto in un'epoca d'oro la mia poesia sarebbe stata del tutto diversa. Invece sono nato durante la guerra di Libia, ho assistito da bambino alla prima grande guerra, sono cresciuto sotto la dittatura, ho fatto la seconda guerra e sono stato per giunta partigiano.<sup>45</sup>

Il suo percorso poetico si sconta con esperienze di lutto e dolore ( in particolare la morte della fidanzata Olga Franzoni) che muteranno per sempre la pagina e daranno nuovi

---

<sup>43</sup> G. Caproni, *Noi quasi quarantenni*, in «Mondo operaio», 26 febbraio 1949. Ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p.144.

<sup>44</sup> P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p.700.

<sup>45</sup> S. Giovanardi, *Credo in un Dio serpente, a colloquio con Giorgio Caproni*, intervista a G. Caproni in «La Repubblica», 5 gennaio 1984. Ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p. 42.

significati, talvolta anche contrastanti tra loro, alle immagini che caratterizzano la poesia dell'esordio. *Come un'allegoria*, prima raccolta di versi pubblicata dall'autore nel 1936, presenta, seppur nell'immediata freschezza dei paesaggi estivi, di albe e crepuscoli di paese, di feste serali, di aromi e colori a esaltare l'importanza dei sensi, una percezione profonda della labilità delle cose, destinate infine a svanire. Lo stesso Caproni rivelerà come a quei primi versi dall'evidente «macchiaiolismo» sia in realtà da attribuire il valore di «“quasi” un'allegoria»:

Un significato sempre volto ad esprimere un qualcosa d'altro (una mia e altrui inquietudine) al di là del puro significato letterale o figurativo della parola.<sup>46</sup>

Non a caso la prima edizione della raccolta giovanile recava una dedica, in seguito eliminata: «All'umiltà sorridente/ della mia piccola Olga Franzoni/ amata e disperatamente/ perduta,/ queste *sue* umili cose»<sup>47</sup>, la quale conferisce all'intero corpo di liriche l'aspetto tutto diverso di un amore perduto, del dolore vissuto nella rievocazione di immagini spensierate avvolte nell'aura del ricordo. Le esperienze luttuose si faranno sempre più presenti in una poesia nutrita di pulsioni di vita e di morte, dove la guerra stessa, e la conseguente incertezza nel futuro, restano il sottofondo costante del percorso di Caproni fino alla raccolta postuma *Res amissa* (1991).<sup>48</sup>

*Come un'allegoria* entra interamente in *Finzioni* (1941), stravolta tramite spostamenti interni nell'ordine delle liriche, nuovi inserimenti e varianti testuali volte a conferire un senso maggiore di ricordo e caducità a tutta la raccolta, nella quale compaiono con più intensità l'esperienza della morte e del dolore già vissuto. *Finzioni*, considerato da Caproni il suo «Primo libro», esce infatti in piena guerra:

[...] anni veramente neri, che a rotta di collo corrono verso la guerra e la catastrofe, che a chiunque ebbe la disgrazia di possedere una qualche sensibilità, avvelenarono il meglio della giovinezza per la quasi allucinata chiarezza con cui nel sangue era presentita-

---

<sup>46</sup> *Due domande a Giorgio Caproni*, a cura di F. Palmieri, in «L'Avanti!», 18 novembre 1965. Ora in A. Dei *Giorgio Caproni*, cit. p.12.

<sup>47</sup> G. Caproni, dedica alla prima edizione di *Come un'allegoria*, cit.

<sup>48</sup> Nel saggio «*Oltre il lutto: Acciaio*», contenuto in *Per Giorgio Caproni* a cura di S. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, p.281, Luigi Surdich ha opportunamente notato come il binomio terra-guerra ricorra numerose volte all'interno delle raccolte poetiche, da *Cronistoria* (1943), dove ha la sua prima occorrenza, fino alla postuma *Res amissa* (1991): «la forza trainante del binomio è data dal termine guerra, che funziona da calamita nell'attrazione della rima e che si propone come dominante lessicale essendo, innanzitutto, la dominante dell'esperienza.»



giorno per giorno, ora per ora, e potrei dire, senza esagerare, ad ogni battito del cuore-  
l'ineluttabilità della tragedia in agguato.<sup>49</sup>

Il poeta ha vissuto l'esperienza militare sul fronte occidentale: la richiama esplicitamente nelle pagine di *Primo fuoco*, la amplia nel diario di guerra *Giorni aperti*; ma in *Finzioni* non vi è alcun riferimento evidente se non, come ha rilevato Adele Dei, un generale «abbuiarsi» della poesia che sembra rifugiarsi in se stessa e nel proprio dolore privato:

Poesie o, come molti allora preferivano dire, «liriche», non davvero sempre inneggianti al Regime o in linea con gli Ideali della Rivoluzione, ma più spesso e più volentieri dedicate a casalinghe fantasie e a domestici amori o dolori, con un'«incoscienza», apparentemente, addirittura «dilettuosa» in quel «clima duro», ma che forse era soltanto il rovescio (inconscio o magari subconscio) delle troppe medaglie che, secondo i Dettami dell'Ora, avrebbero dovuto corazzare i nostri poveri e così indifesi petti.<sup>50</sup>

Le immagini paesaggistiche, le scene di vita quotidiana, l'incontro con la natura e con i suoi odori permangono a caratterizzare la raccolta che è però attraversata da un senso di evanescenza, da presagi inquietanti e da batticuori. In *Mentre senza un saluto* il poeta avverte il dissolversi delle cose: «senza un cenno d'addio/ mi muore il giorno, e anch'io/ dentro il cuore m'abbuio»<sup>51</sup>, in *Batticuore* osserva una figura femminile rapita dall'ansia e ignara del suo destino: «e data/ tutta che sei ai profumi/ di scoglio, agli aromi/ forti di monte o ai fiumi/ dei vini nei giovanili/ giochi, di quanti agguati/ non sai sian folti i pochi/ giorni tuoi prelibati.»<sup>52</sup>. E ancora in *Romanza*, *Giro del Fullo* e *Sonetto dell'Epifania* è evidente il contrasto tra vita e morte, tra spensieratezza e inquietudine, quest'ultima sempre nella parte conclusiva del componimento, quasi a rappresentarne il finale amaro, l'ultima e più concreta riflessione del poeta.

Ma è soprattutto in *Il Passaggio d'Enea* (1956) ed in particolare nella sezione *Anni tedeschi* che l'esperienza della guerra compare con più forza ad incupire l'atmosfera. Il titolo stesso della raccolta trae ispirazione dal monumento di Enea in Piazza Bandiera a Genova, la piazza più bombardata della città nel 1942. Caproni rimase colpito dall'umanità dell'immagine di Enea immortalato, con il padre Anchise in spalla e il

---

<sup>49</sup> G. Caproni, *Presentazione* a F. Gambetti, *Poesie ritrovate*, Milano, Mursia, 1971. Ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p. 27.

<sup>50</sup> Ivi, p.29.

<sup>51</sup> G. Caproni, *Mentre senza un saluto*, in *L'Opera in versi*, cit. p.55.

<sup>52</sup>Ivi, *Batticuore*, p.54.

figlietto Ascanio per mano, nella sua raffigurazione più scolastica e vide in lui non l'eroe virgiliano ma il semplice uomo contemporaneo, emblema della sua generazione: un uomo solo nella guerra, costretto a portare sulle spalle il peso di un passato fallimentare e a reggere tra le mani le insicurezze e le angosce di un avvenire incerto. Per il poeta, Anchise simboleggia una tradizione a cui Enea non può più appoggiarsi e che richiede invece di essere protetta e sostenuta, mentre Ascanio è metafora di un futuro ancora troppo instabile per poter rappresentare una certezza.

Era quello l'uomo vedovo, spogliato del presente, con passato da salvare e futuro incerto...  
Altro che Ulisse! Quello gira, gira ma alla fine torna a casa sua. È Enea l'uomo della mia generazione! Scappa dalla distruzione, non si sa dove.<sup>53</sup>

Enea è per Caproni una figura drammatica, completamente diversa da quella di Ulisse che, vinta la guerra, ha la fortuna di poter tornare a casa. Al contrario l'eroe di Virgilio perde la guerra, la patria, la moglie e si ritrova solo, immerso nelle sconfitte e nelle inquietudini del suo tempo, in cerca di una nuova terra dove fondare la sua città.

Al centro della sezione *Anni tedeschi* de *Il Passaggio d'Enea* sono posti i *Lamenti*, dodici componimenti che trattano il tema della guerra in atto ricreando un'atmosfera oscura ed angosciante, definiti da Luigi Surdich «un piccolo canzoniere del lutto, dell'orrore, della lacerazione sentimentale al cospetto del male storico della guerra».<sup>54</sup>

L'idea del conflitto e della paura da esso generata è veicolata da immagini che ricorrono costanti in tutti i *Lamenti*: gli ululati dei cani, le voci soffocate e perdute ad indicare l'impossibilità di urlare la propria disperazione, il buio della notte, il vento che soffia scuotendo ogni cosa, il petto e il cuore che diventano luogo di dolore e inquietudine e che racchiudono il vero "lamento" del poeta .

Nel terzo *Lamento*, Caproni dichiara con accenti ungarici la propria condizione, che investe tutta la sua vita diventandone una parte indelebile: «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!»<sup>55</sup>; così nel nono *Lamento* è esplicito il riferimento all'esperienza vissuta da combattente: «...Tu non sai,/ cuore, quali echi percorsero i monti/ dove in guerra fui solo- dove mai/ tacque il lamento dell'acqua che i ponti/ uno ad uno coperse.

---

<sup>53</sup>Dall'intervista di M. Gulinucci a G. Caproni, *Come su un pentagramma*, in «Leggere» n.3, luglio-agosto 1988. Ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p.51.

<sup>54</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p.50.

<sup>55</sup> G. Caproni, *III* in *L'Opera in versi*, cit. p.117.

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/ spenge, e i miei figli, il mio nome, e la guerra?»<sup>56</sup>. Il  
sonetto *1944*, originariamente in apertura alle *Stanze della funicolare*, si trova posposto  
ai *Lamenti*, dei quali riprende suggestioni ed atmosfere con precise allusioni alla  
Seconda Guerra mondiale, evidente già nel titolo-data e richiamata poi nell'immagine  
della fucilazione: «Sulla faccia/ punge già il foglio del primo giornale/ col suo afrore di  
piombo- immensa un'acqua/ passa deserta nel sangue a chi muove/ a un muro, e già una  
scarica una latta/ ha un sussulto fra i cocci.»<sup>57</sup>.

La guerra è presente però anche nelle altre sezioni de *Il Passaggio d'Enea*, come accade  
nella poesia *Sirena*, una delle più belle dedicate a Genova, con quell'indimenticabile  
attacco «La mia città dagli amori in salita,/ Genova mia di mare tutta scale»<sup>58</sup>,  
appartenuta in precedenza alle *Stanze della Funicolare* (confluite anch'esse a comporre  
l'intera raccolta), dove la pena per il futuro scaturisce d'improvviso nel cuore del poeta  
«col bandone/ scosso di soprassalto da un portone».<sup>59</sup>In *Litania*, componimento in cui il  
nome di Genova compare ben novanta volte, lo strazio vissuto sembra divenire un tratto  
caratteristico della città che è anche la «Genova di grige mura./ Distretto. La paura./  
Genova dell'entroterra,/ sassi rossi, la guerra.»<sup>60</sup>. L'esperienza bellica si tramuta in  
doloroso ricordo in *L'Ascensore*, lirica commossa in memoria della madre Anna Picchi,  
in cui Caproni immagina di giungere in paradiso con l'ascensore di Castelletto ma, una  
volta incontrata la madre, è costretto a tornare a casa, vedendola rimanere «sola sopra la  
terra:// proprio come il giorno stesso/ che ti lasciai per la guerra.»<sup>61</sup>

La guerra è il fondale angoscioso della vicenda di Annina nei *Versi livornesi* del *Seme  
del piangere* (1959), opera in cui Caproni mette in scena la splendida figura della madre  
giovane, in una Livorno d'aria e di mare. La protagonista della raccolta, sicuramente la  
più importante figura femminile di tutta la poesia caproniana, è presentata al lettore  
nella spensieratezza della sua età, ma non pochi sono i momenti in cui il pensiero della  
guerra torna a privare di serenità questi versi indimenticabili. In *Né ombra né sospetto*

---

<sup>56</sup> G. Caproni, *IX*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 123.

<sup>57</sup> Ivi, *1944*, p. 126.

<sup>58</sup> Ivi, *Sirena*, p.143.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ivi, *Litania*, p.177.

<sup>61</sup> Ivi, *L'Ascensore*, p.170.

la città stessa acquista bellezza al passaggio della ragazza partecipando attivamente ad ogni suo spostamento, ma la gioia delle ventilate mattine livornesi appare in ultimo come preludio di qualcosa di tragico: «Livorno popolare/ correva con lei a lavorare./ Né ombra né sospetto/era allora nel petto.»<sup>62</sup>. In *Urlo* viene descritto il giorno del fidanzamento di Annina, ma il grido di festa delle sirene del porto è al contempo straziante annuncio di guerra: «Fuggì nel vento, stretta/ al petto la sciarpetta./ In cielo, in mare, in terra/ che urlo, scoppiata la guerra...».<sup>63</sup> In *Eppure*, l'ingenuità dei «freschi pensieri», di reminiscenza dannunziana, della madre giovinetta al momento della partenza da Livorno, viene disillusa da un'ultima amara verità: «Credeva che la primavera/ fosse la prima stazione./ Credeva che all'estate/ piena, senz'altre fermate,/ seguisse poi l'autunno/ più tenero, e che un dolce inverno/ di pelliccia e d'amore/ (di chitarra e di cuore)/ di nuovo alla primavera/ portasse, in un giro eterno/ cui fosse, quella stagione,/ prima e ultima destinazione.// E invece com'era ferita/ l'epoca in cui era partita!/ Com'era già in lei, e in terra,/ il seme della guerra!»<sup>64</sup>. Basterebbe solo il componimento *Ad portam inferi* a dimostrare come il canzoniere per Annina non sia unicamente l'elogio ammirato della giovinezza materna ma anche e soprattutto il ricordo di un altro tempo, quello della storia, con tutte le tragedie che porta con sé:

Il poeta tenta l'impossibile risarcimento: quello di dar vita alla madre morta raffigurandola nella pienezza della sua esuberanza giovanile [...] ma la spinta a questa regressione è destinata a svuotarsi urtando implacabilmente contro la verità della guerra, dei dolori, delle necessità, degli obblighi; e, soprattutto, contro la verità della morte.<sup>65</sup>

*Ad portam inferi* getta presagi ed ombre su tutta la raccolta presentando, con un balzo in avanti, un'Annina in attesa del treno per la sua «ultima stazione»: «Vorrebbe piangere, cerca/ sul marmo il tovagliolo/ già tolto, e in terra/ (vagamente la guerra/ le torna in mente, e fischiare/ a lungo nell'alba sente/ un treno militare)»<sup>66</sup>. Come in *Cronistoria* (1943) dove dietro al dolore privato per la morte di Olga Franzoni si nasconde il dramma collettivo della tragedia bellica, anche il passaggio di Annina verso la morte

---

<sup>62</sup> G. Caproni, *Né ombra né sospetto*, in *L'Opera in versi*, cit. p.193.

<sup>63</sup> Ivi, *Urlo*, p. 203.

<sup>64</sup> Ivi, *Eppure*, p.208.

<sup>65</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.74

<sup>66</sup> G. Caproni, *Ad portam inferi*, in *L'Opera in versi*, cit. p.207.

porta con sé le molte inquietudini che il poeta sente nel cuore, prima fra tutte quella causata dalla guerra così duramente «penetrata nell'ossa».

Nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1956), il tema della guerra, sottile filo conduttore della poesia precedente, sembra per un attimo interrotto favorendo altre riflessioni che Caproni svilupperà nelle raccolte successive. Tuttavia, il componimento che dà il titolo all'intera opera, realizza la metafora della vita come viaggio, in cui il viaggiatore dice addio, di stazione in stazione, a tutto ciò che è stato parte della sua esistenza e che è universalmente parte dell'esistenza di ognuno.

Infatti il Caproni “cerimonioso” non dimentica quella tragica esperienza che l'ha segnato così profondamente, congedandosi anche alla guerra stessa: «Congedo, o militare/ (o marinaio! In terra/ come in cielo ed in mare)/ alla pace e alla guerra.»<sup>67</sup>, per arrivare poi all'ultima fermata con la «disperazione calma» di chi è consapevole di esser giunto a destinazione. Ma anche nella vicenda di un altro personaggio della raccolta, il «preticello deriso» del *Lamento (o boria)*, compare l'annuncio del conflitto bellico: «Volavano bianchi d'ali/ i gabbiani, e i giornali,/ freschi ancora di piombo,/ urlavano, in tutto tondo,/ch'era scoppiata la guerra/ dappertutto, e la terra/[...]pareva dovesse franare,/ sotto i piedi di tutti».<sup>68</sup>

Ne *Il muro della Terra* (1975), raccolta che inaugura l'ultima fase della poesia caproniana, la guerra compare nuovamente, ma investita di un diverso significato che Caproni stesso avrà cura di chiarire al suo lettore:

Mentre prima si trattava di una guerra determinata [...] italiani contro tedeschi, in quest'altra c'è l'idea della guerra proprio come guerra, in un certo senso un'idea universale, non più particolare e legata a particolari eventi. Ma purtroppo la guerra continua, siamo continuamente in guerra. E quindi è la guerra in se stessa, con ricordi naturalmente della mia esperienza della guerra vissuta.<sup>69</sup>

Il titolo, come ne *Il seme del piangere*, prende spunto da un verso dantesco<sup>70</sup> ed indica il limite invalicabile contro il quale si scontra la ragione umana nel corso della sua

---

<sup>67</sup> G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'Opera in versi*, cit. p.245.

<sup>68</sup> Ivi, *Lamento (o boria) del preticello deriso*, p.256.

<sup>69</sup> G. Caproni, “Era così bello parlare”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp. 172-173

<sup>70</sup> *Inferno* X, 1-3: «Or sen va per un secreto calle,/ tra 'l muro della terra e li martiri,/lo mio maestro, e io dopo le spalle.». I versi danteschi da cui Caproni prende spunto per il titolo della sua raccolta, riguardano uno dei momenti più difficili del viaggio di Dante che ha da poco oltrepassato la soglia della città di Dite, non senza che gli venisse intralciato il passaggio con il timore di perdere la guida di Virgilio.

indagine metafisica, dando avvio ad una lunga «guerra d'unghie» destinata a non aver termine né vincitore: «Ho provato anch'io./ È stata tutta una guerra/ d'unghie. Ma ora so. Nessuno/potrà mai perforare/ il muro della terra.».71 Il conflitto non è più quello storico delle grandi tragedie mondiali, ma è la guerra continua e costante a tutto ciò che è inconoscibile, la battaglia della mente contro un nemico invisibile e in luoghi ancor più impervi di quelli realmente attraversati dal soldato, quei luoghi «non giurisdizionali» vietati all'umana razionalità. Se la guerra si sposta dal piano concreto a quello simbolico, i ricordi di Caproni rimangono però a dare forma a buona parte dei componimenti, come quelli che costituiscono la sezione *Acciaio*, dove immagini ed atmosfere richiamano alla memoria situazioni e ambientazioni della lotta partigiana: «Uscirono/ nuovamente all'aperto.// La luna, a perdizione,/ allucinava alta/ la neve.// Strinsero/ l'arma.// Sbaglio/ per sbaglio, meglio/-se bisognava morire-/ lanciarsi. Allo sbaraglio.».72:

È una guerra incerta, livida e invernale, impervia come quella combattuta una volta in Val Trebbia. La cresta da superare, la meta da conquistare o difendere richiedono un alto prezzo di accanimento, ma già in partenza appaiono minate dal dubbio, che ne investe fin anche la consistenza. E malsicure anche le direzioni, la tattica, le insegne, le gerarchie.<sup>73</sup>

L'intera sezione della raccolta sembra rievocare le vicende di un gruppo di militari stremati, costretti a combattere una guerra contro un nemico introvabile, sperduti in luoghi bui e desolati che appaiono simili agli scenari descritti nel memoriale *Giorni aperti* (1942) o in alcuni racconti partigiani, dove paesi abbandonati, città distrutte e strade deserte diventano la dimostrazione della devastazione bellica: «Sono stremati. Tentano/ (è l'ultimo sforzo)/ di issare/ la bandiera. Ma quali/ cani la mordono/ già, sotto i rottami/ del cielo, mentre storditi/ gli altri con le unghie raschiano/ i sassi, in cerca/ d'un grido di trionfo?»<sup>74</sup>. Anche in *Tutto*, *Ovatta* e *L'Esito* le memorie della Resistenza tornano a riempire la pagina, seppur avulse dal contesto storico e inserite in una cornice indeterminata. *I Coltelli*, ultimo componimento della sezione, trae ispirazione da un fatto realmente accaduto al poeta partigiano trovatosi a puntare l'arma contro il suo più caro amico, a sua volta con il mitra puntato verso di lui: «“Be’?” mi fece./ Aveva paura.

---

<sup>71</sup> G. Caproni, *Anch'io*, in *L'Opera in versi*, cit. p.325.

<sup>72</sup> Ivi, *Acciaio*, pp. 307-308.

<sup>73</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.168.

<sup>74</sup> G. Caproni, *L'Esito*, in *L'Opera in versi*, cit. p.311

Rideva./D'un tratto, il vento si alzò./ L'albero, tutto intero, tremò./ Schiacciai il grilletto. Crollò./ Lo vidi, la faccia spaccata/ sui coltelli: gli scisti./Ah, mio dio. *Mio Dio*./Perché non esisti?»<sup>75</sup>; l'interrogativa finale appare essere, di fondo, la spiegazione a tutte le guerre, concrete o astratte, che il poeta combatte durante la sua esistenza. La battaglia contro l'impossibilità della ragione umana di entrare in quei luoghi «non giurisdizionali» che per natura le sono vietati, anticipa un altro conflitto, tutto metafisico, che Caproni condurrà nelle ultime raccolte *Il franco cacciatore* (1982) e *il Conte di Kevenhüller* (1986), nelle quali la disperata ricerca di Dio si tramuterà in un'incessante guerra contro la sua “non esistenza”.

Tra i componimenti eterogenei che compongono la raccolta postuma *Res amissa* (1991), *Fatalità della rima* sembra fissare, come in un'ultima epigrammatica dichiarazione di poetica, alcuni dei binomi più importanti di tutto il percorso caproniano: «La terra./ La guerra./ La sorte./ La morte.»<sup>76</sup>. Pur nell'immediatezza del loro accostamento stilistico, queste quattro parole appaiano legate tra loro da un legame più profondo: se la morte è per natura l'inevitabile destino dell'uomo, la guerra diventa allora la tragica condanna inflitta alla terra.

A differenza di quanto accade nella poesia, dove il tema della guerra e dell'esperienza militare si accompagnano, talvolta confondendosi, agli avvenimenti privati della vita del poeta, Caproni riuscirà in prosa a dare totale spazio alla tragedia bellica, incentrandovi la maggior parte dei suoi «racconti scritti per forza» e l'intera raccolta *Il Labirinto*.

Come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo, la guerra, la Resistenza, l'immediato dopoguerra, segnano per la poesia un cambiamento meno radicale rispetto alla prosa nella quale è particolarmente incisiva l'istanza neorealistica:

[...] la poesia non usa procedere per collettivi salti nel vuoto, in concomitanza con eventi di grande o minima portata storica: i suoi balzi in avanti, quando non siano l'effetto delle isolate scoperte dei singoli, si preparano nel silenzio della privata storia di ognuno, che è e sarà storia di tutti.<sup>77</sup>

La particolarità della poesia di Caproni sta anche nella capacità di riuscire a portare sulle spalle di una figura delicata come quella di Annina, o in quella più inconsistente ed

---

<sup>75</sup> G.Caproni, *I Coltelli*, in *L'Opera in versi*, cit. p.313.

<sup>76</sup> Ivi, *Fatalità della rima*, p.811.

<sup>77</sup>P. Chiara- L. Erba, *Quarta generazione, La giovane poesia (1945-1954)*, Varese, Editrice Magenta, 1954. Ora in P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit. p.LVIII.

esile di Olga, o negli angoli più nascosti di città come Genova e Livorno, l'enorme peso delle grandi tragedie storiche. Giovanni Raboni riconosceva nella poesia di Caproni tre grandi temi: «il tema della città, il tema della madre, il tema del viaggio»<sup>78</sup> ai quali però la guerra e la morte fanno da sfondo costante, attraverso l'abilità del poeta di arrivare a toccare l'universale partendo dall'unicità del sentire individuale.

La prosa, per sua stessa natura, permette alla tematica di guerra di essere sviluppata in modo più ampio e consente a Caproni di trattare l'esperienza bellica, vissuta personalmente, nella forma del romanzo, del diario e dei racconti, mantenendo intatti quei tratti tipici del suo stile che è poi quello di un grande poeta.

### Lo stile del *Labirinto*

Come già anticipato, *Giorni aperti*, *Il labirinto* e *Il gelo della mattina*, sono le prose scelte da Caproni per comporre l'unica raccolta di racconti pubblicata durante la sua vita e, rappresentando il frutto di un'accurata selezione, ben si prestano a diventare gli esempi principali dello stile narrativo del loro autore. Il poeta unisce nello stesso volume tre storie autobiografiche, ciascuna a testimonianza di un'esperienza fondamentale della sua esistenza: la guerra combattuta sul fronte occidentale, la lotta di Liberazione condivisa con i partigiani della Val Trebbia e la morte di Olga, il grande dramma privato affidato soprattutto alle pagine della poesia. Ad aprire la raccolta è la nota introduttiva che Caproni scrive per fornire al lettore alcune indicazioni bibliografiche insieme alla datazione dei racconti, indispensabile per inquadrare le prose nel periodo esatto della sua opera poetica. L'attenzione che l'autore riserva al proprio pubblico è importante per comprendere il pensiero (e forse la preoccupazione) di un narratore che sa di essere prima di tutto uno scrittore di versi, e che ha ben chiara l'impossibilità di valutare i racconti di un poeta indipendentemente dalle suggestioni liriche che essi emanano. Le storie del *Labirinto* anticipano e riprendono spesso le immagini caratteristiche della poesia alla quale si affiancano, basti pensare alla presenza dell'alba in tutti e tre i racconti, elemento tipico nell'intera produzione lirica caproniana e specialmente ne *Il Passaggio d'Enea*, ma anche all'insistenza sull'aspetto

---

<sup>78</sup> G. Raboni, *Quattro scritti sulla poesia di Caproni*, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983, p. 617.



paesaggistico e atmosferico che fa da sfondo ai personaggi e alle loro vicende e che ricorda i versi più descrittivi delle raccolte d'esordio, o alla malinconia generata dai pensieri che tormentano i protagonisti ai quali si accordano certe ambientazioni cupe ed angoscianti, preludio all'ultimo Caproni delle osterie, della caccia e della ricerca metafisica:

[...] appare evidente come il prosatore, nonostante la scelta di un differente utilizzo dello strumento verbale, sia inscindibilmente connesso con il poeta, e come molti temi affrontati nei racconti finiscano per diventare nuclei fondamentali delle poesie. [...] non si potrà tuttavia fare a meno di notare la persistenza di temi riproposti in poesia e in prosa e ostinatamente sviscerati da Caproni per tutta la durata della propria scrittura, con anticipazioni e ritorni talvolta addirittura sorprendenti.<sup>79</sup>

L'impronta del poeta è sempre presente anche nella penna del narratore, il quale ricorda come prosa e poesia si influenzino a vicenda, al punto che immagini ed idee nate per allestire un racconto finiscono col diventare un componimento, mentre i versi destinati alla lirica si trasformano in trame perfette per la prosa. Tuttavia i due registri rimangono comunque separati e Caproni stesso ne evidenzia le differenze:

Certo, una profonda differenza esiste (anche se non esiste una vera "divaricazione") tra la funzione del linguaggio nella prosa narrativa e la funzione del linguaggio nella poesia in versi. La poesia in versi è in primo luogo musica, e come la musica necessita del supporto di una tecnica (*techne*) senza la quale l'edificio crolla. Non si può costruire una resistente (oltre che bella) cupola o sinfonia senza conoscere certe regole della statica o dell'acustica. La prosa narrativa è molto più vicina al linguaggio pratico di normale comunicazione (assolutamente privo di 'armonici'), ma non può (non deve) identificarsi con questo.<sup>80</sup>

Se la poesia è caratterizzata dall'armonia della musica, le cui regole sono amate e conosciute anche dal Caproni violinista, la prosa narrativa si avvicina al linguaggio quotidiano ed è libera dalla rigidità del verso, ma non deve limitarsi ad essere un semplice serbatoio di informazioni. La tendenza dell'autore a conferire una componente lirica ai suoi racconti è riscontrabile in particolare nei testi de *Il labirinto*, che per il loro autobiografismo toccano da vicino l'animo del poeta e mettono in scena volti, situazioni e ambienti a lui cari e familiari, nella descrizione dei quali si ritrova tutta l'emozione che Caproni aveva già espresso, o esprimerà successivamente, in versi. Le tre prose alternano momenti colloquiali e discorsivi ad altri di più ampio respiro lirico, che trovano precise corrispondenze nella poesia di quel periodo ricca di «interrogative

---

<sup>79</sup> M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p.19.

<sup>80</sup> Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, cit. p.34.

replicate, in intermittenti, dubbiosi indugi emotivi»<sup>81</sup>. Ne sono esempio le lunghe e continue riflessioni del partigiano Pietra, personaggio principale del racconto *Il labirinto*, il cui tono ricorda quello delle liriche *Lamenti*, o le precise descrizioni atmosferiche che fanno emergere i sentimenti più profondi del soldato al fronte e che rievocano certe malinconie nascoste affrontate nei componimenti giovanili. Per il Caproni prosatore, così come per il poeta, la natura che si manifesta nei più piccoli eventi ha un'importanza fondamentale e questo spiega le dettagliate e minuziose descrizioni cui è affidata buona parte della narrazione. Le sfumature dell'acqua, il colore del cielo, la luce che cambia tonalità durante le varie fasi del giorno, catturano l'attenzione del narratore di *Giorni aperti*, che nel racconto dell'itinerario compiuto a fianco del suo reggimento, restituisce le sensazioni visive ed olfattive con la stessa intensità dei versi che caratterizzano le raccolte iniziali. Il memoriale di guerra si mantiene infatti nell'ambito stilistico di *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda* e *Finzioni* e, secondo il parere di Antonio Barbuto, segna anche la fase conclusiva della prima ricerca poetica caproniana; al suo esordio l'autore tendeva infatti a narrare in versi, una particolarità che lo estraniava dalla contemporanea corrente ermetica. Il critico definisce la prosa di *Giorni aperti* «apparentemente disarmata»<sup>82</sup>, dietro il cui disimpegno è mascherata però la ribellione alla retorica del regime fascista, che l'autore esprime soprattutto attraverso il generale antieroisimo che caratterizza l'intera narrazione. Il diario di guerra è inserito in una cornice di quotidianità militare che lo porta ad essere soprattutto una testimonianza dell'esperienza vissuta e, a questo proposito, è importante ricordare come Italo Calvino avesse accolto positivamente il Caproni narratore, nel quale vedeva realizzato il bisogno «d'uscire dal castello incantato, di trovare un terreno d'incontro con gli uomini che faticano e soffrono»<sup>83</sup>. Il resoconto della vita militare, con i suoi aspetti più reali e banali, è descritto tramite un elenco di azioni e spostamenti tra i quali il racconto sembra quasi fossilizzarsi, e il lessico si mostra circoscritto a poche parole, spesso utilizzate nel medesimo periodo fino a rendere ripetitive e monotone alcune parti della narrazione, fatta eccezione per i preziosismi («diserbato», «allopizzato», «ardenza», «arsione», «slogolio») e per le

---

<sup>81</sup> A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.10.

<sup>82</sup>A. Barbuto, *Opinione su «Giorni aperti»*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 51.

<sup>83</sup>I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, 1999, p.2923, ora in A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.19.

memorie montaliane («pinastri», «strinati», «arrembata») e pascoliane («zirlio», «limio»), rilevati da Antonio Barbuto al fine di sottolineare i richiami poetici nel Caproni narratore. Al contrario, sono presenti anche molti tecnicismi relativi alla sfera militare, attraverso i quali il realismo del racconto viene accentuato. Va evidenziato come l'autore stesso definisca la sua prosa «improvvisata e volentieri scorretta»<sup>84</sup>, dipesa da quella disattenzione che egli attribuiva al lettore e che gli permetteva un lavoro meno vincolato e più libero. Ma se le pagine del memoriale si manifestano soprattutto sotto la veste del resoconto, è nell'immediatezza delle dettagliate descrizioni paesaggistiche e ambientali che la poesia torna a vivere tra la prosa, mostrando un primo esempio di quegli aspetti tipici dell'alta lirica caproniana:

Questo racconto-diario conserva una sua importanza per diversi motivi, tra l'altro perché sembra contenere già quasi tutti i temi del Caproni maggiore, anche se ancora unidimensionali, privi di profondità, troppo spesso risolti nella chiave del virtuosismo e della raffinatezza colortistica.<sup>85</sup>

Lo stile del racconto *Il labirinto* è invece più limpido e scorrevole, poiché deve sostenere la trama avvincente e complessa di una tragedia partigiana, considerata da Luigi Surdich uno «tra gli esiti più compiuti del Caproni narratore»<sup>86</sup>. La narrazione si articola tra il discorso diretto dei personaggi e le lunghe riflessioni del protagonista, grazie alle quali il suo profilo psicologico ha uno spazio più ampio per potersi delineare. Rispetto al soldato di *Giorni aperti* che ricorda con distacco l'esperienza vissuta, il narratore partigiano è immerso in una vicenda caratterizzata da un grande colpo di scena, che conferisce al racconto un andamento più fluido ed incalzante. Caproni predispone l'intera narrazione ad accogliere l'evento che determina la storia, divisa quindi tra un'attesa e una conclusione in mezzo alle quali si inserisce il momento più alto del racconto resistenziale. L'atmosfera sospesa, seguita da una rapida sequenza di eventi, nulla toglie ad una prosa che riesce a recuperare memorie passate, sogni e ricordi autobiografici mantenendo quel «modo di raccontare veloce ed essenziale, che si apre a

---

<sup>84</sup> G. Caproni, *Introduzione a Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, cit. Ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.31.

<sup>85</sup> C. Annoni, *L'ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore*, in *Capitoli sul Novecento*, Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U Università Cattolica, 2000, p.178.

<sup>86</sup> L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, in «La rassegna europea di letteratura italiana», 2004, n.24, p. 55.

improvvisi fioriture liriche».<sup>87</sup> Ritorna infatti anche nel *Labirinto* la tendenza del Caproni narratore a posare l'attenzione sui minimi particolari, basti pensare al ritratto di Ada, tratteggiato più volte nel corso della storia, o al paesaggio gelido ed innevato della Val Trebbia, di cui il poeta parla attraverso il biancore della neve che avvolge ogni cosa. Tuttavia, pur nella somiglianza di alcune descrizioni, le pagine del memoriale di guerra non sono paragonabili al pathos del *Labirinto*, scritto pochi anni dopo ma già emblema di un narrare più maturo e consapevole, che abbandona l'«ozio»<sup>88</sup> della scrittura improvvisata, per rivolgersi con maggior partecipazione ad una tematica esistenziale che mette in scena il dramma privato dell'Io nella cornice più ampia della tragedia bellica. I momenti più lirici sono tutti concentrati nelle pause riflessive del personaggio principale, i cui tormenti interiori si riflettono in un continuo rincorrersi di pensieri che appare come un flusso di coscienza. Anche nel *Labirinto* il narratore insiste sulle interrogative, creando uno sdoppiamento nel dialogo esclusivo tra il partigiano Pietra e la sua coscienza, vera protagonista del racconto. Se lo stile è molto più scorrevole e leggero rispetto a quello di *Giorni aperti*, va comunque riscontrata anche in questo racconto la mancanza della piena cura formale, di quella rifinitura tipica del Caproni poeta, evidente soprattutto nelle continue ripetizioni di termini e di concetti, non sempre attribuibile alla ricerca di un ritmo del racconto.

Con *Il gelo della mattina*, l'autore raggiunge senza alcun dubbio un'eccellenza narrativa: il tema della morte di Olga, sentito e sofferto anche a distanza di anni, permette a Caproni di aprire alla prosa tutte le particolarità della sua personale scrittura, a partire dalla descrizione attenta e minuziosa degli ambienti interni e dei paesaggi, fino a soffermarsi sul dramma psicologico vissuto dal personaggio ed espresso nei monologhi carichi di pathos, che non mancano a ragionare anche sulla guerra, filo conduttore di tutti e tre i racconti e vero labirinto di sofferenza e ingiustizia in cui viene abbandonata l'intera umanità. Nell'ultimo capitolo del romanzo incompiuto, il Caproni fisico e quello metafisico convivono con pari equilibrio, regalando al lettore una prosa di immagini reali e sensazioni concrete, alle quali si intrecciano i sentimenti e le emozioni più profonde dei protagonisti.

---

<sup>87</sup> G. Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997, p.110. Ora in L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. p. 56.

<sup>88</sup> G. Caproni, *Introduzione a Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, cit. Ora in A.Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.31.

Ad accomunare lo stile delle prose che compongono *Il labirinto* è anche l'uso «inerte e strascicato della congiunzione *senonché*»<sup>89</sup>, quasi simbolo del passo caracollante del poeta prosatore, poco incline all'andatura del racconto; è però opportuno ricordare che i testi vengono revisionati e modernizzati dall'autore, il quale qui rimuove le numerose ripetizioni e sostituisce i vari «*senonché*» presenti in misura maggiore nei manoscritti. Riscontrabile in ciascuna prosa è la tendenza di Caproni a riportare gli aspetti più crudi e macabri della realtà, siano essi gli effetti della malattia di Olga o il colore dei cadaveri dei partigiani uccisi, ai quali si unisce la descrizione dei bisogni primari del soldato al fronte, che non vengono mai mascherati o resi meno esplicitamente. Allo stesso modo il narratore restituisce ogni suo pensiero, anche il più recondito, per rispondere ad un bisogno di verità e di realismo di cui avverte l'urgenza soprattutto trattando episodi autobiografici inseriti nel tragico periodo della guerra:

Caproni non rifugge mai dall'immagine o dalla percezione magari stridente e sgradevole; anzi il suo sguardo si ferma spesso con meticolosa esattezza proprio su aspetti crudi o 'sconvenienti' che non si vogliono in alcun modo espungere o redimere. La stessa introspezione, i ripetuti esami di coscienza dei protagonisti, a cominciare da quello terribile del *Gelo della mattina*, non si concedono nessuna reticenza, nessuna attenuante o tanto meno un'assoluzione postuma. Un costante bisogno di verità impedisce facili connessioni al gusto o all'abitudine più corriva del lettore, e nega nella stessa maniera ogni fuga consolatoria nell'immaginazione.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> L. Surdich, *I racconti di Giorgio Caproni*, in «Studi di filologia e letteratura». *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Genova, Il Melangolo, vol.V, 1980, pp.563-629, ora in A. Dei, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, cit. p. 20.

<sup>90</sup> A. Dei, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, cit. p.12.

## CAPITOLO II

Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali.

Il giorno di Pasqua del 1939, un anno dopo il suo trasferimento a Roma<sup>91</sup>, Giorgio Caproni è richiamato alle armi nel 42° Reggimento Fanteria e mandato a Genova. Nel giugno del 1940 partecipa alle operazioni di guerra sul fronte occidentale che dureranno per quattordici giorni, dal 10 giugno al 24 giugno, al termine dei quali il poeta verrà inviato prima a Vittorio Veneto e poi a Genova, per tornare a Roma alla metà di ottobre. Come egli stesso racconterà a Carlo d'Amicis in un'intervista a «L'Unità» del 1995, all'arrivo a Genova venne mandato verso il confine francese a contrastare un esercito che avrebbe dovuto odiare, ma per il quale nutriva invece un profondo rispetto unito a profonda ammirazione per la cultura che quel paese rappresentava e che il poeta amava. È importante a questo proposito non dimenticare come Caproni sia stato studioso e traduttore appassionato della letteratura francese. Tra le sue maggiori traduzioni vanno ricordate *I fiori del male* di Baudelaire, *Morte a credito* di Céline, *Il tempo ritrovato* di Proust, insieme a tutto il teatro di Genet, le poesie di Apollinaire, Char, Frénaud e quelle di molti altri autori che testimoniano il privilegio accordato dal poeta alla lingua e alla letteratura di Francia.

L'esperienza della guerra sul fronte occidentale segnò profondamente Caproni, lo scontro quasi disarmato<sup>92</sup> con un esercito più forte e agguerrito riempirono il suo animo di orrore e di paura, ma soprattutto di grande sdegno, tanto da portarlo a definire poi la guerra a Mentone «un capolavoro di insensatezza»<sup>93</sup>.

Il ricordo di quei tragici momenti viene affidato alle pagine di un diario, *Giorni aperti*, scritto a Roma nel 1940 durante una breve licenza militare, pubblicato nel novembre del

---

<sup>91</sup> Caproni si era trasferito a Roma, dove aveva vinto il concorso per un posto di maestro di prima categoria, il 1° novembre del 1938.

<sup>92</sup> «[...]Fu un vero macello. Loro erano agguerritissimi, noi praticamente disarmati. Le pallottole erano di un calibro superiore alla canna, e il nostro colonnello, paternamente, ci sconsigliò di usarle perché ci sarebbe scoppiato il fucile tra le mani. Questa fu la nostra guerra a Mentone». cit. in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*. A cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p.446.

<sup>93</sup> Dall'intervista rilasciata da G. Caproni a Carlo d'Amicis il 21 agosto 1995 per «L'Unità», ora in *L'Opera in versi*, cit. p. LVI.

1942 da Giambattista Vicari per le edizioni di «Lettere d'oggi»<sup>94</sup>, dedicato ai familiari e all'amico Libero Bigiaretti e definito da Caproni stesso «Il mio piccolo *De bello gallico*»:

In guerra ho avuto paura: non sono mai stato un eroe, ma mi sono fatto coraggio. Ho combattuto sul fronte occidentale (ho scritto anche un diario, censurato a quel tempo e oggi introvabile).<sup>95</sup>

Alcune pagine di questo diario erano precedentemente comparse sulla rivista «Augustea» ma, a due anni di distanza dalla loro scrittura e dalla loro prima apparizione, Caproni aggiunge al volumetto una nota introduttiva nella quale sottolinea al lettore il carattere precario (la «insussistenza») di quelle pagine, scritte nel ricordo di una guerra la cui esperienza, viva e presente nella memoria, non può essere restituita appieno dalla scrittura :

Queste pagine sono state scritte in alcune sere d'un autunno raccolto intorno al lume di una stanza d'affitto, in un momento di riposo. Non impegnano nulla di me stesso, bensì portano il segno labile dell'ozio in cui sono cresciute. Rileggendole infatti a più di due anni di distanza nella loro sintassi quasi improvvisata e volentieri scorretta, prima che agli altri rivelano a me medesimo la loro insussistenza o mancanza di attitudine a collimare con una mia qualunque immagine d'uomo.

Non un'epigrafe perciò, anzi un ingenuo sfogo della memoria in un momento di assenza, il che potrebbe essere per me una spina, quasi la prova di uno smarrimento iniziale di fronte a quelle che sono le mie vere irreparabili pene. Invece accetto questo errore senza eccessivo sbigottimento, come si accetta un peccato veniale. Il lettore comunque è avvertito (e anche per questo la mia coscienza non è turbata). Si trova dirimpetto a uno svago -non cerchi fra queste righe il mio nome. E se resterà divertito a scoprirvi qualche irritazione grammaticale, questo è il solo motivo, né chiedo di più, per cui glielo presento stampate.

(Voglio anche aggiungere, per evitare equivoci, che la guerra vera sul vero fronte occidentale fu una cosa naturalmente ben più dura e incisiva nella sua brevità, un evento in cui la virtù del popolo non rimase smentita. Molti dei nomi qui citati sono infatti, ormai, al di là di ogni umana frontiera: è ad essi soltanto che devo chieder perdono per aver ricavato appena qualche vivace tinta da tanta loro fatica).<sup>96</sup>

Caproni racconta come il diario di guerra sia stato concepito in un periodo di “svago”, sia quindi lo sfogo della sua stessa memoria in un tempo di riposo, distante dalle vere pene descritte in quelle pagine e, proprio per questo, non può che risentire della

---

<sup>94</sup> L'esordio di Caproni prosatore viene abitualmente indicato nella pubblicazione di *Giorni aperti*, ma è corretto arretrarlo al 1939 con l'uscita di racconti, prose liriche e autobiografiche che riprendono temi e immagini abituali nella poesia di quegli anni. Sulla rivista «Augustea» dall'ottobre al dicembre 1940 esce *Primo fuoco*, diario delle esperienze vissute dal poeta sul fronte occidentale che verrà poi ampliato in volume con il titolo *Giorni aperti*.

<sup>95</sup> *Giorgio Caproni dai carruggi al Righi*, intervista di M.L. Valenti, in «Il Secolo XIX», 11 novembre 1972, ora in G. Caproni, *L'Opera in versi*, cit. p.LVII.

<sup>96</sup> G. Caproni, *Introduzione a Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, cit. Ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.31.

leggerezza di quel momento, ben lontano dalle difficoltà della guerra. Anche se il nome del poeta non è da ricercare all'interno del memoriale, e non lo è nemmeno per quegli errori grammaticali che "divertiranno" il lettore, sta in ciò che Adele Dei, nella sua biografia caproniana, definisce «estranimento dell'io» il motivo per il quale Caproni decide di pubblicarlo comunque. L'animo del poeta si trova infatti diviso tra la reale crudeltà dell'esperienza bellica, dura e viva nella memoria, e lo "svago" rappresentato dal diario, quasi una distrazione della mente che vuole in parte fuggire i momenti di dolore. Il passato nel quale è stata vissuta l'esperienza di guerra, il presente che consente al poeta di raccontarla, ciò che è accaduto e ciò che nella pagina diventa memoria, scindono l'io di Caproni che è allo stesso tempo il soldato combattente ma anche il narratore che già ricorda. Proprio la scissione dell'io rappresenta uno dei temi fondamentali della narrativa caproniana ma anche di gran parte della produzione poetica successiva e centrale in quella che si apre con *Il Muro della Terra*.

Il racconto di quei "giorni aperti", di cui egli stesso ha ben chiara la provvisorietà stilistica ma soprattutto contenutistica, risente di un distacco del poeta dall'esperienza vissuta, una sorta di lontananza dalle reali sofferenze provate sul confine occidentale, che nel ricordo hanno invece tutto un altro peso. Proprio per la loro precarietà e in nome della loro disarmonia espressiva, Caproni le affida al lettore senza grandi ripensamenti. Egli stesso le sente estranee ad una sua «qualsiasi immagine d'uomo», sa che non potranno riportare fedelmente le fatiche di quel tempo né ridare voce e giustizia a tutti i nomi che vengono citati e dei cui portatori non restituiscono che qualche «vivace tinta». *Giorni aperti* rappresenta però il segno tangibile di quello smarrimento iniziale di cui parla Caproni, di quel contrasto inevitabile tra la sofferenza dei giorni di guerra e il momento di tranquillità e riposo in cui vengono raccontati, che è comunque parte dell'esperienza vissuta dall'autore. Nonostante la narrazione sia particolarmente realistica e gli eventi vengano registrati con cura e dovizia di particolari rendendo puntualmente conto al lettore di ogni spostamento e riferendo nomi di luoghi e di compagni, lo scrittore mostra evidente fin dalla prima pagina una sorta di estranimento, un suo essere sempre altrove, quasi l'esperienza vissuta sia già divenuta memoria, racconto, e quasi questo racconto non abbia in sé fin dal principio la forza e la lucidità di riportare l'accaduto.

La nota introduttiva, ben lontana dal rappresentare un semplice atteggiamento anticelebrativo del poeta, rispecchia la presa di coscienza del contrasto tra l'esperienza



vissuta e quella narrata. A questo proposito è utile il riferimento alla prosa intitolata *Il rumore dei passi*, pubblicata il 17 aprile del 1949 sulla rivista «Vie nuove» e poi confluita nella raccolta curata da Adele Dei, *Racconti scritti per forza*, nella quale Caproni mette in scena la vicenda di un anziano rimasto solo in casa con un bambino, mentre i genitori del piccolo vengono portati via per essere fucilati dai fascisti. Il bambino vuole che gli sia narrata una fiaba e il nonno è costretto a vivere lo strazio tra la favola da raccontare e l'attesa degli spari in lontananza. Il racconto che l'uomo con grande fatica cerca di portare a termine, viene scandito con profonda angoscia dai colpi di fucile ed è forse immagine e metafora del ruolo dell'intellettuale durante la guerra e la Resistenza, diviso tra la storia da raccontare e l'esperienza vissuta, che in nessun modo potrà essere fedelmente restituita al lettore. Alla fine della vicenda il vecchio protagonista si arrende al dolore e lascia incompiuto il racconto poiché ormai anche il suo piccolo ascoltatore ha preso coscienza di quanto sta accadendo. È così che di fronte alla tragicità dei momenti di guerra anche Caproni sembra arrendersi all'impossibilità di scrivere un degno resoconto di ciò che realmente, e nel ricordo, è ben più duro di quanto le pagine di un diario possano riportare.

Probabilmente *Giorni aperti* non riesce a restituire in pieno l'esperienza, il dolore e l'insensatezza di quelle settimane di campagna militare contro i francesi anche perché, come riporta lo stesso autore in una intervista dei primi anni Settanta, il diario ha subito censure e tagli obbligati:

Giorni aperti (il mio piccolo *De bello gallico*) risente di tutte le mutilazioni allora imposte dalla censura. Ho purtroppo perso il manoscritto, e perciò non mi è stato possibile colmare le lacune. Così non v'è rimasta traccia di certe scene drammatiche o magari tragicomiche, che caratterizzano la "bella impresa" contro una Francia che noi giovani non riuscivamo in nessun modo -per affinità e per cultura- a sentire nemica.<sup>97</sup>

L'autore rivela che ad essere censurate furono le parti più vitali del racconto concernenti i veri e propri atti bellici, considerate troppo sconvenienti dal regime fascista, e delle quali il testo risulta mancante; la narrazione si sviluppa infatti su un tono medio ed è totalmente priva di descrizioni eroiche o avvincenti. Osservando il manoscritto di *Giorni aperti*, conservato nel Fondo Caproni, Michela Baldini mostra però qualche perplessità riguardo l'attendibilità di queste dichiarazioni: per lei le parti censurate

---

<sup>97</sup>Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, cit. Ora in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.32.

vengono modificate al fine di adattarsi maggiormente a quello che è lo stile dell'intero diario, sicuramente pacato, antiretorico e volto a mettere in evidenza l'insensatezza dell'impresa italiana sul fronte occidentale e la precarietà del reggimento a cui apparteneva l'autore rispetto a quello francese. A questo proposito Luigi Surdich ha evidenziato come:

L'atteggiamento di Caproni è improntato a una pacata ma ferma presa di distanza dalla celebrazione epica o eroica, e ciò avviene per un'inattitudine esistenziale all'immedesimazione col respiro profondo della realtà e della storia e per una coscienza di distacco, di estraneità, di lontananza.<sup>98</sup>

Come si vedrà più avanti, è proprio l'antierismo a caratterizzare la narrazione dell'impresa riportata in queste pagine, nelle quali l'attesa dello scontro con l'esercito francese, suscitata nel lettore dalla descrizione dei continui spostamenti del reggimento, viene poi delusa nelle poche righe in cui si esaurisce il racconto dell'attacco, dove il protagonista non è quasi mai il militare in azione ma è già narratore che osserva quanto accade intorno a lui. Rimane il fatto che, come ha rilevato Giuliano Manacorda, *Giorni aperti* è una delle poche testimonianze sull'esercito italiano provenienti dal fronte occidentale ed è «l'unico documento che abbia valore letterario, un testo scritto più da letterato che da soldato»<sup>99</sup>, inoltre la prosa permette a Caproni di mettere in scena un'esperienza autobiografica che segnerà per sempre la sua vita ma anche di sviluppare quelle costanti che saranno caratteristiche della produzione poetica di ritorni, partenze e paesaggi, e che daranno all'autore la possibilità di trattare l'esperienza bellica anche nelle sue raccolte principali. Nel riadattamento per il volumetto *Il labirinto*, il diario di guerra compare con il titolo ampliato di *Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali* e Caproni indica anche il periodo di scrittura e il motivo (una breve licenza militare) che lo portarono a scrivere quelle pagine. Ne aggiunge anche gli estremi cronologici di composizione e pubblicazione, in modo che il lettore sia in grado di inquadrare le prose nel periodo giusto della sua opera in versi.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.60.

<sup>99</sup> G. Manacorda, *Caproni prosatore: il trittico degli anni '40-'50*, «Resine», 2° trimestre 1991, n.48, pp. 3-7.

<sup>100</sup> Il memoriale viene scritto nel 1940 e divulgato su rivista nel 1942, a cavallo tra la pubblicazione delle raccolte poetiche *Finzioni* (1941) e *Cronistoria* (1943).

## Il racconto

Uno dei generi più diffusi nella letteratura italiana tra il 1945 e l'inizio degli anni Sessanta è la memorialistica di guerra che si compone di memorie, diari e resoconti riguardanti gli eventi accaduti soprattutto sotto il regime fascista e nel periodo bellico e postbellico. Il diario rappresenta lo strumento attraverso il quale l'intellettuale chiamato alle armi denuncia l'esperienza di guerra o semplicemente la riporta sulla pagina perché non venga dimenticata, perché sia testimonianza di ciò che è accaduto. Si tratta quindi di un documento autobiografico che attesta quanto è stato vissuto in prima persona dall'autore attraverso un racconto veritiero condotto da un narratore che è allo stesso tempo il protagonista dell'intera storia.

Il sottotitolo *Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali* ben si presta a sintetizzare quanto viene descritto in *Giorni aperti*, vero e proprio memoriale di guerra che racconta gli spostamenti del protagonista a seguito del suo reggimento e che appartiene a buon diritto alla vasta produzione diaristica sulla Seconda Guerra Mondiale. Foltissima e variegata è infatti la letteratura testimoniale nella quale, per alcuni versi, rientrano i capolavori di Primo Levi o, sul versante del romanzo, di Italo Calvino, Elio Vittorini e Cesare Pavese. Accanto al memoriale caproniano è necessario ricordare *Banditi*, (1946) del filosofo Pietro Chiodi, che si concentra sulla Resistenza in Piemonte e sull'esperienza dei campi di concentramento, *La guerra dei poveri* (1962) di Nuto Revelli, che affronta la tragedia vissuta dagli italiani più umili, *Il sergente nella neve* (1953) di Mario Rigoni Stern che rievoca le tragiche vicende legate alla spedizione italiana in Russia, gli *Appunti partigiani* di Beppe Fenoglio, scritti nel 1946 ma editi solamente nel 1994, e il *Diario d'Algeria* (1965), raccolta poetica di Vittorio Sereni.

È comunque utile non dimenticare la cospicua tradizione di diari di guerra riguardanti il primo conflitto che, da un punto di vista letterario, ha molti elementi in comune con la produzione memorialistica sulla Seconda Guerra mondiale. A questo proposito vanno ricordati *Kobilek, giornale di battaglia* di Ardengo Soffici, *Il nostro purgatorio* di Antonio Baldini, il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda, *Con me e con gli alpini* di Pietro Jahier, *Giorni di Guerra* di Giovanni Comisso e *Un anno*

sull'altipiano di Emilio Lussu.<sup>101</sup> Ma in questo rapido excursus un posto significativo lo occupa *Il Porto sepolto* di Ungaretti, strutturato come un autentico diario in versi con la precisa datazione di ogni lirica. Non è un caso che il protagonista di *Giorni aperti* si ritrovi a pensare proprio ad Ungaretti, mentre insieme al suo reggimento pianta le tende in una fitta selva di ulivi, che sembra avere attorno a sé un'«aura ungarettiana»<sup>102</sup>. Come ha notato Michela Baldini il memoriale caproniano presenta molti punti in comune con il *Porto Sepolto*: i legami di solidarietà e fratellanza tra i soldati al fronte, il pensiero rivolto ai cari lontani e la necessità profonda di inviare loro delle lettere, e ancora i sentimenti di malinconia e tristezza che pervadono l'animo del militare soprattutto nei momenti di riposo, elemento riscontrabile anche in più passi del *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda.

Seppur ambientati in conflitti diversi, tutti i memoriali presentano tra loro caratteristiche simili, a dimostrazione del fatto che gli avvenimenti vissuti dal militare, e riportati sulla pagina di diario, raccontano una storia che è universale e comune a tutti coloro che hanno vissuto l'esperienza bellica. A questo proposito è interessante notare come in alcune parti di *Giorni aperti* l'autore metta in evidenza il fatto che compagni ed avversari costretti con lui a combattere la stessa guerra non siano altro che soldati, non importa se appartenenti all'esercito nemico o a gradi più alti del suo: sono tutti semplici soldati nella tragicità dell'esperienza che li accomuna. Così viene ricordato come il maggiore ferito che parla al medico con parole “umane” non sia che un soldato nel suo momento di dolore, per nulla diverso rispetto ai molti altri feriti durante lo scontro, e lo stesso avviene quando il poeta incontra due “nemici” francesi:

Senonché un episodio ancor nuovo sollecitò la mia attenzione: dal sentiero che veniva giù dal costone dirimpetto scendevano quattro uomini che, come mi si avvicinarono (avevano il passaggio obbligato), riconobbi essere due dei nostri e due francesi; i quali, ultimi, disarmati, avanzavano con l'occhio franco, senza sgomento: due occhi nerissimi, la divisa a cachi e l'elmetto come quello dell'altra guerra. Uno aveva un braccio al collo, e s'aiutava con l'altra mano dove il sentiero era più scabroso. Ascoltavano senza batter ciglio, come lontanissimi, le parole che il tenente scandì in francese: né avviliti né alteri: e quando ripresero la via non un segno era mutato sul loro viso: erano anch'essi soldati.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Fondamentale per una conoscenza approfondita della Grande Guerra rimane ancora oggi il volume di M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bari, Laterza, 1989, pubblicato nel 1970 e tuttora testo cardine per gli studi sulla Prima Guerra mondiale.

<sup>102</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 41.

<sup>103</sup> Ivi, p.24.

Nella scarna limpidezza della sua prosa, Caproni propone uno spaccato di ciò che significhi essere soldati: obbedire agli ordini e non lasciare spazio alle emozioni, rimanere combattenti prima che uomini. Così i militari francesi con in testa l'elmetto uguale a quello dell'«altra guerra», non hanno nulla di diverso dagli italiani, sono soldati in una guerra che, proprio perché tale, non si differenzia da quelle combattute in precedenza.

La narrazione del tragitto compiuto, dei paesi attraversati, degli ambienti e dei luoghi che caratterizzano la campagna militare a cui partecipa Caproni, si snoda per quaranta brevi capitoli che, come pagine di diario puntualmente aggiornate ma prive di qualsiasi datazione, forniscono al lettore un personale resoconto di ciò che il protagonista vive e vede e che, oltre alla loro importanza all'interno della biografia caproniana, rappresentano innanzitutto, come già detto, una rara testimonianza proveniente dal fronte occidentale nel primo anno di guerra.<sup>104</sup>

Il memoriale racconta l'esperienza della battaglia contro l'esercito francese ripercorrendo l'itinerario del soldato a seguito del suo reggimento da Dolceacqua a Ventimiglia fino al monte Grammondo, che sarà lo scenario dello scontro, al quale seguono la sosta presso la valle del Roja, il rientro a Genova per una licenza di alcuni giorni e il successivo ritorno a Ventimiglia. La narrazione continua poi con lo spostamento lungo la costa ligure, l'attraversamento della Pianura Padana e l'arrivo prima a Vittorio Veneto e poi a Follina. Caproni ottiene infine una licenza che gli consente di tornare nuovamente a Genova.

Il racconto si apre in medias res con la descrizione della truppa militare in movimento verso il fiume Roja e prosegue con l'arrivo a Dolceacqua dove, senza nemmeno il tempo di accamparsi, i soldati vengono raggiunti da un nuovo ed improvviso comando che impone loro di marciare verso Ventimiglia per prepararsi al possibile attacco contro l'esercito francese. Questo sarà il primo dei molti e continui ordini e contrordini di spostamento che obbligheranno il reggimento di Caproni a compiere un viaggio in apparenza quasi senza sosta, nella descrizione del quale il narratore stesso sembra non

---

<sup>104</sup> Nel volume *Giorgio Caproni narratore*, cit. Michela Baldini cita opportunamente le altre testimonianze provenienti dal fronte occidentale raccolte da G. Manacorda e scritte prevalentemente da ufficiali con l'intento di propaganda del regime: *Vincere sul Fronte Alpino Occidentale*, pubblicato a cura del Ministero della Guerra nel 1941, *Dalle Alpi al Pindo* del generale Alfredo Obici, *Guerra alpina* dell'ufficiale Tullio Giordana, *La battaglia nel settore Germanasca-Pellice* dell'ufficiale Adelmo Pederzani, e i volumi *Ricordi di guerra di un alpino* di Tonino Lupi e *Rinascita. Confessioni di un combattente* di Giulio Barsotti.

avere il tempo di soffermarsi a raccontare i dettagli più importanti. È interessante notare come la velocità con cui il racconto passa da un luogo all'altro, da un accampamento a quello successivo, voglia rispondere ad un'urgenza di verità, ad un'esigenza del Caproni narratore di suscitare nel suo lettore la fretta di quei giorni e l'exasperazione di una situazione che non lascia spazio a momenti di riposo e sollievo. Alle marce ininterrotte ed estenuanti, così come alle disposizioni di spostamento che giungono spesso nelle ore del sonno o dell'attendamento da poco compiuto, viene riservata all'interno del memoriale un'attenzione molto più ampia rispetto alla battaglia stessa che assume quasi l'aspetto di una tregua a quel continuo vagare che è la vera fatica di un'impresa militare anche storicamente priva di gesti eroici.

Alle prime luci dell'alba il reggimento si sposta nuovamente verso Grammondo che, dopo una lunga marcia forzata, viene scelto come luogo dell'attendamento in vista dello scontro imminente. Il mattino seguente, presso il greto del fiume Roja, inizia la battaglia, nella quale il protagonista ha il compito preciso di mantenere il collegamento tra il comando di battaglione e la compagnia di mitraglieri che avanza. Lo scontro con l'esercito francese, unico momento d'azione militare raccontato all'interno del memoriale, non occupa che un breve capitolo e si riduce essenzialmente alla descrizione del violento temporale che si abbatte sui due eserciti e dei molti feriti la cui debolezza determina la ritirata fino al comando di battaglione. All'azione militare contro i francesi vengono riservate due sole pagine eminentemente descrittive, quasi istantanee fotografiche nelle quali sono fissate poche immagini che restituiscono appena qualche notizia dello scontro: i colpiti stesi sulle barelle con il volto coperto, il tenente medico che lavora in difficoltà sotto il diluvio d'acqua, il maggiore con una gamba spezzata e il sangue versato sull'erba fredda e bagnata. All'interno della narrazione non viene dato spazio ai sentimenti del soldato Caproni né alle azioni che lo vedrebbero protagonista, il suo compito sembra essere quello di registrare l'accaduto, di osservare quanto avviene attorno a sé, attento comunque a non distrarsi troppo. La mancanza di una qualche riflessione profonda non deve però sorprendere il lettore il quale è avvertito da subito della volontà dell'autore di tenere privati i pensieri più intimi:

[...] il momento non ammetteva indugi; e in quattro e quattr'otto mi ritrovai in fila con gli altri, l'animo già rivolto ai più alti pensieri. I quali, per essere tutti miei, privatissimi, non metterò sulla carta: anche perché chi ha cuore li immagina agevolmente, senza necessità

ch'io apra bocca. (E chi non ha cuore non li capirà mai, nemmeno s'io vi scrivessi su un trattato tirato con tutte le regole, dall'abc ai logaritmi.).<sup>105</sup>

Sul far della notte al protagonista viene dato il nuovo incarico di recarsi a recuperare il rancio, spostandosi alcuni chilometri dal reparto, ed è quindi costretto ad allontanarsi dai compagni che perderà a causa di alcuni imprevisti e che ritroverà solo più avanti nel racconto. L'itinerario di Caproni, accompagnato ininterrottamente dalla pioggia battente e dal rumore dei mortai, riprende poi sotto il comando di un nuovo ufficiale e, cessata la pioggia ed insieme ad essa l'imminente pericolo (è stato infatti stipulato l'armistizio), i militari accendono un fuoco notturno attorno al quale scaldarsi e compiere l'appello dei morti. Anche in questo caso, come rileva Michela Baldini, la computa dei caduti assume la valenza di un rito: non vi è alcun dramma né alcuna tragedia, la descrizione dell'evento è pacata e la presenza del protagonista appare, più che una sentita partecipazione, l'adempimento di un dovere.

All'arrivo del nuovo giorno la truppa si muove verso Calvo per poi raggiungere Varese, dove le tende rimarranno stabili per due settimane consentendo un temporaneo radicarsi di abitudini e amicizie tra i soldati dello stesso reggimento. Un nuovo compito assegnato al protagonista, che sostituisce un compagno ferito, lo costringe ad alcune giornate di ozio che amplificano in lui sentimenti di nostalgia e malinconia. Al soldato che ha marciato per chilometri e chilometri, reduce dalla battaglia, con il solo desiderio di sopravvivere, si prefigurano lunghe giornate d'immobilità e ozio che finiscono per logorarlo nel corpo e nell'anima. Ai momenti di relativa calma, che consentono l'adattamento alla vita militare, consegue un'inattività spesso difficile da sostenere in quanto portatrice di pensieri tormentati e malinconici:

E come l'erba, per lunghe giornate di sole ed ozio, già s'era logorata lungo le piazzole, il sergente maggiore Bersano mi mandò a chiamare nella tenda della fureria, per rimpiazzare il posto di Baiardo ferito. [...]. E da quel momento la mia vita rimase sul tavolo di rozzi assi, all'aperto, in un ozio in cui maturavano sentimenti e presentimenti malinconici, nutriti di nostalgie.<sup>106</sup>

A questo proposito, l'ozio del soldato Caproni può essere paragonato a quello di cui parla Carlo Emilio Gadda in più luoghi del suo *Giornale di guerra e di prigionia*, ed in particolare nel periodo di servizio a Edolo, in Val Camonica, dove il tedio e

---

<sup>105</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. p.18.

<sup>106</sup>Ivi, p. 29.

l'immobilità, generati dalla condizione di inerzia a cui è costretto, lo portano ad attraversare periodi di sconforto e tristezza:

Spiritualmente questi miei giorni passano male; noia, atonia, irrequietudine, desiderio di partire e d'essere a posto, esasperazione.<sup>107</sup>

Sono inquieto: il mio spirito è entrato in una fase di tumulto e di incertezza, conseguenza dell'inazione.<sup>108</sup>

Nelle pagine del diario di Gadda, così come in quelle del memoriale caproniano, l'ozio e l'inattività sono spesso accompagnate dalla pesantezza dovuta al cibo o al vino e dalla stanchezza causata dal caldo e da un generale «intorpidimento intellettuale».<sup>109</sup>

Con l'apertura delle licenze, Caproni è tra i primi a poter tornare a casa per qualche giorno e, giunto alla stazione di Ventimiglia, prende insieme ad altri militari il treno diretto a Genova. All'arrivo in città rivede il padre, la moglie Rina, la madre, la sorella e la figlia Silvana ma, dopo pochi giorni di licenza, fa ritorno di notte a Ventimiglia, dove ritrova alcuni compagni ed un ufficiale, con i quali si dirige verso il blocco di Varese. Il ricordo delle ore trascorse a casa svanisce in fretta e il protagonista segue il reggimento alla volta di Santo Stefano, dove un vento improvviso costringe i reparti a disfare nuovamente le tende e a spostarsi verso Pompeiana. Lì, riprese le normali istruzioni, Caproni trascorre alcuni giorni di solitudine al campo, che gli consentono di poter scrivere qualche lettera da inviare ai familiari e alle persone care. Una sera, in seguito all'ordine di trasportare il materiale al Deposito, il poeta si ritrova ancora a Santo Stefano, per prendere il treno diretto a Genova. Segue una sosta a Terralba dove ha l'occasione di rincontrare la moglie e la figlia, prima di ritirarsi in caserma nella quale sopraggiunge in lui una profonda nostalgia del campo. Ritornato poi a Pompeiana e ricongiuntosi con il reggimento, gli giunge durante la notte il nuovo ordine di trasferimento verso Santo Stefano dove, il mattino seguente, la truppa si muove in direzione di Genova. Alla stazione di Sampierdarena il convoglio riparte attraversando la Liguria e arrivando in Veneto alle prime luci dell'alba.

La descrizione dei paesaggi intravisti dal treno, come quella dei molti luoghi in cui il protagonista sosta durante le settimane di campagna militare, rappresenta uno dei

---

<sup>107</sup> C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965, p.59.

<sup>108</sup>Ivi, p.46.

<sup>109</sup>Ivi, p.13.



momenti più lirici di tutta la narrazione. Come verrà approfondito più avanti, alla natura che fa da sfondo all'impresa militare, ai fenomeni atmosferici che accompagnano le marce dei soldati e ai paesi attraversati di notte o di giorno, viene riservata un'attenzione particolare all'interno del diario che, proprio in questi passaggi, custodisce la sua particolarità e racchiude in sé gli elementi distintivi del Caproni poeta. A questo proposito risulta interessante un passo del memoriale in cui il soldato si sofferma ad ammirare un piccolo trifoglio nato tra l'erba dell'accampamento, proprio vicino ad una maschera antigas. Il potere della natura di saper fiorire nonostante la guerra, e quasi a dispetto della guerra stessa, trova un esempio importante nella pagine di *Giorni aperti*.<sup>110</sup>

La truppa si ferma per l'intero pomeriggio a Vittorio Veneto per essere controllata da un ufficiale di alto grado e sosta poi a Follina durante la notte, dove il vento e la pioggia fanno riemergere nel protagonista i momenti di difficoltà vissuti a Grammondo.

Il mattino dopo viene piantato l'accampamento in una radura nella quale si ricostruiscono nuove abitudini e, tra l'aria fredda del mattino, il sole caldo di mezzogiorno e le sere cariche di nebbia, il protagonista vive quelli che definisce «giorni aperti», passati tra amichevoli consuetudini createsi tra lui e i compagni nell'accampamento militare. Non a caso il memoriale prende il titolo proprio da queste giornate condivise tra soldati dello stesso reggimento, dove i gesti di solidarietà e amicizia tra compagni rappresentano i momenti di maggior respiro non solo nell'animo del poeta ma anche all'interno della narrazione stessa:

S'andarono così maturando, su quello spiazzo, le nuove abitudini. Giorni aperti nel sole vasto di mezzogiorno, a torso nudo sull'erba, e il freddo delle mattine iridate e delle sere vaporose di nebbia. Sotto la nostra tenda, a dar calore ai vaghi pensieri, lo spaccio del battaglione col vino e i liquori che uno per uno assorbivano i soldi della nostra decade. Il tendone del ripostiglio era vicino a quello della fureria, e così fra me e i ripostiglieri (Resega, Testa, Brizzi) s'andò stringendo un'affettuosa relazione che non tardò a mutarsi in amicizia.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup>Riguardo l'entrare della natura nell'orrore della guerra si può richiamare un passo suggestivo del romanzo di Carlo della Corte *Il grande balipedio*, ambientato nella Prima Guerra Mondiale: «Ma ora l'interesse di Germano era attratto da un passero, un semplice passero, che per un disguido della natura era capitato da quelle parti, su quella terra strapelata. Stava zampettando sullo spalto, dalla parte opposta a quella focale, da cui arrivavano i soldati dell'impero.[...] Voltò la schiena agli attaccanti, ripose nella fondina la pistola che poco prima ne aveva estratto e incrociò le braccia. Doveva fare presto. Fissava il passero con una intensità stremante, tutta la sua energia era concentrata su quel pugno di piumaggio marrone, su quell'occhietto a spillo, su quel becco breve e puntuto, su quella vocina fatta di nulla.», Milano, Mondadori, 1969, p.149.

<sup>111</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. p.51.

Ogni sera Caproni si reca al comando di reggimento per avere notizie riguardo la domanda del corso di allievi ufficiali per la quale ha fatto richiesta, concedendosi poi un giro per il paese e visitando varie locande prima di fermarsi per la cena. Con l'arrivo delle piogge, la truppa lascia l'aperto per accamparsi in paese presso un'abbazia i cui padri mettono a disposizione dei militari alcuni locali. Lì il protagonista rimane fino alla prima settimana di settembre, ad eccezione di uno spostamento di tre giorni a Fregona dovuto alle manovre divisionali, sul quale però il narratore non si sofferma. Al poeta viene poi concessa una licenza per Genova e, insieme ad altri, è costretto a subire la disinfestazione degli abiti prima della partenza. E' curioso osservare come il racconto apertosi con il lavaggio dei panni sul fiume, si chiuda poi con il definitivo risanamento delle divise militari, quasi a segnare simbolicamente -in una sorta di rito purificatore- la fine della vicenda narrata e ad enfatizzare la ciclicità dei giorni che si ripetono monotoni per tutta la parte conclusiva del memoriale. Il viaggio notturno verso Cison termina a Vittorio Veneto dove, sul piazzale della stazione, il generale parla ai soldati i quali, scesa ormai la sera, salgono sulla tradotta che li condurrà alle proprie case, viaggiando per tutte le lunghe ore della notte.

La narrazione di impianto diaristico è scandita dal susseguirsi dei giorni e dei luoghi attraversati e influenzata dall'individualità della voce narrante: non lascia spazio ad alcun dialogo. Ciò che viene descritto è filtrato dalla coscienza del protagonista che è anche narratore. Il soldato Caproni mostra un atteggiamento spesso distaccato nei confronti di ciò che accade attorno a lui, ed una maggior propensione ad osservare e registrare i fatti piuttosto che ad agire assumendo un ruolo di rilievo nella storia. Quest'attitudine a semplice spettatore influenza l'intera vicenda che viene infatti trasformata dalla memoria dell'io narrante, diventando subito racconto, pagina scritta, ricordo:

[... E scrissi a casa e a Libero: parole quiete, fiduciose; perché già io, come qualche minuto dopo sdraiato sull'erba diaccia del mio giaciglio, vivevo quelle ore grandi non come tempi reali, bensì come segni della memoria: con un distacco, volevo dire, di cui ora mi meraviglio.<sup>112</sup>

Nel passo riportato, le parole che il protagonista scrive all'amico durante la notte che precede la battaglia, sono «quiete e fiduciose» e appartengo più al narratore che racconta la vicenda che al soldato che la vive in prima persona. Caproni sembra

---

<sup>112</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 17.

commentare la sua esperienza attraverso un consapevole sguardo rivolto al passato, valutandone i risvolti psicologici nascosti che gli sono improvvisamente chiari. È opportuno comunque evidenziare come il rapporto e la distanza tra io narrante e personaggio, rappresentino un elemento delicato in buona parte dei testi memorialistici. Vivere l'esperienza di guerra e riportarla sulla pagina, non permette il distacco tra narratore e protagonista, pertanto, leggendo il diario caproniano, risulta difficile non confondere il soldato con il poeta, anche a causa della numerosa presenza di elementi autobiografici.

## L'autobiografismo

Gli aspetti che portano con certezza ad identificare Caproni nel protagonista di *Giorni aperti* sono di facile individuazione e, disseminati tra i quaranta capitoli in cui è suddiviso il racconto, non lasciano dubbi riguardo il carattere autobiografico dell'esperienza raccontata. I nomi dei parenti incontrati per pochi giorni di libertà lontano dal campo corrispondono a quelli reali della famiglia del poeta<sup>113</sup>, le lettere che il protagonista scrive nei momenti d'ozio all'accampamento sono indirizzate anche a Libero Bigiaretti, scrittore e amico che lo introdurrà nell'ambiente letterario romano dopo il suo trasferimento nella capitale. Lo stesso vale per i nomi dei compagni ed ufficiali citati nel corso del racconto, come ad esempio il tenente De Luca, che sarà l'editore romano delle *Stanze della funicolare*, raccolta poetica che esce nel 1952. Inoltre il pensiero rivolto ad Ungaretti mentre il reggimento marcia di notte su una strada piena di ulivi e sassi e la passione del protagonista per la musica non possono che ricordare il Caproni che nell'*Allegria* trovò da ragazzo una prima importante lettura e nel violino la grande ambizione di tutta l'infanzia e della giovinezza, poi abbandonata.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Come ha notato Michela Baldini, i nomi dei familiari compaiono all'interno delle prose caproniane solamente nel memoriale *Giorni aperti* e nei racconti sulla Resistenza, che trattano esperienze realmente vissute dal poeta e dove, spesso, racconto e realtà si confondono lasciando trasparire la difficoltà emotiva nel narrare quanto accaduto.

<sup>114</sup> Nel 1932 Caproni lavora presso lo studio dell'avvocato Ambrogio Colli dove scopre e sottrae l'*Allegria* di Ungaretti: "vero e proprio sillabario poetico che m'insegnava infatti a ritrovare in casa nostra il sapore perduto della grande -semplice- poesia parola per parola, silenzio per silenzio, e non unicamente sulle pagine rubate che mi stavano sott'occhio, ma anche, chissà per quale contagio (ed è la più grande lezione che mai abbia appreso da un nostro poeta contemporaneo) sulle pagine che già credevo di aver letto di altri grandi poeti antichi e moderni, che ora invece mi pareva non di rileggere, ma di leggere per la primissima volta, e con una partecipazione intima che prima non m'ero sognata". (*Il taccuino del vecchio*, 1972). Ora in G. Caproni, *L'Opera in versi*, cit. p.LI.

Basterebbe però solo il riferimento a Genova, come luogo in cui tornare durante le licenze, per poter identificare il poeta nel soldato protagonista del memoriale. Non a caso Genova, grande tema di tutta la poesia caproniana, vera e propria protagonista de *Il Passaggio d'Enea* e «città dell'anima» (come Caproni stesso amava definirla), diventa in queste pagine il luogo del riposo, dell'incontro con i parenti, delle ore piacevoli da ricordare con nostalgia una volta raggiunta Ventimiglia.

Quando il soldato torna a casa per pochi giorni, arriva dapprima a Piazza Acquaverde e ripensa subito a come ogni sera, accanto alla statua di Colombo, lo aspettasse la sua fidanzata. Questo, come il ricordo d'infanzia suscitatogli dalla vista dei giardinetti di Piazza Martinez, appartiene a quelli che definisce «bei tempi», lontani dalla guerra e dalle preoccupazioni che lo portano in città «carico di tutto il peso della sua divisa di guerra»<sup>115</sup>. Nel cuore del soldato anche Genova stessa è già un ricordo, è ancora quella «città dagli amori in salita»<sup>116</sup>, la città della sua Rina, ma ora l'esperienza di guerra l'ha trasformata: sebbene tutto sia rimasto intatto, troppe cose sono mutate nell'animo e nella vita del poeta, e la vista della piazza lo conduce ad altre figure, ad altri pensieri che non scrive ma che lascia immaginare al lettore. Così come è solo compito del lettore figurarsi quelle “dolcezze” che Caproni assapora nei momenti di riposo, siano esse una poltrona comoda sulla quale sdraiarsi o il piacere di tenere in mano un libro, di cui però non legge nemmeno una pagina.

### «In una giostra di nostalgie»: l'isolamento del soldato Caproni

Se è quindi facile riconoscere in Giorgio Caproni il protagonista del memoriale di guerra, è altrettanto vero, come rileva Michela Baldini, che qui il poeta è veramente e soltanto il soldato inviato al fronte, del quale si viene a conoscenza unicamente dell'esperienza militare vissuta, delle azioni compiute quotidianamente e degli spostamenti a seguito del reggimento, fatta eccezione per qualche momento di riflessione che lo vede estraniarsi dal gruppo al fine di dare spazio a pensieri e nostalgie che altrimenti non troverebbero respiro. E' importante osservare come le parti di più intima narrazione, che spezzano il fluire del resoconto quasi meccanico della vicenda o

---

<sup>115</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.33.

<sup>116</sup> G. Caproni, *Sirena*, in *L'Opera in versi*, cit. p.143.

delle minuziose descrizioni dei paesaggi attraversati, avvengono in attimi di solitudine, come accade già dal secondo capitolo in cui il protagonista, subito dopo l'attendamento, si allontana dalla truppa:

Ci adagiammo, finito il nostro lavoro, sul fresco della borraccina raccolta, chi a chiacchierare, chi a fumarsi le ultime sigarette preziose. Ma dopo pochi minuti io preferii rialzarmi e, animato da quieti pensieri, fare un giretto fra il verde. Presi così una stradina pietrosa, che si alzava verso l'apertura del monte, cercando un luogo dove scaricare l'anima dalla tensione di quei giorni [...].<sup>117</sup>

Lo stesso avviene quando, nonostante le abitudini e le amicizie consolidate da settimane nel nuovo accampamento di Varese, i pensieri di angoscia e malinconia non vengono condivisi con i compagni ma "bruciati" nella solitudine che il militare ricava in un momento preciso della giornata, facendolo diventare ormai un rito non solo corporale:

E in quanto il fumo ha il potere di eccitare gli intestini, ciascun di dopo il primo rancio corro fra i pruni assolati, oltre le tende, a scaricare il corpo mentre il cervello bruciato da quella febbre, si confonde in una giostra di nostalgie e in un batticuore intricato di rapidi deliri e di sobbalzi pari a quelli delle mosche d'oro sulle feci; ed è il momento più delicato della mia giornata. Bruciano infatti in quest'ora, nella mia mente, tutti i pensieri più ansiosi, alimentati ogni giorno dalle voci udite in giro.<sup>118</sup>

L'isolamento del protagonista si accompagna spesso al ricordo di parenti ed amici lontani, e così i momenti di solitudine vengono sfruttati anche per scrivere loro qualche lettera e l'atto stesso dello scrivere diventa allora una modalità per allontanare dall'animo le angosce vissute in quei giorni:

Così molte erano le giornate ch'io trascorrevi solo al campo, coi pochi uomini rimasti di comandata, favorendomi quella solitudine alcuni mesti pensieri che, come giungeva la sera, e anche la tenda della fureria restava vuota, sfogavo in qualche lettera ad alcune remote persone, a me care. Ed era quello il momento più dolce, quando le rane, nelle due vasche di cemento sotto la tenda, iniziavano il loro coro crepuscolare.<sup>119</sup>

Quando Caproni torna a Genova per trascorrere qualche giorno con la famiglia, si reca innanzitutto nell'ufficio del padre dove ritrova conservate sulla scrivania le sue lettere battute a macchina per essere decifrate. La vista di quelle lettere lo commuove profondamente in quanto lo riporta con la mente ai momenti trascorsi a Grammondo e

---

<sup>117</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.13.

<sup>118</sup> Ivi, p. 36.

<sup>119</sup>Ivi, p.42.

fa nascere in lui la meraviglia di sapere quegli scritti essere gli stessi inviati nelle settimane di campagna militare che ora, nel periodo della licenza, appaiono già come memorie cariche di un loro doloroso peso nei suoi ricordi.

Si può notare come, subito dopo lo scontro con l'esercito francese, la condizione di estraniamento del personaggio non avvenga solamente lontano dal reggimento ma anche in mezzo ad altri compagni: il poeta si trova infatti a viaggiare insieme ad alcuni soldati lungo la strada che porta a Grammondo, non risparmiata dai colpi martellanti del nemico, ed in quel momento sente la necessità di ricrearsi nella mente le figure lontane a lui care, avvalendosi delle fotografie che estrae dal portafogli. Si accorge immediatamente del sorriso che gli rivolge chi, intorno a lui, «lo vede in troppa compagnia»<sup>120</sup>, ma il suo stesso isolamento non gli importa né lo fa arrossire in quanto in quelle immagini trova la forza e la fortuna di giungere salvo alla meta.

In modo contrario, il contatto con il gruppo diventa invece l'antidoto per allontanare dalla mente riflessioni e pensieri che rattristano il protagonista, il quale ricerca compagnia proprio per trovare pace e distrazione nei momenti di maggior sconforto, come avviene nel passo qui riportato, ma anche nei molti spostamenti in treno dove le chiacchiere e le risate tra compagni rendono meno pesanti le ore di viaggio che lo riportano al campo dopo i giorni di licenza:

Ogni tanto per interrompere il corso di quei miei acri pensieri, trovavo una scusa per fare un giretto fra le tende, a scambiare qualche chiacchiera coi compagni.<sup>121</sup>

In ogni caso, le situazioni che talvolta spingono il protagonista ad isolarsi dagli altri militari, regalano al memoriale descrizioni liriche ed affascinanti, che sembrano aver bisogno di pace e solitudine per poter essere generate, come accade negli attimi in cui il soldato Caproni contempla il paesaggio che si apre al suo sguardo, o quando assorto nei suoi pensieri rievoca eventi passati, o si lascia trasportare dai colori e dagli odori che hanno il potere di entrargli nell'anima.

---

<sup>120</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.21.

<sup>121</sup> Ivi, p. 29

## «Un coro di voci forti»: tra compagni di reggimento

Il rapporto che il soldato Caproni instaura con i compagni del reggimento viene raccontato al lettore di capitolo in capitolo tramite la descrizione di brevi e incisivi spezzoni di vita militare, attraverso i quali l'intero diario risulta assomigliare più ad un resoconto della quotidianità che alla narrazione di un'impresa bellica. Le relazioni e le amicizie tra i soldati assumono un valore fondamentale nel corso dell'itinerario compiuto dal poeta, che sceglierà infatti di intitolare il suo memoriale *Giorni aperti*, rimarcando l'importanza dei momenti condivisi con gli altri militari. Nonostante l'assenza di dialoghi, il narratore riesce comunque a restituire l'intensità di quei legami, dimostrando come i piccoli gesti di solidarietà rappresentino, in un contesto tragico, delle vere e proprie ancore di salvezza. A tal proposito, già all'inizio del racconto è individuabile un passo particolarmente esemplificativo del clima di condivisione e partecipazione creatosi all'interno del reggimento:

[...] questo ci persuade già avanti che il tenente apra bocca: discorso franco, fraterno: dobbiamo prepararci all'attacco; cui segue un momento di silenzio chiuso, grande, e poi, come uno scoppio, un coro di voci forti intona una dopo l'altra canzonette su canzonette. Le sigarette- quelle offerte dalla carità dei compagni (ce n'è ancora qualcuno provvisto)- brucian le labbra.<sup>122</sup>

Questo avvenimento racchiude in sé tutti gli altri episodi di solidarietà e condivisione presenti nel corso della narrazione, dalla generosità tra i militari, all'umanità del tenente e del sergente maggiore, che non si impongono sui loro uomini ma si mostrano invece umili e comprensivi. Infatti le parole attraverso le quali i soldati vengono avvisati dell'imminente scontro con l'esercito nemico, sono pronunciate dal tenente De Luca in modo «franco e fraterno», quasi fossero il discorso sincero e schietto di un amico in un momento di difficoltà. Lo stato d'animo dei personaggi non viene mai riportato direttamente, la descrizione delle loro azioni basta ad esplicitarne i sentimenti più profondi: il silenzio «chiuso e grande», che segue la notizia dell'attacco, porta con sé tutte le ansie e le inquietudini dell'intero reggimento il quale, dopo le lunghe marce, si trova finalmente di fronte al tragico scopo di tante fatiche. Ma la complicità e la condivisione si manifestano immediatamente nello scoppio di canti e canzonette, volti a

---

<sup>122</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.14.

conferire reciproco coraggio e ad “esorcizzare” quel momento di paura. La truppa si trasforma in un coro di voci la cui forza sottende la volontà di proseguire uniti nell’impresa, di non lasciarsi intimorire o sopraffare dalle angosce che inevitabilmente pervadono l’animo del soldato in guerra. Anche la generosità delle ultime sigarette offerte al momento del bisogno è funzionale alla coesione del gruppo, che nei piccoli gesti condivisi può ricreare quelle abitudini e familiarità perdute, una parvenza di normalità all’interno di un contesto drammatico com’è quello bellico. I soldati, in apparenza consapevoli di quanto li attende, cercano comunque di ricavare qualche attimo di “allegria” prima dello scontro; molti saranno infatti i momenti in cui il canto, vero e proprio fenomeno di coesione tra compagni, rappresenterà un antidoto alla tristezza, alla nostalgia, alla paura:

Nè eravamo a quel punto così stanchi da non poter ritrovare, sotto il batticuore nascosto, una vena al canto e agli ultimi pensieri affettuosi: quegli estremi pensieri che rimangono al cuore, quando il ritorno a certe figure care non appare più che una probabilità, e comunque lontana e precaria.<sup>123</sup>

La truppa si sta dirigendo verso Grammondo, dove si terrà la battaglia, e a consolare i soldati in quella lunga marcia non vi è, come scrive l’autore, che la «cadenza del passo», fino a quando le canzoni, generate spontaneamente dalle inquietudini nascoste nel cuore, accompagnano il ricordo dei parenti e degli amici lontani. A tal proposito, risulta spontaneo il riferimento a *Vespro*, una delle liriche della raccolta *Come un'allegoria*: «La fila lunga dei soldati/ è passata; sul prato è rimasto/ aspro l’odore dell’erba/ pestata- e l’eco/ d’un canto nell’aria serale.»<sup>124</sup>

Le paure e le ansie dei singoli trovano una via di sfogo unendosi ai cori dei compagni, nel canto corale infatti si raccolgono in un unico suono i sentimenti privati di tutti. Il «batticuore» è un termine caro al poeta che lo userà di frequente nei *Lamenti de Il Passaggio d’Enea*, componimenti calati nel vivo della guerra in atto, attraversati da immagini cupe e angosciose. La paura della morte e la probabilità di non rivedere le persone care sono costantemente vive nel cuore del soldato Caproni che ne serberà memoria anche molti anni dopo, nell’*Ascensore* per esempio, in cui il distacco dalla madre al momento di partire per il fronte gioca un ruolo centrale. La mancanza delle figure familiari è spesso sopperita dai legami d’affetto costruiti tra compagni di

---

<sup>123</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.15.

<sup>124</sup> G. Caproni, *Vespro*, in *L’Opera in versi*, cit. p. 12.



reggimento che in quel momento rappresentano quasi una seconda famiglia e, soprattutto in un'impresa in continuo movimento come quella descritta in *Giorni aperti*, un punto di riferimento da seguire, da non perdere, per non rimanere soli di fronte alla guerra. Il memoriale si apre infatti con quest'immagine:

Giunta l'ora di andare al fiume ci incolonnammo per uno, ciascuno col suo fagotto di panni sudici. Io a mani libere andavo più che altro per spasso, per non restar solo al campo.<sup>125</sup>

L'incipit del racconto è indicativo della volontà del soldato di condividere fin da subito l'esperienza bellica, anche se questo significa una fatica ulteriore. Si avverte un senso di fratellanza davvero vicino al sentire di un poeta come Ungaretti o a uno scrittore come Gadda; Caproni, in un certo senso, raccoglie in poche pagine l'essenza di una solidarietà tanto più forte quanto più vicina al pericolo. Si pensi all'episodio dell'aiuto che il protagonista offre ad un altro soldato in difficoltà nel trasportare il sacco del pane, rallentando di molto la sua marcia ma compiendo un gesto di soccorso e di amicizia.

La solidarietà all'interno del gruppo militare è particolarmente intensa nel memoriale caproniano che mostra come gli atti di intesa e complicità avvengano non solamente tra i semplici militari ma anche tra i tenenti, i sergenti e gli ufficiali che nel corso della narrazione, ed in particolare nel momento della battaglia, non assumono ruoli di comando ed autorità ma rimangono "soldati tra i soldati":

Una marcia dura, forzata; e come ero senza borraccia, col sole al sereno fattosi ora bruciante, mi sentivo seccare la gola. Fin quando il sergente Fragomeni, che con me s'era fermato a guardare il vetro dell'acqua, chiara ai piedi del monte, mi porse l'ultima goccia in suo possesso, e una cordialità fattasi presto amicizia.<sup>126</sup>

Il gesto del sergente Fragomeni segna l'inizio della loro amicizia, che pur nella condivisione di fatiche e privazioni non compromette i ruoli e le distanze gerarchiche. Così avviene anche con il sergente maggiore Bersano, unica figura delineata con precisione e alla quale il narratore dedica un intero capitolo:

S'andava stabilendo, fra me e il sergente maggiore, un'amicizia tutta umana [...]. Come infatti egli tornava dallo svago serale, amava fermarsi con me, nella ordinata tenda della fureria, a conversare del più e del meno; così ne nacque una stima reciproca, ciascuno scoprendo nell'altro qualità predilette.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.11.

<sup>126</sup>Ivi, p.16.

<sup>127</sup>Ivi, p.30.

Terminati i discorsi inerenti lo scontro da poco avvenuto, le conversazioni tra i due spaziano sui più vari argomenti, arrivando a toccare gli interessi e le passioni che li accomunano come uomini e non più come militari; il protagonista riesce infatti ad apprendere l'amore del sergente per la musica, autentica passione dello stesso Caproni, e ad intonare con lui qualche motivetto noto ad entrambi. L'ammirazione del soldato per il suo superiore si spinge fino all'immaginare una reciproca conoscenza in tempi diversi, di pace, in cui il canto e le risate, lontane dalla guerra, assumerebbero tutto un altro aspetto, come accadde a quei militari che ebbero la possibilità di imparare dal sergente Bersano a sciare e cantare e che -scampati al pericolo- ne serbano ancora un «grato» ricordo. Caproni ricostruisce la personalità del sergente maggiore descrivendo con minuzia di particolari la fureria, improntata al suo carattere, e riuscendo a trasmettere al lettore la stima per un uomo capace di «trarre buon partito dai poveri mezzi a disposizione: qualche telo, alcuni paletti, poche tavole»<sup>128</sup>, qualità necessaria nei luoghi precari dell'attendamento. Anche la figura del tenente De Luca, impegnato in una rischiosa azione isolata durante la battaglia e del quale il protagonista sente la mancanza, e del sergente Lanzini, che si unisce ai canti dei militari al ritorno dalla licenza, dimostrano come le amicizie e l'affetto travalichino i gradi. Giustamente Michela Baldini ha notato che il grado è spesso preceduto dall'uso dei possessivi («mio tenente», «nostro comandante»).

Quanto al soldato Caproni, al fronte trovò altri poeti come Siro Angeli e Renzo Laurano, con i quali si riconobbe e confortò. Il ricordo del primo incontro con Laurano è riportato in una lettera ancora inedita:

Io ricordo di aver conosciuto Laurano nel '40, al fronte occidentale. Eravamo sotto una pioggia fitta. Aspettavamo allineati il 1 Tenente Laurano. Arrivò con un grande mantello azzurro. Scattammo tutti sul presentatarm. Quando fu davanti a me si mise ad urlare perché tenevo il fucile storto. «Come ti chiami? T'aggiusterò io!». «Fante Giorgio Caproni», risposi. Rimase interdetto. «Il poeta?». E il *terribilissimo* mi buttò le braccia al collo davanti agli altri fanti esterrefatti. Poi andai a trovarlo a Sanremo dove abitava. Diventammo amici.<sup>129</sup>

Come dichiarerò nella nota introduttiva alla prima edizione del memoriale, l'autore è in grado di restituire solo qualche «vivace tinta» ai molti nomi dei soldati che popolano il racconto, tra i quali spicca Borneto, figura-emblema del militare buono, unico

---

<sup>128</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 31.

<sup>129</sup> La lettera inedita è citata da B. Frabotta in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 27.

compagno del quale viene tracciato un breve profilo che lo fa assurgere al ruolo di personaggio in *Giorni aperti*:

[...] Ma così non la pensavano i buoni compagni (ricordo Bettini e Oldani), che con molto zelo avevano preparato anche per me la tenda. E la loro serenità, pur non togliendomi quel presentimento, aumentava la mia serenità. Chiesi a Borneto un pezzettino di carta e una sigaretta (Borneto, il più buono dei miei compagni, che si sarebbe tolto, se l'avesse avuto, il pan di bocca).<sup>130</sup>

Va sottolineato che il protagonista a più riprese evidenzia l'aiuto materiale e morale degli altri militari, capaci di trasmettere serenità semplicemente preparando anche per lui la tenda, proprio quando si teme imminente l'attacco. Le amicizie e gli affetti nati al campo sembrano non necessitare di molte parole, ma appaiono basati sulla schiettezza dei gesti concreti, dell'aiuto al momento del bisogno, della partecipazione attiva agli attimi di svago e condivisione. All'interno del memoriale caproniano non pochi sono i passi che descrivono momenti di sollievo in cui tra i soldati nascono i primi racconti, come accade al ritorno del protagonista dalla licenza a Genova:

La tenda la ritrovo frugando con l'albore della pila fra i rami. Ma dormire non è facile: ci sono i compagni curiosi delle novità, ed è bello soddisfarli sull'orlo delle loro tende. Ed è anche tanto piacevole fumare al sereno della notte le sigarette portate dalla borghesia, offrendone qualcuna di cuore.<sup>131</sup>

Anche qui le sigarette sono offerte «di cuore», quasi come un rito di fratellanza, e le ore della notte vengono volentieri sottratte al sonno per raccontare ai compagni i giorni trascorsi lontano dal campo. Le immagini di solidarietà tra i soldati, accompagnate dal fumo, dal vino e dal canto, ricorrono spesso in *Giorni aperti* e dimostrano come in guerra sia talvolta necessario attuare un allontanamento, seppur temporaneo, dalle angosce e dalle paure che pervadono l'animo, ricreando insieme al gruppo un ambiente di precaria ma indispensabile serenità. A questo proposito è utile il riferimento ad uno dei passi più significativi del diario di Ardengo Soffici, in cui l'allegria del soldato, in grado di condividere con i compagni un momento di estremo sollievo, diviene una delle più grandi qualità militari:

Non saprei dire quanto tempo restammo in quell'attesa di un colpo che ci sfracellasse, e mettesse fine alla nostra agonia. So invece che a un certo punto i nostri spiriti si sollevarono d'improvviso, come se avessimo superato il limite massimo di un'angoscia istintiva, e una gaia serenità si diffuse fra noi. [...] Tirammo fuori, chi la sigaretta, chi la pipa, e ci mettemmo a fumare e a motteggiare. [...] Se un giorno io dovessi ricevere un premio

---

<sup>130</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 17.

<sup>131</sup>Ivi, p.35.

attestante il mio coraggio, vorrei che non si parlasse né di fatiche, né di pericoli affrontati, ma si scrivesse solo questo: “Fu allegro nella trincea del Kobilek”.<sup>132</sup>

Dalle parole di Soffici si può notare come nel contesto tragico della guerra, il coraggio non sia circoscritto puramente all'azione militare ma si estenda anche alla capacità di rappresentare una figura positiva all'interno del gruppo, in grado di partecipare con la stessa empatia ed intensità sia ai momenti di pericolo che a quelli di svago, un'attitudine tutta umana che ha però più forza ed eroismo di qualsiasi impresa contro il nemico.

Nella fraternità tra soldati, nata come reazione ai periodi più tragici della campagna militare, vi è la necessità profonda del ritorno alle esigenze primarie dell'individuo e quindi indispensabili alla sua sopravvivenza, tra le quali l'adesione al gruppo risponde ad un bisogno di protezione ed appartenenza:

In tale requie m'addormentai, addossato ai miei compagni in una fraternità animalesca, loro altrettanto affettuosamente addossati a me.<sup>133</sup>

Nel passo sopra riportato, l'intimità militare acquista i tratti di una «fraternità animalesca», attraverso la quale il gruppo di soldati assume l'aspetto di un vero e proprio “branco”, nel quale il protagonista riesce a ritrovare la pace per addormentarsi, poco prima di essere svegliato dall'ordine dell'attacco. Nella descrizione dei momenti che precedono e seguono la battaglia contro l'esercito francese, si addensano in misura maggiore gli episodi di fraternità tra i militari, a dimostrare ulteriormente l'importanza della coesione negli attimi più tragici dell'impresa. Al silenzio «chiuso e grande», in risposta all'annuncio dello scontro imminente, si contrappongono successivamente le sere «grandi e aperte», trascorse nel nuovo accampamento di Varese, o gli stessi «giorni aperti» vissuti in una radura nei pressi di Follina, dai quali prende il titolo l'intero diario.

Nella nota introduttiva alla prima edizione del memoriale, Caproni chiederà perdono a tutti quei nomi citati appena e dei quali non può riportare sulla pagina le imprese, i sacrifici e le fatiche, ma la necessità di scusarsi con i compagni di reggimento e la

---

<sup>132</sup> A. Soffici, *I diari della grande guerra. Kobilek. La Ritirata del Friuli. Taccuini inediti*. A cura di M. Bartoletti e M. Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986, pp.173-174.

<sup>133</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.18.

volontà di intitolare il memoriale «Giorni aperti» portano a credere che il poeta li voglia ricordare anche nell'allegria e nelle prove di amicizia.

### La «trepidazione perpetua»: antieroisimo nel racconto

Se *Giorni aperti* è caratterizzato dalla numerosa presenza di azioni solidali e fraterne, risulta però del tutto privo di gesti eroici, l'assenza dei quali conferisce al racconto l'aspetto di un lungo itinerario vissuto nella quotidianità di una comune attesa dell'azione militare, registrata con attenzione e minuzia di particolari. Per Caproni non è importante riportare le imprese valorose, ma descrivere la propria esperienza, anche a costo di ridurla ad un elenco di ordini, spostamenti e preparativi, sottraendole parte di quella componente eroica che sarebbe naturale trovare nelle pagine di un diario di guerra.

In base all'intensità dei fatti narrati è possibile distinguere il memoriale in due parti: la prima, dall'arrivo a Dolceacqua fino alla partenza da Calvo, è caratterizzata da una maggior concentrazione di marce, trasferimenti, avversità e pericoli imminenti, che hanno il loro culmine nella battaglia contro l'esercito francese, mentre la seconda, dall'accampamento a Varese fino al ritorno a Genova, è senza scosse, persino monotona nella voluta descrizione al rallentatore della marcia. A segnare un decisivo spartiacque nell'evoluzione della vicenda è la notizia dell'armistizio stipulato: da questo momento l'itinerario di Caproni inizierà ad assomigliare, per utilizzare le parole di Biancamaria Frabotta, ad un «rude campeggio»<sup>134</sup>, in cui l'ozio, i disagi degli accampamenti e la lontananza dalle persone care, rappresentano le sofferenze maggiori dei soldati.

Il generale antieroisimo che pervade la narrazione di tutta la campagna militare è uno dei tratti che colpiscono il lettore, perché lo scontro con il "nemico" è riportato in poche pagine, che non lasciano spazio alla descrizione di atti coraggiosi o rischiosi, ma si concentrano principalmente sulla pioggia battente e sulle condizioni dei feriti. Come già illustrato in precedenza, il protagonista non assume il ruolo del militare in battaglia ma quello dell'osservatore attento che veste prematuramente i panni del narratore, fissando nella mente immagini che paiono già destinate ad essere un ricordo da raccontare. I

---

<sup>134</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.27.

verbi che indicano le azioni del soldato Caproni sono infatti circoscritti puramente alla sfera visiva («scrutavo, «osservarli», «vedere», «intravisti», scorgo», ecc.) e conferiscono alla sua figura una postura più da regista fuori campo che da protagonista della vicenda. Adele Dei ha notato come l'io narrante, spesso stupito di fronte a ciò che accade, guardi «dal di fuori se stesso fare il soldato, compiere il rito della guerra»<sup>135</sup>, in uno sdoppiamento che rende difficile restituire al lettore la drammaticità dell'unico momento di azione bellica descritto nel memoriale. L'attenzione del protagonista si concentra su piccoli dettagli, riferiti con precisione e spesso non rilevanti ai fini della narrazione, tralasciando di proposito i grandi eventi, che appaiono distanti ed offuscati. In un passo che segue di alcuni capitoli lo scontro diretto, il soldato si rifugia in una grotta per ripararsi dai colpi battenti del nemico, ed anche in questo caso la crudeltà della guerra è percepita in lontananza, come un avvenimento estraneo al protagonista, il quale prova invece una “strana” allegria che presto si tramuta in angoscia («quel gridio che mi colma il petto»):

Un acquazzone che, come da ragazzo, mi inebria: e anzi, debbo dirlo: m'incora fin quasi a darmi allegria. E come torna lo scoppio dei mortai, più spesso e più rabbioso, e qualche ferito grida nel buio fittissimo, vorrei solo un poco di lume costante per vedere e, se possibile, per far cessare quel gridio che mi colma il petto.<sup>136</sup>

L'«insensatezza» dell'impresa, dichiarata dallo stesso autore, è forse la causa principale dell'assenza di gesti valorosi, ai quali si contrappongono alcuni atteggiamenti antieroiici, a dimostrazione dell'irresponsabilità di qualche militare non pienamente cosciente dei rischi che comporta una guerra:

Eppure c'era ancora qualche avventato che, malgrado la stanchezza, aveva tuttavia forza per far vanamente lo spiritoso: e ciò mettendosi bene in mostra sul crinale del monte, proprio dirimpetto ai francesi, anziché starsene con gli altri qualche metro più giù, a ridosso. Mica coraggio: incoscienza. E quando un ufficiale gli gridò quel che si meritava, prospettando il pericolo cui ci esponeva, capii, o meglio sentii, d'essere davvero in linea, e che il fuoco sarebbe stato questione di ore, forse di minuti.<sup>137</sup>

È interessante notare come la presa di coscienza del pericolo avvenga solo dopo il rimprovero da parte dell'ufficiale, come se i numerosi ordini ed avvertimenti dati in precedenza non bastassero a mettere in guardia il soldato, ancora inconsapevole di

---

<sup>135</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.32.

<sup>136</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.26.

<sup>137</sup>Ivi, p.17.

trovarsi di fronte alla tragedia. È proprio questo un aspetto particolare dell'intera narrazione, condotta sempre nell'attesa di qualcosa che dovrà accadere a dare un senso a quei continui spostamenti che sembrano a volte non avere uno scopo. Durante la seconda parte del racconto, si affaccia con chiarezza nella mente del protagonista l'idea di vivere una pausa minacciata dalla guerra: cessano gli scoppi dei mortai e il rumore dei colpi del nemico, ma la tensione e l'ansia di un nuovo scontro permangono insieme alla paura della morte:

Perché a far diverso questo campeggio (ma la parola è troppo sportiva e non rende l'idea) da quelli dei tempi di pace, è il sapere che siamo in sosta, e che da un giorno all'altro la guerra ci riprenderà nel suo giro: e chissà con quale esito per il nostro ritorno. Così ogni cosa è vista sotto questa luce di trepidazione perpetua e ogni voce di trasferimento accolta come un segnale d'allarme.<sup>138</sup>

Nel periodo trascorso all'accampamento di Varese, dove le tende si stabilizzano per un mese e mezzo e a cui si interpone una breve licenza a Genova, ogni piccolo segnale è interpretato nell'animo come un ordine d'allerta, ad interrompere l'ozio e l'immobilità che assopiscono il soldato, il quale serba intatto il ricordo dei pericoli affrontati a Grammondo. Alcune parti di più intima riflessione diaristica, come quella sopra riportata, mal si accordano alla descrizione del tempo di riposo trascorso al campo ma, come già rilevato, l'inattività dei militari è spesso conseguenza di angosce e paure che, nell'impossibilità di essere incanalate in azioni eroiche, ricadono sulla nostalgia di familiari e amici lontani e sul dubbio di non rivederli più.

Ma se la notte era passabile e anche desiderata, le ore del giorno, sulla polvere accaldata del cortile, erano così vuote e deserte che l'animo quasi non poteva resistere.<sup>139</sup>

Michela Baldini ha notato come, dall'arrivo a Varese, la vita civile cominci a scorrere a fianco dell'accampamento: osterie, locande e stazioni ferroviarie, iniziano a far capolino tra le pagine del diario che, di capitolo in capitolo, perde progressivamente l'aspetto di un memoriale di guerra e diviene sempre più il racconto di una quotidianità priva di atti coraggiosi. Allo stesso modo, gli spostamenti a Santo Stefano per raggiungere i reparti non mancano di situazioni spensierate e totalmente isolate dal contesto bellico, come la piacevole sosta presso una fattoria o una giornata trascorsa in riva al mare, ottenuta dal protagonista perdendo di proposito due treni e sottraendo un giorno ed una notte ai

---

<sup>138</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 36

<sup>139</sup> Ivi, p.43

doveri militari. Dall'attendamento a Pompeiana, la vicenda prosegue quasi monotona senza alcun colpo di scena né evento particolare, fatta eccezione per un improvviso contrordine che mette in allarme i militari, convinti di un possibile trasferimento:

Invece, di giorno in giorno, il trasferimento fu rimandato ancora per qualche tempo, e chi tornava a dire che saremmo andati in Libia, chi a Trieste, chi addirittura a Genova. Di preciso non sapemmo che la frase generica del nostro cappellano, Fra Ginepro, il quale disse che saremmo partiti per una terra lontana, dove avremmo fatto il nostro dovere come già avevamo fatto sul fronte occidentale.<sup>140</sup>

Le sorti del reggimento sono ancora sconosciute e ai soldati non è concesso sapere quale direzione prenderà la loro impresa, tanto che le varie opinioni si spingono fino ad ipotizzare il trasferimento in una «terra lontana», dove ognuno dovrà assolvere al proprio dovere, come accadde sul fronte occidentale. Ma quando l'ordine giunge nel cuore della notte a svegliare i militari, questi assumono nel buio un aspetto di «fantasmagoria», ben distante dall'immagine del soldato combattente, e l'atmosfera che si crea non è cupa né allarmante, bensì inspiegabilmente euforica:

Meglio dunque l'idea di qualcuno, giù in basso: meravigliosa idea, anzi, seppure contraria agli ordini ricevuti: con la paglia del giaciglio fu fatto un grande e chiaro falò, subito moltiplicatosi per due, per tre, per dieci, per non so quanti mai altri, i quali accesero l'aria d'un allegria di luce rossastra che, quasi un vino, illuminava il sangue d'un umore ilare e euforico. E in quel bagliore limpido d'alte e veloci fiammate, i soldati, nella notte che odorava acre di fumo e di materie bruciate, assumevano figure di fantasmagoria, in un crepitio minuto di faville.<sup>141</sup>

È importante confrontare il passo sopra riportato con una delle prime reazioni del reggimento agli ordini di trasferimento:

Ma come si fece sera, e già ci disponevamo al sonno, un altro ordine improvviso butta all'aria tende e pensieri, ché subito dobbiamo spostarci anche di qui; e senza saper verso dove. [...] Così nella frescura dell'erba, facendosi più acuta la sera, è un gran trepestio di soldati che sale e che scende, questi con sulle spalle apparati telefonici, zane, bandiere a lampo di colore, tutti insomma gli aggeggi, con relativo corredo, per il collegamento.<sup>142</sup>

I soldati perdono progressivamente l'ansia e la concitazione dell'inizio, risultando ormai assuefatti ad una situazione vissuta troppe volte. Lo stile del racconto si fa più lirico, privando l'episodio di qualsiasi connotazione tragica e dando vita ad uno scenario suggestivo dominato dal rossore dei falò che, come ha evidenziato Michela Baldini, sembra appartenere più alle feste delle giovanili poesie di *Come un'allegoria* che al

---

<sup>140</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.44.

<sup>141</sup> Ivi, p.45.

<sup>142</sup> Ivi, p.13.



clima della guerra in atto. I soldati stessi, trasformandosi in immagini di luce e colore, smarriscono parte del loro ruolo e diventano un tutt'uno con la notte, permettendo al protagonista di essere ancora una volta lo spettatore di quanto accade. Le grida e il colpo sordo, che seguono l'allarme, si scoprono provenire dalla banale caduta di un militare e nulla hanno a che vedere con gli scoppi dei mortai durante le veglie a Grammondo: la vicenda viene così ricondotta alla semplice ciclicità degli spostamenti, che culminano con il ritorno a Genova. Le ragioni storiche dell'impresa non vengono mai menzionate, e l'intera esperienza di guerra risulta fine a stessa, protratta per mesi senza azioni valorose o incarichi rischiosi che conferirebbero al racconto un intreccio più avvincente. Il narratore non si sofferma quasi mai sulla figura del "nemico" che risulta sempre lontana ed offuscata, a rimarcare come l'autore stesso considerasse i francesi non avversari da combattere ma semplici soldati come lui. La scelta di Caproni di presentare la vicenda sotto l'aspetto antierico della quotidianità militare, risponde infatti ad una chiara esigenza di verità e alla volontà di riportare i fatti senza piegarli alla retorica del regime fascista, mettendo in evidenza l'insensatezza di un'impresa che fu realmente mancante di eroismo. Non va dimenticato che al fronte venivano inviati uomini (come lo stesso Caproni) per nulla inclini alle armi e distanti dalla vita militare, che cercavano, come potevano, di infondersi coraggio e forza con il conforto delle fotografie dei cari lontani, o nei gesti di comune solidarietà, se non, quando capitava, con l'aiuto del vino. In parte ascrivibile ad una quotidianità che rimanda a consuetudini semplici, ben lontane da battaglie e atti eroici, è proprio la descrizione del consumo di vino da parte dei soldati. Nel corso della vicenda i militari si presentano spesso ubriachi e dominati da un'allegria indotta dall'alcol, che li presenta al lettore sotto una luce opposta a quella dell'eroe lucido e attento. In grado di riunire i militari sotto gli stessi impulsi, il vino rappresenta un potente alleato del reggimento, ma la sua funzione più importante è quella di estraniare dall'esperienza vissuta, riuscendo a far perdere la piena coscienza di ciò che accade e ad infondere un sollievo necessario per affrontare in modo meno consapevole la realtà bellica. Il protagonista di *Giorni aperti* dichiara di non riuscire a stare senza il bere, non pochi sono infatti i momenti in cui il vino dona a lui e ai compagni una leggerezza capace di trasformare e alleggerire il ricordo delle giornate trascorse:

Presto il fumo di quel vino, ch'è piuttosto spiritoso, mi scalda gli occhi spargendo leggerezza ovunque essi si posano; e anziché confondermi le idee mi presenta sotto un fuoco nuovo, di contentezza, l'avventura trascorsa.<sup>143</sup>

Il «fuoco» indotto dal vino confonde le idee del protagonista il quale, subito dopo, si trova a sostenere una calorosa conversazione con uno sconosciuto, a cui fa promesse che nella nuova veste di narratore ha quasi dimenticato. Quando il soldato Caproni giunge alla casamatta non è un caso che i bidoni siano colmi di «vino e di coraggio», come se il primo implicasse il secondo, trasmettendo ai soldati riuniti a chiacchierare la forza di riprendere il cammino sulla strada battuta dai colpi del nemico. Durante il viaggio in treno verso Genova, il fiasco di vino passa da una bocca all'altra aumentando l'enfasi dei discorsi tra militari che riescono a darsi un contegno solamente quando arrivano due donne desiderose di qualche informazione. Il vino è utilizzato dal soldato anche per riuscire a riposare durante le ore della notte poiché, tra la precarietà degli accampamenti e l'ansia di un nuovo spostamento, è quasi impossibile abbandonarsi ad un sonno totale:

Ma il transito dei treni essendo minimo, e l'oscurità appena rotta da qualche rara luce bluastro, non mi fu difficile il sonno. Che nutrito dai fumi del vino, fu intricato di sogni leggeri leggeri, quasi un teatrino di trame fatue e fugaci.<sup>144</sup>

Grazie all'alcol, i sogni del protagonista diventano leggeri, allontanando dalla mente i pensieri e le angosce che, soprattutto durante la prima parte del memoriale, lo attanagliano sempre poco prima di dormire. È comunque opportuno rilevare come gli effetti del vino sui militari non siano solo positivi ma anche dannosi, in quanto l'abuso del bere unito all'abbondanza del rancio rallenta le azioni del reggimento e provoca nel soldato un senso di pesantezza che il narratore paragona a quello provato dai serpenti durante la digestione e che, come già specificato, è un effetto lamentato in buona parte dei diari di guerra.

---

<sup>143</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.28.

<sup>144</sup>Ivi, p.39.

## «Senza conforto di sole»: la guerra e gli agenti atmosferici

Leggendo le pagine di *Giorni aperti*, è impossibile non individuare negli agenti atmosferici, ed in particolare nella pioggia, i veri “nemici” del reggimento caproniano, che paiono talvolta opporsi volontariamente al cammino dei soldati («un’aria d’acqua per nulla cortese», «senza conforto di sole», «d’un acqua che si fece nutrita per non abbandonarci»). La maggior parte delle situazioni insidiose presenti fino alla battaglia, trova nel clima avverso l’ostacolo più grande alla realizzazione dei compiti assegnati al protagonista, il cui umore è costantemente influenzato dalle condizioni climatiche. Lo sguardo del soldato Caproni appare sempre rivolto al cielo, a scrutarne con attenzione ogni singolo mutamento dal quale sembra spesso dipendere la sorte della giornata trascorse in guerra. La prima marcia che il reggimento è costretto ad affrontare, è accompagnata da un forte acquazzone che, intervallandosi ad un sole bruciante, contribuisce a complicare ulteriormente l’avanzata dei soldati:

[...] s’iniziò una marcia pesante, accompagnata in un primo tempo da un vasto acquazzone. Il quale, come ci mettemmo il pastrano, cessò di botto, e anzi uscì il sole più scottante ch’io ricordi, quasi per uno scherzo maligno del tempo: ché non solo quel sole non valse ad asciugarci i panni rimasti bagnati sotto il cappotto, bensì ci procurò una solenne sudata, aggiungendo così acqua all’acqua e vapore al vapore. E come ci levammo la palandrana per non sudare, giù un’altra ramata di pioggia a definire la festa.<sup>145</sup>

La condizione in cui marciano i militari è restituita al lettore in modo preciso attraverso efficaci immagini sugli effetti alterni del tempo che, tra acqua, vapore e pioggia, crea attorno al reggimento un’atmosfera umida e pesante. I continui trasferimenti della truppa vengono influenzati dal clima che, in più di un’occasione, diventa il protagonista degli episodi narrati, fino ad occupare interamente lo scenario della battaglia. Sui due eserciti avversari si abbatte un forte temporale che rallenta le azioni dei militari e aggrava lo stato dei feriti, impadronendosi della narrazione e distogliendo da eventi più tragici l’attenzione del soldato Caproni:

Sui cespugli aridi del pendio cadevano grosse le prime gocce d’un acqua, che tosto si fece nutrita per non abbandonarci, durante l’azione, se non in rari momenti. Una pioggia davvero torrenziale, ché mai come in quel punto il termine mi parve appropriato. E sotto quel diluvio i visi dei compagni, sparsi fra gli sterpi, erano seri ma fermi [...] Finché declinando il giorno e l’acqua facendosi sempre più spessa e uniforme, viene l’ordine che anche il nostro reparto si accosti, mutato il quadro di azione. Pare si abbia intenzione,

---

<sup>145</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.12.

profittando della luce così spenta della pioggia crescente, di portare il nostro reparto sul dorso opposto del monte [...].<sup>146</sup>

La pioggia, quasi animata da una propria volontà, aumenta durante lo scontro e determina le manovre dei due eserciti, di cui Caproni non testimonia alcuna azione rilevante, tanto che, ad una prima lettura, rimane impressa l'avversità della condizione climatica a fronte della tragedia bellica. Il temporale che si abbatte sui soldati è solo uno dei molti agenti atmosferici che affiancano il reggimento per tutto il corso dell'itinerario, diventando un aspetto fondamentale dell'esperienza vissuta dal poeta.

Nella prima parte del memoriale, il tempo sembra seguire una logica del tutto avversa alle necessità della truppa: durante la faticosa marcia verso Dolceacqua la pioggia cade impetuosa, invece al campo il cielo si apre improvvisamente all'azzurro, proprio quando il protagonista rimane senza borraccia compare un sole bruciante a seccargli la gola, ma all'arrivo a Grammondo, sui soldati all'addiaccio, le nuvole minacciano una nuova tempesta, e ancora si diradano mentre Caproni è insieme ad altri compagni, per poi mutare in pioggia quando, solo e sperduto, tenta invano di raggiungere il suo reparto. Tuttavia, dalla conclusione della battaglia in poi, è possibile individuare alcuni passi in cui il clima si accorda alla perfezione ai sentimenti del protagonista, che al sole e alla pioggia attribuisce significati diversi a seconda del suo stato d'animo:

[...] ché in mezzo a tutto questo voci eccitante, nell'afrore che manda il panno grigioverde bagnato e nel disordine delle cassette ammucchiate, dei sacchi sparsi, dei bidoni colmi di vino e di coraggio, anche la pioggia, di nuovo nutrita, ha sentore caldo di intimità militare.<sup>147</sup>

Grazie al clima confidenziale creatosi all'interno della casamatta, anche la pioggia acquista una propria familiarità e, dal panno militare, emana un afrore ormai noto al protagonista che riesce ad accomunare quell'odore ad altri piccoli particolari tipici della sua nuova vita militare. Quell'acqua, prima violenta nemica dei soldati, diventa poi una compagna di disavventure, ricavandosi un posto nella narrazione, non più centrale e predominante ma delicato e marginale.

Allo stesso modo, l'acquazzone che costringe il protagonista a rifugiarsi nella grotta gli dona un'inspiegabile contentezza riportandolo ai ricordi d'infanzia, mentre le gocce di

---

<sup>146</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.19.

<sup>147</sup> Ivi, p.25.

pioggia che “accolgono” il reggimento all’arrivo in Veneto, mettono allegria ai soldati e ai loro superiori, che marciano cantando in coro:

E quando infine ci muovemmo, già alcune gocce di pioggia, con la prima leggerissima tenebra, cadevano pesanti sulle nostre camicie. Ma l’acqua ci mise allegria. Eravamo ormai, nella notte fitta, bagnati da capo a piedi, tuttavia il tenente De Luca non rimaneva solo a cantare; e anche il maggiore, che ogni tanto passava a cavallo, era contento.<sup>148</sup>

Luigi Surdich vede nell’inconsueto stato d’animo del soldato Caproni una «letteraria assimilazione della lezione ungarettiana»<sup>149</sup>, assunta a modello di accettazione e reazione a ciò che accade e riconoscibile anche nel componimento *Acciaio*: «[...]Dava perfino allegria,/ in quel vetro azzurrino,/ l’acciaio della fucileria»<sup>150</sup>. Il critico rileva come le ambientazioni e gli scenari appartenenti ad altre poesie de *Il muro della terra* (1975) abbiano come antecedente non alcune liriche de *Il Passaggio d’Enea* (1956), come si sarebbe portati a credere, bensì certi passi del memoriale di guerra che verrebbe assunto come vero e proprio semenzaio per la poesia.

Anche il sole e il bel tempo, attori indiscussi delle prime raccolte poetiche, hanno un loro spazio rilevante all’interno di *Giorni aperti* accompagnando gli attimi spensierati che alleviano le giornate dei soldati, o rendono ancor più insopportabili i lunghi momenti d’ozio che le incupiscono. È importante notare come il sole splenda in cielo nel momento in cui cessano i colpi del nemico o il clima sereno torni a dar fiducia al protagonista contemporaneamente alla notizia dell’armistizio stipulato:

E come un poco di sole, maturatosi il giorno, si posò nella vallata scaldando l’erba magrissima e così verde e dando colore alla corrente dell’acqua, rotta dai sassi, anche il mortaio cessò un momento di battere, e una finta pace si sospese nell’aria, in cui mi fu facile abbandonarmi a un riposo dei muscoli e della mente simile a una tregua d’animo.<sup>151</sup>

La mattina dopo l’armistizio facemmo adunata nella pineta, e finalmente qualcuno poté accendere un falò, essendo cessata la pioggia e con l’armistizio l’immediato pericolo.<sup>152</sup>

Durante il tragitto verso Santo Stefano, insieme al bel tempo ricompaiono anche i canti dei militari che sembrano accendersi proprio in virtù del clima tornato favorevole dopo le ore di pioggia. Ma il sole che scalda l’accampamento di Varese non porta alcun

---

<sup>148</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.48- 49.

<sup>149</sup> L. Surdich, *Oltre il lutto: Acciaio*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p. 287.

<sup>150</sup> G. Caproni, *Acciaio*, in *L’Opera in versi*, cit. p.307.

<sup>151</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.23-24.

<sup>152</sup> Ivi, p.26.

sollievo al protagonista il quale, costretto a lunghe giornate d'inerzia all'aperto, mal sopporta il caldo sotto cui si consuma, oltre all'erba, la sua stessa inattività. La pesantezza del tempo trascorso nell'ozio viene descritta attraverso la metafora del sole come un fuoco che, prima «tenero e freddo», poi sempre più «maturo e caloroso», diventa un rogo bruciante al quale il soldato può resistere solo a torso nudo, per poi ridursi a poche braci che si trasformano nella «cenere della sera»:

Quel tavolo era il quadrante delle mie dodici ore: mi ci sedevo al gelo dell'alba, finché vedevo arrossire il cielo fra i rami, poi levarsi un sole prima tenero e freddo poi sempre più maturo e caloroso fino a diventare un abbaglio di luce e di fuoco cui si poteva resistere solo a torso nudo. E nel pomeriggio la parabola opposta, quel fuoco bianco scemando fino a ridursi alle ultime braci e poi alla cenere della sera, allorché il sergente maggiore si alzava lasciandomi ai miei solitari pensieri.<sup>153</sup>

Nell'immobilità delle ore trascorse all'aperto, è il tempo atmosferico a scandire la giornata che, dall'alba al tramonto, si ripropone sempre uguale in un ciclicità spossante e faticosa che culmina nella solitudine dei pensieri e dell'animo. Ad accogliere il protagonista all'arrivo a Genova non può non esservi il sole che, se da un lato illumina e colora la città tanto amata, dall'altro permette ai passanti di osservare con chiarezza il soldato nella sua uniforme di guerra, il quale sente puntati su di sé gli sguardi di tutta la piazza che contribuiscono a diminuire il piacere di quei primi istanti a casa. Terminati i giorni di licenza, ad accompagnare Caproni nel suo ritorno a Ventimiglia vi è un sole ancora diverso, specchio dei sentimenti più profondi del poeta:

E benché il sole sul mare e sui campi verdi, colorati qua e là dal fuoco dei fiori, sia acceso da una luce d'esilio, il pensiero già corre, più che all'ambiente lasciato, a quello che spero di ritrovare.<sup>154</sup>

La «luce d'esilio» manifesta la condizione interiore del protagonista il quale, lasciata a malincuore la sua «città dell'anima», e ignaro delle condizioni dell'ambiente in cui dovrà rientrare, sembra per un istante non appartenere ad alcun luogo. I mesi di campagna militare hanno costretto il soldato Caproni ad adattarsi ai posti più disparati, riconoscendo in una tenda la propria casa e nei compagni di reggimento un'altra famiglia, così il breve ritorno ai parenti e agli spazi cari, se da un lato lo rincuora, dall'altro lo estrania ulteriormente proiettandolo già al campo, in cui spera non sia

---

<sup>153</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.30.

<sup>154</sup> Ivi, p. 35

cambiato nulla dalla sua partenza. Il protagonista si trova a vivere una sorta di esilio dai luoghi del presente e del passato, non potendo essere pienamente né degli uni né degli altri, a causa della condizione di incertezza e instabilità a cui la guerra sottopone il militare e che la luce stessa del giorno sembra riflettere.

L'esilio è uno dei motivi cardine della poesia caproniana ed in particolare di quella che, da *Il muro della terra* a *Res amissa*, evidenzia la tendenza dell'autore ad allontanarsi da Dio, da ogni luogo ed ogni cosa che rimane inaccessibile. Giovanni Raboni definisce l'intera opera poetica di Caproni «un grande, struggente e severo canzoniere dell'esilio o, in altro senso, un ininterrotto diario di viaggio»<sup>155</sup>, in cui i temi principali di tutte le liriche (la città, la madre, il viaggio) trovano nella perenne estraneità del poeta il loro comune denominatore. Ma l'esilio ha per Caproni plurime valenze e si estende fino al rappresentare una condizione esistenziale interiore, della quale egli stesso spiegherà il significato:

[...]l'esilio davvero abbraccia l'intero arco della mia opera. Esilio da che? Mi è già stato chiesto. Raboni dice esilio dallo spazio (la città), dal tempo passato (la madre), dalla vita (il viaggio). Qualcuno potrebbe anche pensare a *Girovago* di Ungaretti: «In nessuna parte di terra mi posso accasare [...] Cerco un paese innocente [*Girovago, L'Allegria*]». In realtà mai come oggi il poeta è apparso come uno spatriato. [...] Ma il mio esilio è ancora un altro: è l'esilio da me stesso. Il continuo esser messo fuori di me stesso dall'incalzare del tempo, e più ancora dalla nostra medesima sostanza di uomini, mai certi di essere noi stessi e in noi stessi, nonché dalla nostra continua insicurezza di «esserci» in quello che comunemente viene detto il «reale».<sup>156</sup>

Basandosi sulla dichiarazione dell'autore, è interessante interpretare il memoriale alla luce dei grandi temi d'esilio che caratterizzano la produzione poetica: la partenza del soldato per il fronte occidentale può essere vista come un piccolo esilio da Genova, a cui il poeta non può tornare senza un permesso, allo stesso modo la lontananza dai familiari imposta dalla vita militare è ancora un nuovo distacco dalla figura materna, e l'intero itinerario compiuto dal reggimento diventa un ulteriore viaggio che estrania il soldato dalla vita civile.

Tornando al ruolo degli agenti atmosferici, la nebbia, elemento simbolico in buona parte della produzione poetica dell'autore, compare raramente ma non è un caso che l'intera vicenda si apra proprio in un'atmosfera «chiusa nell'umido della nebbia»<sup>157</sup>. Il

---

<sup>155</sup> G. Raboni, *Quattro scritti sulla poesia di Caproni*, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, cit. p.619.

<sup>156</sup> Intervista di C. Marabini a G. Caproni, *Caproni il poeta dell'esilio*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit. pp.184-185

<sup>157</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 11.

riferimento ad una delle liriche del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965) è d'obbligo: «Partivo sempre in mattine/ nebbiose (con vaporose/ e lunghe locomotive nere),/[...]//Partivo nell'ora albina/ e umida [...]//Partivo senza capire dove mai andassi a finire»<sup>158</sup>, e testimonia come le partenze nell'immaginario poetico caproniano siano spesso avvolte dalla nebbia, che ricopre e nasconde, simboleggiando un ostacolo alla conoscenza. Il protagonista di *Giorni aperti* inizia il suo cammino in una nebbia che rende fisicamente difficile compiere il tragitto e metaforicamente impossibile comprenderne lo scopo, allo stesso modo il viaggiatore cerimonioso del *Congedo*, che ignora (e insieme presagisce) il luogo del suo trasferimento, comincia il viaggio verso «l'ultima stazione» circondato dal «fumo/ umido del nebbione»<sup>159</sup>, e molte atmosfere de *Il muro della terra* (1975), in cui Caproni mette in versi i limiti della ragione umana, sono anch'esse avvolte da una nebbia fitta. Quando il soldato perde il suo reparto è ancora la nebbia a comparire nel racconto:

E non mi restò che obbedire contro genio, immobile dove lui mi mise: cioè di vedetta a cavalcioni d'un sasso, sotto una luna smorta dietro il velame della nebbia, appena sufficiente per dare all'acqua un tenuissimo abbaglio. Mi pareva d'essere in una ragnatela; e pensai al mio reparto, dove già mi potevano dare imboscato.<sup>160</sup>

La sensazione di smarrimento e la paura di non sapere cosa penseranno i compagni della sua scomparsa e cosa accadrà sotto il comando di un uovo ufficiale, portano il soldato a sentirsi come «in una ragnatela», e l'immagine della nebbia che oscura la luna sembra cancellare ogni possibilità di scorgere la giusta via e può ricordare certi passaggi della fuga di Milton in *Una questione privata* di Fenoglio.

È infine importante evidenziare come, all'arrivo del reggimento nei pressi di Follina, il tempo si stabilizzi, quasi a voler celebrare una ritrovata quotidianità. È qui infatti che il protagonista vive i suoi «giorni aperti», favoriti da un clima temperato e del tutto normalizzato: mattine fredde, pomeriggi di vasto sole e sere nebbiose che permettono il crearsi di abitudini e di alcune comodità ben lontane dalle problematiche temporalesche di Grammondo. Nella prima parte del memoriale si concentra la descrizione degli eventi climatici, affievolita invece nel momento in cui vengono a mancare episodi avvincenti

---

<sup>158</sup> G. Caproni, *Nebbia*, in *L'Opera in versi*, cit. p.269.

<sup>159</sup> Ivi, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, p.243.

<sup>160</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.23.



in grado di giustificare l'attenzione del narratore per il clima. L'indugiare narrativo sul temporale in piena battaglia o sul sole bruciante durante le lunghe marce, è infatti volto ad enfatizzare le situazioni di pericolo, già troppo esigue all'interno del memoriale. Se la considerazione dell'autore per i particolari climatici contribuisce a diminuire ulteriormente lo spazio del racconto riservato ad elementi di maggior interesse, risulta tuttavia necessaria se si pensa all'intero diario come al resoconto di un percorso che, da Dolceacqua a Grammondo, passa per Varese, attraversa la Pianura Padana, tocca il Veneto e termina poi a Genova. A questo proposito non bisogna dimenticare che Caproni aggiunge a *Giorni aperti* il sottotitolo *Itinerario di un reggimento*, ad indicare la propensione dell'io narrante a fare delle memorie di guerra soprattutto delle memorie di viaggio, un genere che non mancherà all'interno della vasta produzione in prosa dell'autore.<sup>161</sup>

### L'«indaco cupo di un torrente» e il «paesaggio di pietre e di boschi»

La tendenza del protagonista ad essere soprattutto osservatore di quanto lo circonda arricchisce il diario di numerose immagini paesaggistiche che, se da un lato distolgono l'attenzione del lettore da episodi rilevanti, dall'altro regalano alla narrazione un respiro più lirico ed ampio. Per sua stessa natura il racconto di un itinerario ben si presta alla riproduzione di scenari ed ambientazioni, ma in *Giorni aperti* la forte incidenza del paesaggio all'interno della vicenda è fondamentale per poter riconoscere nella prosa le suggestioni tipiche della poesia caproniana. La prima parte del memoriale è caratterizzata da un'atmosfera chiusa e cupa, restituita tramite la descrizione di boschi, foreste e montagne che di rado permettono al protagonista una visione estesa del panorama che lo circonda, nascondendo l'orizzonte. L'attenzione del soldato si posa infatti sui piccoli particolari della natura boschiva e montuosa, con una predilezione per l'acqua dei fiumi e dei torrenti, descritta in modo minuzioso e sempre diverso che lo porta ad essere, secondo la definizione di Carlo Annoni, un «pittore d'acque»<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Il riferimento è a G. Caproni, *Frammenti di un diario(1948-1949)*, a cura di F. Nicolao, con una nota di R. Debenedetti, introduzione di L. Surdich, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1995, nel quale è narrata l'esperienza di Caproni a Wroclaw in Polonia dove, nel 1948, partecipa al primo congresso mondiale degli intellettuali per la pace.

<sup>162</sup> C. Annoni, *L'ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore*, cit. p.178

Quando il militare rivolge lo sguardo alle correnti del fiume, ne dipinge ritratti delicati, con lievi pennellate che conferiscono all'acqua riflessi carichi di colore: «l'indaco cupo di un torrente, franto qua e là in candore di spume» , «l'argento tremulo e tanto leggermente svolto, giù nel vallone, d'un brillante gomito d'acque», «l'acqua, il cui buio specchio era rotto qua e là da un biancore di schiume». Non va infatti dimenticato che l'acqua rappresenta un elemento fortemente simbolico per Caproni, che a due città come Genova e Livorno ha legato indissolubilmente la vita e la poetica, mettendo in versi il mare e il suo odore. In *Giorni aperti* l'acqua del Roia diventa spesso principio di tranquillità e refrigerio, dove immergere i piedi o fermare lo sguardo alla ricerca di riflessi e sfumature non ancora colti, ma anche fonte pura ed incontaminata che riporta il soldato ai sentimenti dell'infanzia. Tuttavia, durante le operazioni belliche, fiumi e torrenti sono i luoghi maggiormente battuti e, in più di un'occasione, il protagonista è costretto ad aggirarli per evitare i colpi del nemico. L'intera vicenda si apre con l'avanzata del reggimento verso il fiume per lavare i panni, nella cui descrizione Carlo Annoni riconosce l'eco dei fiumi ungarettiani, anch'essi teatro di guerra ma custodi fedeli dei ricordi del poeta. Inoltre, come ha evidenziato Adele Dei, l'acqua è l'elemento principale dell'alba «da dove le cose riemergono con un brivido, parandosi per ricominciare il giorno»<sup>163</sup>, e l'alba stessa rappresenta un luogo tipico in tutta la produzione in versi e in prosa dell'autore, specialmente nei racconti di guerra e partigiani.

Una delle prime descrizioni paesaggistiche mostra evidenti tutti gli elementi dell'ambiente che caratterizza la prima parte del memoriale:

Avevamo percorso una strada scabrosa, ripida, con soste frequenti nelle cunette d'acqua e di foglie morte affiancati ai muli e ai cavalli dell'artiglieria: un paesaggio di pietre e di boschi, senza un'anima in vesti civili; e all'imbocco dei villaggi, tutti disabitati, i soliti carabinieri in grigioverde, di blocco.<sup>164</sup>

Le strade ripide e buie che rendono arduo il cammino dei soldati, si inerpicano tra boschi e pietre dove la luce fatica a filtrare, restituendo un'atmosfera cupa e desolata in cui prevale il *grigioverde* (termine a cui l'autore ricorre in larga misura) che appartiene non solamente alla natura circostante ma anche alla divisa militare. I soldati e gli ambienti dell'impresa sono accomunati dal medesimo colore e spesso si fondono in un

---

<sup>163</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.18.

<sup>164</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.13.

unico paesaggio, a voler evidenziare come la guerra sia in grado di modificare ogni luogo attraversato. Alcune atmosfere di Dolceacqua, Calvo e Grammondo appaiono simili a quelle ricreate ne *Il franco cacciatore* (1982), ma è nella descrizione dei villaggi abbandonati che il legame con la poesia si fa più esplicito, portando a credere che la desolazione messa in versi dall'ultimo Caproni affondi le sue radici nell'esperienza di guerra sul fronte occidentale. Uno dei quadri paesaggistici più affascinanti di tutto il diario è presente in apertura al primo capitolo, in cui Caproni ritrae la rovina di un paese evacuato:

E come il fiume era a fondo valle, ebbi agio di vedere ancora una volta, di sotto in su, l'aspetto tetro, quasi direi macabro del paese, con tutte le finestre stoppinate, le porte sprangate, gli orti abbandonati all'erbaccia. Era stato evacuato da giorni, eppure sembrava che i muri ancora dolessero per il distacco. E mi si strinse il cuore vedendo sotto il livore del cielo, di lavagna come la strada che battevamo, un unico comignolo alzare un fungo lieve di fumo, forse a indicare che qualcuno, accadesse quel che voleva accadere, era rimasto. E chissà se come guardiano o come cocciuto gatto di casa.<sup>165</sup>

La prospettiva dal basso rende con maggior impatto la visione del paese, quasi un triste specchio che riflette la crudeltà della guerra. Ogni presenza umana sembra aver abbandonato le vie: porte, giardini e orti trasmettono la paura che ha ridotto il luogo allo spopolamento, riducendolo ad una cupa immagine di solitudine e devastazione. I muri stessi, spettatori di tanta desolazione, restituiscono al militare l'angoscia e la tristezza degli abitanti, costretti a lasciare, insieme alle case, tutte le semplici abitudini di una vita intera. L'aggettivo «macabro» utilizzato dall'autore per definire l'aspetto del paesaggio, rimanda appieno la sensazione di morte che pervade l'atmosfera: il villaggio rappresenterebbe la prima forma di civiltà incontrata dal protagonista ma, presentandosi così vuoto e tetro, appare un monito ai soldati, il chiaro manifesto della brutalità della guerra. Non a caso il colore nero del cielo, che priva lo sguardo di qualunque speranza, è lo stesso della strada da percorrere, in un'oscurità che accomuna le sorti del paese a quelle del reggimento. Tuttavia, a commuovere il soldato e a dargli forse un po' di coraggio, è la vista di un lieve fumo proveniente da un comignolo, che indica, tra le dolorose assenze, un'unica tenace presenza. Chi sia rimasto e il motivo che l'ha portato a restare non contano, ciò che è importante è il significato profondo che quell'immagine riesce ad esprimere: l'unico comignolo fumante diventa l'emblema di un'ostinata resistenza non solo alla guerra, ma anche all'inconoscibile destino umano. La

---

<sup>165</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 11.

descrizione del paese abbandonato è forse una delle più liriche e dense di tutto il diario, in quanto unisce nello stesso passo i sentimenti di un intero paese, del soldato e di quell'anima sola che non ha voluto abbandonare la propria casa. In modo indiretto Caproni parla al lettore della tragicità della guerra, con un'intensità rara all'interno della narrazione e che non si ritroverà nemmeno nel racconto della battaglia. Michela Baldini ha rilevato come l'immagine del villaggio deserto appartenga a quella tematica dello spopolamento che trova precise corrispondenze nell'opera poetica di Caproni, il quale trattando la sezione *Tema con variazione* de *Il Muro della Terra* (1975) dichiara: «vi è un tema, che è quello dell'esodo, dello spopolamento, creato soprattutto da questa improvvisa notizia della guerra»<sup>166</sup>. La somiglianza del primo paesaggio di *Giorni aperti* con le atmosfere che avvolgono alcune liriche dell'ultimo Caproni è di immediata percezione, ed è impossibile non scorgere nella poesia *Lasciando loco* i tratti caratteristici di quel paese abbandonato:

Sono partiti tutti.  
Hanno spento la luce,  
chiuso la porta, e tutti  
(tutti) se ne sono andati  
uno dopo l'altro.

Soli,  
sono rimasti gli alberi  
e il ponte, l'acqua  
che canta ancora, e i tavoli  
della locanda ancora  
ingombri - il deserto,  
la lampadina a carbone  
lasciata accesa nel sole  
sopra il deserto.

E io,  
io allora, qui,  
io cosa rimango a fare,  
qui dove perfino Dio  
s'è andato di chiesa,  
dove perfino il guardiano  
del camposanto (uno  
dei compagni più gai  
e savi) ha abbandonato  
il cancello, e ormai  
- di tanti - non c'è più nessuno  
col quale amorosamente  
poter altercare?<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. Ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p.151.

<sup>167</sup> G. Caproni, *Lasciando Loco*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 347

L'intera lirica appare il lamento rassegnato del «guardiano o cocciuto gatto di casa» che compare nel memoriale di guerra, solo in un deserto dove perfino gli edifici, gli oggetti e la natura che lo circondano sembrano possedere un'anima che soffre per l'abbandono. Ma i sentimenti dell'unica figura rimasta a popolare il villaggio fantasma sono accomunabili anche a quelli del vecchio protagonista di *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, altra lirica de *Il muro della terra* che esprime il senso di solitudine ed incertezza di chi, tra i tanti andati, vorrebbe rimanere: «Son vecchio./ Che cosa mi trattengo a fare,/ quassù, dove tra breve forse/ nemmeno ci sarò più io/ a farmi compagnia?»<sup>168</sup>. Dopo l'armistizio, il soldato Caproni attraversa Ventimiglia, dove i segni lasciati dalla guerra sono pochi e appena percepibili in qualche muro crollato o finestra rotta; si coglie invece nell'aria una ritrovata tranquillità, una nuova voglia di ricominciare simboleggiata dai tavolini colorati dei bar da poco riaperti e dalla presenza di donne e uomini seduti a chiacchierare. La differenza di atmosfera tra la prima e la seconda parte del memoriale è evidente anche dalla comparazione dei due paesi descritti: se il primo è lugubre e desolato, il secondo si apre ad un'aria di rinascita e letizia che infonde serenità al protagonista, segnando definitivamente il passaggio dal tempo dell'azione bellica a quello della staticità. Lo stesso avviene quando, giunto nei pressi di Follina, il soldato Caproni si trova dinanzi un villaggio aperto ai monti e alla campagna che, per la poca distanza che lo separa dal luogo dell'attendamento, sembra «dare il benvenuto» ai soldati, in un'aria di letizia ben lontana dalla desolazione di quel primo paese spopolato. Come accade per il clima, anche il paesaggio in *Giorni aperti* è interiorizzato e filtrato dall'umore del soldato Caproni che, di capitolo in capitolo, si scopre allegro o pensieroso in accordo con l'ambiente che lo ospita. Il decisivo mutamento di panorama, che rischiarla la seconda parte del memoriale, è percepibile già dall'arrivo a Varese, dove il reggimento pianta le tende in un vasto campo di ulivi:

A Varese piantammo l'accampamento in un'uliveta rada, a balze o fasce come le chiamano in Liguria. Un luogo di molto spazio, su un fianco della Valle larga del Roia, sulla cui grigia ghiaia bruciava, come per la prima volta vista dopo tanta monotonia di verde terroso, la brace di qualche geranio.<sup>169</sup>

Tornano ad apparire al protagonista colori quasi dimenticati che, nell'impatto visivo che creano dopo il tanto «grigioverde» di Grammondo, sembrano quasi bruciare lo sguardo.

---

<sup>168</sup>G. Caproni, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, in *L'Opera in versi*, cit. p.349.

<sup>169</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 29.

La «monotonia del verde terroso» ha accompagnato i soldati nei momenti più difficili dell'impresa, ma le tinte che vivacizzano il nuovo paesaggio aprono simbolicamente ad altre luci i giorni che attendono il reggimento. L'attenzione di Caproni per i colori che lo circondano è un tratto tipico della poesia degli esordi che, in *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda* (1938) esalta l'importanza della percezione sensoriale, assaporando la natura nell'immediatezza del suo manifestarsi, che è effimero e fuggevole e, proprio per questo, meritevole di essere colto a fondo. Allo stesso modo, anche gli aromi e gli odori sono riconosciuti con precisione e contribuiscono ad impreziosire o impoverire i luoghi descritti, restituendo al lettore un quadro completo delle sensazioni suscitate dall'ambiente circostante. Luigi Surdich ha evidenziato come per Caproni «l'apparire delle cose, il loro esserci, è anche il loro essere»<sup>170</sup>, una concezione del mondo concreta e allegorica allo stesso tempo, in cui il particolare fissato sulla pagina non è mai soltanto ciò che sembra, ma custodisce in sé un significato profondo e interiorizzato dall'autore. A questo proposito risulta emblematica la descrizione del panorama che si apre inaspettato ai militari in marcia verso Grammondo, dove i profumi colti dal protagonista assumono un ruolo fondamentale nel risollevarlo l'animo ormai rassegnato alla battaglia:

Respiravamo aria alta, già calda di sole, sotto di noi il vallone aprendo pasture verdissime, ricche d'aromi di timo e di lavanda; e lontano era il tralucere del Tirreno, nel tratto fra Ventimiglia e Mentone, di cui vedevamo i tegoli d'un rosso appena nuovo, pulito.<sup>171</sup>

Il passo riportato restituisce in pieno la propensione del protagonista ad afferrare con intensità le sensazioni visive ed olfattive le quali, all'interno della narrazione, veicolano i sentimenti profondi del soldato. È importante soffermarsi sull'effetto del colore rosso nei paesaggi caproniani, una tonalità familiare al poeta delle albe e dei crepuscoli della giovanile poesia, ma anche della «stagione rossa» di *Cronistoria* (1943). La tinta dei coppi delle case, come quella dei gerani intravisti a Varese, ha la funzione di riaccendere nel soldato l'attività sensoriale, preludio al ritrovamento di una vitalità assopita durante l'azione bellica. Rappresentativa della tendenza dell'autore ad attribuire ai colori un'importanza fondamentale è la descrizione del panorama intravisto dal treno diretto a Genova:

---

<sup>170</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.30.

<sup>171</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.16.

Dal finestrino guardavo i garofaneti della riviera dai colori di brace, bruciati; poco più in là era vivo il celeste del mare, che mi entrava, tutto freschezza, nel petto. E mi pareva che quel bruciore di fiori sui campi e quella frescura di mare fossero come l'espressione, anzi vorrei dire la rappresentazione naturale, di quell'ardenza di racconti guerreschi, cui in cima si sentiva il pensiero, proprio come un'aria salina, delle donne da tanto tempo remote.<sup>172</sup>

Il paesaggio ligure, a cui non a caso è riservata una descrizione di rilievo all'interno del diario, cattura con fascino l'attenzione del soldato il quale, assorto nella contemplazione della riviera, si estrania dalle chiacchiere degli altri militari per assumere ancora una volta il ruolo dell'osservatore solitario. Il «bruciore dei fiori sui campi» e il «celeste del mare», a prima vista accostati in antitesi, sono invece complementari nel ricreare un ambiente ricco di tutto ciò che è caro all'autore. Caproni dipinge un quadro idilliaco del panorama scorto dal treno, che sembra racchiudere ricordi passati e speranze future, uniti insieme ad allietare il primo viaggio di ritorno verso casa. Riguardo questo passo, Carlo Annoni, riprendendo un'espressione di Contini riferita a Pascoli, parla di «impressionismo linguistico»<sup>173</sup>, una tendenza del Caproni narratore a sostantivare l'aggettivo di colore investendolo di un'importanza tale da trasformare la prosa in pittura. Gli oggetti e la natura sono descritti soprattutto in base alle emozioni che trasmettono, così le tinte della riviera si tramutano in una sensazione di freschezza, arrivando al cuore del protagonista e simboleggiando, con la loro intensità, il fervore dei racconti da narrare alle donne, pensiero principale dei militari. Non va dimenticato come anche le stazioni ferroviarie rappresentino dei veri e propri paesaggi all'interno del diario di guerra, presentandosi al soldato rinnovate dal contrasto con l'arretratezza dei luoghi degli accampamenti:

E come dire, abituato al terriccio e alle cose posticce, l'effetto che mi fece la geometria di quella modesta stazione? L'acciaio diritto dei binari, il cemento pulito delle banchine: come visti per la prima volta.<sup>174</sup>

Nell'opera poetica di Caproni la stazione assume un valore fortemente allegorico: in essa hanno luogo le partenze, i ritorni e le attese di un viaggio che simboleggia l'esistenza, in cui l'ultima fermata corrisponde alla morte. Si pensi al percorso in treno del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* o alla stazione fredda di *Ad portam inferi*, in

---

<sup>172</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.33.

<sup>173</sup> G. Contini, *Il linguaggio del Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 242-243, ora in C. Annoni, *L'ora «albina»*. *Saggio su Giorgio Caproni narratore*, cit. p.180.

<sup>174</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.32.

cui Annina aspetta confusa la fine dei suoi giorni, o ancora a tutti i convogli che rappresentano il mezzo di trasporto privilegiato dalle figure prosastiche e poetiche dell'autore, per il quale il treno «dà il senso quasi dell'agostiniana predestinazione, in luogo del libero arbitrio»<sup>175</sup>, indicando quindi il destino ineluttabile a cui l'uomo è condannato. I viaggi in treno descritti all'interno del memoriale, assumono la valenza di una pausa, in cui il soldato si allontana per un breve tempo dall'accampamento e dalla vita militare, e nei quali trova lo spazio e il sollievo di poter essere soltanto un viaggiatore, nonostante la divisa. Con il rientro del soldato da Genova, la vita civile inizia a comparire all'interno del memoriale aprendo la narrazione ad un paesaggio di locande, bar e trattorie, elementi topici nella poesia caproniana: «ogni lettore di Caproni sa che presto o tardi incontrerà il suo autore all'osteria»<sup>176</sup>. È infatti questo il luogo in cui il protagonista di *Giorni aperti* si reca insieme a qualche compagno e ad un ufficiale rientrando a Varese:

Ancora un'ora e trenta prima di mezzanotte; e la passeremo sotto questa tettoia d'osteria illuminata appena dal riverbero che viene dall'interno del locale, seduti ai tavoli logori e neri tra le frasche dello steccato.<sup>177</sup>

L'immagine delle osterie, ed in particolare di quelle che il soldato frequenta a Follina, è riportata con una precisione tale da condurre il lettore a credere che dentro debba accadervi qualcosa di particolare, che altro non è se non la vita stessa, nella sue più semplici manifestazioni, lontane dalla tragedia della guerra:

C'era, in quella locanda, una saletta a parte, sull'ala sinistra, che verso le sette si empiva di soldati in maniche di camicia, milanesi e genovesi la maggior parte, in vena di grandi chiacchierate e di lunghe e chiare bevute. E il colore e l'odore dell'aria nel vano della finestra (un'aria tutta verde di monti e celeste d'acque), quanto spazio e quanta salute spargevano sulla tovaglia, sulle pietanze, nei bicchieri di grato colore per il vino secco e dorato!<sup>178</sup>

Caproni si sofferma sugli oggetti, sui colori, e sugli odori delle locande che, all'interno del memoriale, diventano luoghi di ritrovata energia e convivialità, arrivando a descriverne tre in una stessa pagina. Talvolta a comparire è un mondo inaspettato che la

---

<sup>175</sup> G. Caproni, intervista a cura di J. Insana, *Molti dottori nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p.39

<sup>176</sup>C. Annoni, *L'ora «albina»*. *Saggio su Giorgio Caproni narratore*, cit. p.188.

<sup>177</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.35.

<sup>178</sup> Ivi, p.52.



curiosità dell'io narrante riesce a cogliere in ogni sfumatura, e nel quale la vita sembra scorrere con un ritmo differente. L'umanità che popola le locande del racconto è sempre diversa: il soldato vi trova di volta in volta donne, militari, borghesi e addirittura bambini, in un variare che contrasta con l'uniformità militare:

Perché, cosa nuova, erano più i borghesi che i soldati a popolare la stanza: e questi tutti riuniti a uno stesso tavolo, come una grande famiglia patriarcale, cui i fumi della vernaccia abbiano dato alla testa, grandi e piccini. Che c'erano, appunto, anche dei bimbi dai quattro ai sei anni, anch'essi intenti ad ascoltare il capoccia, tutto preso come in un rito a recitare, con aria salmodiante, una canzonaccia sporca, cui tutti in coro, quelli della tavolata, rispondevano con un rumore di risa.<sup>179</sup>

Il topos dell'osteria è presente in larga parte dell'opera poetica caproniana, ma è ne *Il franco cacciatore* e nel *Conte di Kevenhüller* che l'autore lo investe di un nuovo significato: l'osteria diventa un «non-luogo», l'ultimo prima dell'ignoto, al quale si giunge casualmente durante il viaggio e dove l'io si rifugia per trovare riparo e ristoro nell'attesa che accada qualcosa: «Sedetti fuori dall'osteria,/ al limite della foresta./ Aspettai invano. Ore e ore./ Nessun predace in cresta/ apparve della Malinconia./ Aspettai ancora. Altre ore./».<sup>180</sup> A caratterizzare invece le osterie di *Giorni aperti* è la presenza femminile, che cattura l'attenzione del militare e ne esalta ancor di più l'attitudine all'osservazione: lo sguardo di Caproni si posa con attenzione sulle cameriere di ogni locanda, cogliendo in esse gli aspetti più femminili e particolari che, se da un lato è normale accendano la curiosità del militare, dall'altro sono riconducibili ad una generale propensione dell'autore ad attribuire alla figura della donna un'aura di fascino catalizzatore.

### Il sorriso che «ci è molto caro»: le figure femminili

Durante il corso della sua attività, Caproni è riuscito a mettere in versi figure femminili straordinarie, riempiendo la poesia di sguardi, sensazioni ed immagini che in alcuni casi hanno un volto ed un nome, in altri sono presenze fuggevoli in grado però, al loro passaggio, di lasciare un ricordo indelebile nell'animo del poeta. Egli scrive quando lo

---

<sup>179</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.55.

<sup>180</sup>G. Caproni, *Antefatto*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 395.

tocca un fatto concreto e, allo stesso modo, la sua donna è reale, non creatura celeste e irraggiungibile ma vera e materiale, capace di portare sulla pagina profumi, colori e azioni quasi tangibili. L'esordio poetico di Caproni è affollato di risa femminili, di volti arrossati, di fanciulle che appaiono alle porte d'un osteria o intente a compiere gesti quotidiani; anche quando la donna è un ricordo, l'autore l'associa ad eventi tanto concreti da ridarle immediata corporeità. In *Ballo a Fontanigorda*, dove compare per la prima volta l'immagine di Rina, la donna ha in sé i tratti tipici del suo paese: gli occhi racchiudono «il settembre/ degli ulivi della tua cara/ terra, la tua Liguria/ di rupi e dolcissimi frutti»<sup>181</sup>, i capelli ricordano l'odore del mare, le labbra, gli sguardi e i gesti catturano l'attenzione del poeta, lo tentano passandogli accanto e, a volte inafferrabili, simboleggiano la fugacità della vita. Anche in *Finzioni*, la donna è un'immagine reale il cui andare è così fisico da spostare l'aria, attivando la percezione sensoriale del poeta che subito rievoca elementi concreti dell'ambiente che lo circonda: «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»<sup>182</sup>. Tuttavia, come già in conclusione alla raccolta precedente, inizia a comparire sulla pagina la presenza di Olga, di cui si è conoscenza soltanto della morte e del grande senso di colpa che quest'evento ha scaturito nell'animo del poeta. La figura della fidanzata è avvolta nell'aura del ricordo ma la sua perdita è avvertita con tale concreta sofferenza («Hai lasciato di te solo il dolore/ chiuso nell'ossa dei giorni cui manchi/così improvvisa»<sup>183</sup>, «E poi i sudori/ polverosi, le mani senza affetto/[...] cadranno nel duro/ vuoto che lasci»<sup>184</sup>) da ricostruirne la figura malata, reale e dolorosamente fisica. In *Cronistoria*, l'opera che è stata definita un «nuovo canzoniere in vita e in morte della donna amata»<sup>185</sup>, viene messa in versi un'immagine femminile diversa dalle precedenti, non più simbolo di vitale giovinezza, ma emblema di un'assenza dietro il cui vuoto si cela il dramma collettivo della tragedia bellica. Rievocando la figura di Olga Franzoni, il poeta crea, come ha evidenziato Daniele Santero, «un antipersonaggio, incapace di

---

<sup>181</sup>G. Caproni, *Altri versi a Rina*, in *L'Opera in versi*, cit. p.28.

<sup>182</sup>Ivi, *Sono donne che sanno*, p.51.

<sup>183</sup> Ivi, *X*, p.100.

<sup>184</sup> Ivi, *XIV*, p.104.

<sup>185</sup> O. Macri, *Lecture*, in «Libera Voce», 10 aprile 1947, ora in D. Santero, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, in «Lettere italiane», vol.57, n.1, 2005, pp.87-111.

consegnare un messaggio che non sia la propria morte»<sup>186</sup>, ma di cui nulla si sa del destino ultraterreno. Nell'evento luttuoso che segna la vita di Caproni, la figura femminile rimane concreta nella scomparsa, è «completamente morta», e il poeta ne ritrae un profilo esile e delicato di ragazza che ha retto un dolore tutto umano, ripercorrendone i passi sempre più deboli che si affievoliscono fino ad interrompersi. Come si vedrà più avanti, la malattia di Olga occupa anche le pagine de *Il gelo della mattina*, dove il narratore ritrae la fidanzata nella straziante sofferenza che la conduce alla morte. In *Pregghiera*, componimento di apertura a *Il seme del piangere*, Caproni cerca disperatamente la “madre-fidanzata”, che spera «viva tra i vivi», ed è tra le strade, in mezzo alle donne reali di Livorno, che egli invia la sua anima a ritrovarla, affidandosi al ricordo di elementi puramente materiali, come la camicetta e il «rubino di sangue» che Annina portava sul petto. E ancora, in *Battendo a macchina*, quasi in una spontanea dichiarazione di poetica, ricorda alla sua mano di mantenersi lieve nello scrivere «d'una che fu viva e fu vera». Sebbene l'intera vicenda di Anna Picchi sia riconducibile al dialogo con le ombre<sup>187</sup>, che caratterizza alcune intense pagine della poesia, l'immagine che ci viene restituita è quella di una donna realmente esistita e ritratta in azioni semplici e quotidiane, legate alla vita di Livorno fatta di mare e di aria ma anche di lavoro, di biciclette, di aghi, di bicchieri e di molti elementi tangibili che rendono vero un ricordo inventato dal poeta. Allo stesso modo le altre figure femminili della lirica caproniana si presentano in modo realistico: le giovinette che appaiano ne *Il passaggio d'Enea* sono «nude e umane», «aperte e vere», la ragazzina del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* è smilza ed ha un «lieve afrore/ di ricreatorio e di prato/ sul volto, la cui tinta/ mite è si lieve spinta»<sup>188</sup>, e la meretrice del *Lamento (o boria) del preticello deriso* possiede, seppur simbolicamente, un nome e cognome, Alessandra Vangelo, e viene descritta nei suoi tratti più femminili e provocanti. Alla moglie Rina invece, Caproni dedica alcuni semplici versi, investendola di un ruolo fondamentale che la vede unica in grado di ridare un senso a tutto ciò che lo circonda: «Senza di te un albero/ non sarebbe più un albero./ Nulla senza di te/ sarebbe quello che è.»<sup>189</sup>. Nell'incessante ricerca

---

<sup>186</sup> D. Santero, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, cit. pp.87-102.

<sup>187</sup> Sui colloqui con le ombre nella poesia di Caproni si rimanda al saggio di S. Tamiozzo Goldmann, *Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni*, in «Vaghe stelle dell'Orsa...». L'«io» e il «tu» nella lirica italiana, a cura di F. Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2005, pp.321-342.

<sup>188</sup> G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'Opera in versi*, cit. p.245.

<sup>189</sup>Ivi, *A Rina*, p.639.

metafisica che caratterizza le ultime raccolte, dove la non esistenza di Dio si intreccia alla solitudine dell'individuo, all'inutilità della parola e alla consapevolezza del «nulla» come destino finale dell'uomo, Rina ha il potere di ricondurre i pensieri del poeta ad una quotidianità reale e materiale, dove ogni cosa ha nella presenza della donna la sua ragione di esistere. Attraverso la figura della moglie, Caproni mette in versi ancora una volta un'immagine femminile concreta che, quasi lontana dal rappresentare un personaggio poetico, è semplicemente colei che gli sta accanto e che sembra tenerlo per mano dividendo con lui la solitudine in quel «grigiore che non ha nome» e che, da *Il muro della terra* in poi, avvolge tutto ciò che esiste.

In *Giorni aperti* la figura femminile, seppur in maniera limitata, occupa uno spazio significativo. La prima donna a comparire tra le pagine del memoriale è, non a caso, la fidanzata, il cui volto giovane torna alla mente del protagonista giunto a Piazza Acquaverde. Egli ne descrive gli occhi «freschi» sotto il cappellino all'alpina con la piuma rossa che, nel ricordo nitido di quel tempo lontano dalle tragedie della guerra, sembra divenire un dettaglio importante per la rievocazione della serenità passata, avvertita comunque con amara nostalgia. Nel breve capitolo dedicato al ritorno a Genova, e apertosi con il ricordo di Olga, appare in chiusura anche la moglie Rina, che il soldato incontra insieme al resto della famiglia. Come accade in *Finzioni*, raccolta poetica del 1941, i due personaggi femminili convivono nei pensieri del soldato: la fidanzata rappresenta l'assenza e il vuoto di una felicità perduta, mentre la moglie continua ad essere un saldo punto di riferimento nel presente travagliato dalla guerra. Oltre alle figure care nella vita dell'autore, compaiono nel corso della narrazione altre immagini femminili ascrivibili a quel repertorio di incontri rapsodici che caratterizza le prime liriche caproniane. Nell'itinerario descritto si affacciano “ragazze di mare” che allietano il pomeriggio trascorso sulle rive di Ventimiglia, giovani campagnole che il protagonista osserva con attenzione nel colore delle vesti e nelle azioni anche minime, donne mature che salgono sui treni curiose di apprendere qualche novità e fidanzate che salutano il convoglio in partenza. Queste immagini su cui il poeta non si sofferma particolarmente, contribuiscono però a creare un'interazione tra il soldato e la donna, della quale si percepisce la mancanza durante la prima parte del diario. La tensione creatasi verso la figura femminile, si acuisce durante le ultime tappe del viaggio, dove le locande iniziano ad occupare la scena e, con essa, anche le serate del protagonista. Nei numerosi incontri tra i tavoli delle osterie, l'attenzione del soldato è costantemente

rivolta alle giovani cameriere delle quali, con precisione quasi morbosa, descrive i più lievi tratti fisici, spingendosi ad indovinarne anche qualche particolarità caratteriale che può essere desunta proprio dall'aspetto esteriore:

A servire c'erano due ragazze: qualche sera l'una, qualche sera l'altra. La prima delle quali, dalla personcina magra e un poco anemica, si notava per il seno fin troppo colmo: un seno che qualcuno, così incidentalmente, nella confusione causata dall'eccezionale affluenza, poteva magari sfiorare, sbadato, col gomito o addirittura col petto; e lei rideva senza malizia, ma con tanto senno e compatimento, chiusa nel suo vestituccio turchino stretto alla vita e, come ho detto, tanto gonfio più su. Mentre la seconda, più soda e più formata, più bruna, aveva il viso meno gentile, con la bocca un poco sporgente per colpa di due dentini ribelli. Ma andava vestita di rosso, e sbracciata, e con la faccia sempre accesa da un fuoco che non capivi se causato dal gran fare o da maggior generosità di sangue: come se riesumasse tutta la vampa di quelle lunghe serate. E se per caso allungava un braccio al centro della tavola per ritirarvi un vassoio o che so io, allora sentivamo sulla guancia, mentre lei si chinava in quell'atto, un calore come quando vi si avvicina il ferro per provare se è caldo; e il vetro freddo dei bicchieri o dei quartucci, se lo toccavano le sue dita, restava appannato.<sup>190</sup>

Le due ragazze sono presenze concrete e reali che portano nel volto i rossori e le risate causate da un luogo altrettanto materiale, in cui non mancano gli oggetti tangibili, come i bicchieri, che occupano un posto rilevante nella poesia di Caproni. Anche la donna della prosa è colta nei suoi tratti rivelatori: magari passando per l'anemia del volto, i denti sporgenti e le guance accaldate, che conferiscono alla figura femminile un fascino singolare, in grado di catalizzare su di sé i pensieri più reconditi del soldato. Il tepore emanato dalle braccia della ragazza, che appanna i bicchieri e riscalda i militari, non può che far pensare alla capacità delle donne caproniane, ed in particolare di quelle "marine", di spostare l'aria al loro passaggio, di emanare profumi e sensazioni prevalentemente olfattive che hanno il potere di modificare l'ambiente circostante o di esaltarne il valore più profondo. Anche le altre figure femminili incontrate nelle osterie di *Giorni aperti*, presentano caratteristiche specifiche e spesso distanti dai canoni estetici tradizionali, ma hanno tutte il merito di donare ai soldati un respiro di freschezza e novità che li rincuora:

E anche qui, al banco, una ragazza in seta turchina, con un risucchio serio, quasi imbronciato, pronto tuttavia a illuminarsi, a ogni domanda, d'un sorriso che pur sapendo di dovere, e quasi direi d'obbligo, ci è molto caro.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp. 52-53.

<sup>191</sup> Ivi, p.54.

In più luoghi del memoriale, come in quello appena riportato, il narratore interpreta il sorriso delle ragazze che, la maggior parte delle volte, sembra celare sentimenti ed emozioni differenti da quelli palesati. È importante notare come, nel descrivere le donne, l'autore accentui l'uso dei vezzeggiativi creando un evidente contrasto tra la delicatezza di certi particolari quasi vagheggiati e il realismo che le rende creature totalmente umane. A questo proposito va segnalata la descrizione dell'incontro con le ballerine di una compagnia di varietà, giunta a Follina per allietare i militari: le figure femminili, osservate in pieno giorno, lontane dalle luci del palco, appaiono al protagonista «giovani carni nude e umane»<sup>192</sup>, spogliate di quella maschera di irrealtà che donano loro le ciprie e i colori della scena teatrale. Della loro esibizione Caproni non fa menzione, e le vede invece sparire dietro il sipario che, quasi inghiottendo quei volti fittizi, non lascia di loro alcuna traccia.

A questa immagine fa da controcanto quella, breve e fredda, di una giovane sposa con il viso coperto dalle mani, nell'intento di nascondere le lacrime che le rigano le guance. Il soldato saprà solo in seguito che alla donna è stato ucciso il figlio dal passaggio del treno militare, ma su di lei non poserà più l'attenzione. Il fatto tragico sembra scivolare nel flusso insensato e incomprensibile del tempo di guerra.

---

<sup>192</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. p.56.

### CAPITOLO III

«Imparai molto da loro, forse anche a vivere e perciò a scrivere»: il partigiano Giorgio

Dopo aver partecipato alle operazioni di guerra sul fronte occidentale, Caproni viene nominato sottotenente nel 1941. Durante l'armistizio, in seguito ad un congedo provvisorio di convalescenza, il poeta si trova in Val Trebbia, precisamente a Loco di Rovegno, presso la famiglia della moglie Rina. La scelta di non aderire alla Repubblica di Salò è per lui immediata e, senza alcuna esitazione, decide di rimanere tra i partigiani della valle:

L'otto settembre ero in congedo e mi trovavo in Val Trebbia, perché in Val Trebbia aveva casa mia moglie e io come tutti gli anni fino ad ora, fino a quest'anno, mi reco sempre là. L'otto settembre ero là, in Val Trebbia. Venne questo armistizio e io rimasi là, naturalmente. Poi dovetti scegliere; arrivarono prima i tedeschi, poi i partigiani e a un certo momento io dovevo scegliere: o Salò o rimanere lì con i partigiani. Naturalmente non ebbi esitazioni e rimasi coi partigiani, se no avrei dovuto presentarmi come ufficiale all'esercito repubblicano, questo era l'ordine.<sup>193</sup>

È opportuno ricordare che in Val Trebbia sorse la prima repubblica partigiana d'Italia, quella di Torriglia, legata alla repubblica di Bobbio ma indipendente ed autonoma, situata in posizione strategica grazie al Monte Antola che domina le valli circostanti. Proprio su quel monte iniziarono a formarsi i primi gruppi partigiani, che in Val Trebbia tenevano controllata l'unica strada che attraversava la valle: la statale 45<sup>194</sup>. A questa strada, Caproni dedica uno dei componimenti che entreranno in *Res amissa*, la raccolta pubblicata postuma, che ben restituisce l'idea di un luogo impervio e difficile da raggiungere: «È una strada tortuosa./ Erta./ Tipica di queste nostre/ zone montane./ Dovunque,/ segnali dall'erta./ Fondo dissestato./ Frane./ Caduta massi./ Il motore/ s'inceppa./ La ruota/ slitta sull'erba che vena/ l'asfalto./ La mente è tesa./ Non basta/ la guida più accorta./ A ogni svolta/ la sorpresa sovrasta/ l'attesa.../Procedere/ con prudenza./ Bandiere/ ogni impazienza./ La ripa/ si fa sempre più infida./ Più subdola/

---

<sup>193</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. p.161.

<sup>194</sup> Per quanto riguarda la storia della Resistenza in Val Trebbia, si rimanda con M. Baldini ai volumi: P.E. Taviani, *Pittalunga racconta: romanzo di fatti veri, 1943,1945*, Genova, ECIG, 1988 e A. Testa, *Partigiani in Val Trebbia: la brigata Jori*, Genova, s.e., 1980.

Più di una volta/ la presunta meta/ si rivela un'insidia.»<sup>195</sup>. L'isolamento di quella zona le permise di diventare un rifugio per ebrei, militari e prigionieri politici in fuga dai fascisti: fu la valle partigiana per eccellenza, luogo di lotte, combattimenti e rappresaglie, testimoniate da buona parte delle prose caproniane. L'otto settembre è raccontato in un manoscritto contenuto nel Fondo Caproni dell'Archivio Contemporaneo «A.Bonsanti» del Gabinetto G.P.Viesseux di Firenze, e riportato nelle accurate note di Adele Dei all'edizione della raccolta di prose *Racconti scritti per forza*. L'autore narra con intensa partecipazione il momento in cui gli giunge la notizia dell'armistizio, gridata da una voce in fondo alla valle che annunciava la fine della guerra. Alla gioia di Rina, che impallidisce per l'emozione, si contrappone lo scetticismo di Caproni, che invita la moglie a mantenersi cauta e le ricorda quanto sia pericoloso «abbandonarsi così all'allegria»<sup>196</sup>. Giunto in paese raggiunge le persone attorno alla radio e, con fatica, ascolta il discorso proclamato da Badoglio, che lascia in lui una grande tristezza impossibile da condividere con i compaesani, già intenti ai balli di festeggiamento. Dalle parole dell'autore si avverte con chiarezza il senso di solitudine provato in quegli attimi e la rabbia nei confronti del regime fascista, della sofferenza inflitta da una guerra insensata e crudele che si riverbera sulla sua famiglia. In Val Trebbia infatti Caproni si reca anche con la moglie e i figli, esposti al pericolo e spesso costretti a vivere situazioni difficili, come passare le notti al gelo per sfuggire ai rastrellamenti. Il riferimento ai figli quali vittime più indifese dell'ingiustizia bellica ricorre in varie dichiarazioni, e dimostra quanto fosse forte in Caproni il bisogno di preservarli da quello stesso conflitto che aveva distrutto le speranze della sua generazione e che trovava una rappresentazione emblematica nell'immagine dell'Enea di Piazza Bandiera, nella quale il futuro di Ascanio (tenuto per mano dal padre) è già incerto e compromesso dalla tragedia storica. In alcuni racconti il conflitto bellico viene visto con gli occhi dei bambini, ed in particolare nelle prose del ciclo di Marcellino, dove un fanciullo curioso cerca di comprendere il mondo degli adulti e di interpretare parole come «guerra» e «campagna militare». Il confronto con il giovane Pin de *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino viene spontaneo: in entrambi i casi la volontà di raccontare le tragedie storiche attraverso il punto di vista dei bambini, modifica la

---

<sup>195</sup> G. Caproni, *Statale 45*, in *L'Opera in versi*, cit. pp.803-804.

<sup>196</sup> G. Caproni, inedito autobiografico ora contenuto in *Racconti scritti per forza*, cit. pp. 402-403.



realtà degli avvenimenti narrati che, filtrati dal candore infantile, non vengono mai colti nella pienezza della loro gravità, semmai della loro inspiegabile insensatezza.

La Val Trebbia viene definita dal poeta «un teatro di sangue e di fuoco», ed è proprio lì che prendono vita alcuni dei suoi versi più cupi ed angoscianti, avvolti in un'atmosfera buia e chiusa che simboleggia la paura della guerra in atto:

Trascorsi in zona partigiana gli interi diciannove mesi dell'Italia divisa in due, e qui misi i primi capelli bianchi assistendo con Rina e coi bambini (che più d'una volta hanno dovuto dormire sulla nuda neve) a indicibili scene di orrore. E fu qui che scrissi "prima" i miei primi versi di *Ballo a Fontanigorda* (Fontanigorda è un paese arroccato qualche centinaio di metri più su di Loco), e "poi", mentre i mongoli attruppati coi tedeschi stavano scannando maiali e persone, i miei versi più cupi e chiusi, i "lamenti".<sup>197</sup>

Nei *Lamenti* si trova infatti un'espressione emblematica dell'incidenza che l'esperienza bellica ha avuto sulla vita dell'autore, il quale avverte la guerra «penetrata nell'ossa» così duramente da determinare tutta la sua esistenza e l'intera opera poetica, che ne serberà tracce fino all'ultima raccolta di versi. Ma, come ha rilevato Pier Vincenzo Mengaldo, il Caproni narratore ha saputo rievocare la lotta partigiana in modo ancor più adeguato, proprio perché «la Resistenza l'ha fatta sul serio»<sup>198</sup>. L'impegno del poeta in Val Trebbia non fu però quello di un vero e proprio partigiano, egli stesso racconta di aver partecipato alla guerra in maniera indiretta, senza sparare nemmeno un colpo:

Hanno detto che ho combattuto con i partigiani...Non è vero niente! Non ho sparato nemmeno un colpo! I partigiani mi avevano chiesto di occuparmi dell'amministrazione ma in pratica non potevo fare gran che. La nostra casa era piena di armi, e certo che il pericolo c'era, ma insomma...<sup>199</sup>

L'estraneità all'esercizio concreto della guerra, è ricordata dall'autore in più interviste e commenti, proprio in nome di quel profondo disprezzo che egli nutriva per una tragedia della quale non capiva il senso, mentre l'adesione ideologica alla lotta partigiana venne ribadita anche pubblicamente, come testimonia un breve scritto per la rivista «Avanti!» del 1946, in cui Caproni difende i partigiani dagli attacchi di Guglielmo Giannini. Leggendo l'articolo si evince lo stato d'animo del poeta che, con il cuore

---

<sup>197</sup> Da una lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi del 18 agosto 1954, ora in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.402.

<sup>198</sup> P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p.156. Ora in L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. p. 47.

<sup>199</sup> Dall'intervista di M. Dzieduszycki a G. Caproni, *Ascoltate il vate della foresta*, in «L'Europeo», 18 febbraio 1984, ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, p. 88.

«particolarmente offeso», prende le parti dei ragazzi che egli stesso ha visto uccidere davanti ai suoi occhi e che dichiara aver avuto il privilegio di conoscere vivi nel combattere la loro impresa. Contro le accuse di Giannini, il quale non conferisce alcun eroismo ai gruppi di giovani partigiani, Caproni porta come esempio la sua personale esperienza di uomo, non di eroe, condivisa con la moglie e i figli al servizio della Divisione Garibaldina. Nei giorni trascorsi accanto a quei ragazzi, il poeta ha potuto entrare in contatto con animi valorosi e «indistruttibili», il cui ricordo non può essere scalfito da alcuna accusa o menzogna. L'autore traccia di loro un ritratto intenso e commovente, che dimostra ancora una volta come l'interazione umana sia stata per lui l'unica conquista di un'esperienza estremamente sofferta:

E voglio anche testimoniare che questi partigiani senza un soldo in tasca e con la tetra fame nello stomaco, furono nella stragrande maggioranza popolo, furono ragazzi senza lettere ma d'un cuore tanto grande da dare una lezione a me letterato che, devo dirlo alfine, imparai molto da loro, forse anche a vivere e perciò a scrivere.<sup>200</sup>

Caproni vide con i suoi occhi cosa significava operare nella VI Divisione Chierico e combattere una lotta sanguinosa contro i tedeschi e gli italiani delle Brigate Nere; anche per questo il suo ruolo, comunque prezioso, fu marginale: egli si impegnò soprattutto a dare aiuto e sostegno ai partigiani, accogliendoli in casa e offrendo loro ospitalità e ristoro. Nei momenti di tregua molti garibaldini si rifugiavano nella sua cucina, non particolarmente ricca di viveri, ma generosa di amicizia e supporto. Il poeta ebbe anche incarichi amministrativi importanti come Commissario del comune di Rovegno, provvedendo alle necessità primarie della popolazione e garantendo, per quanto possibile, l'istruzione nell'unica scuola elementare di Loco. L'aiuto concreto fornito alle divisioni della Val Trebbia investì dunque anche il suo ruolo di insegnante, ricordato e simboleggiato dalla figura del «maestro» che compare all'interno di qualche racconto partigiano, e dietro cui si cela la vera identità biografica di Caproni. Nel racconto *Tana da 'Urpe* l'autore affida alle parole del maestro una possibile spiegazione della sua personale scelta di essere partigiano più nella teoria che nella pratica, di sostenere i combattenti senza però sparare nemmeno un colpo:

---

<sup>200</sup> G. Caproni, *Erano ragazzi senza un soldo in tasca*, in «L'Avanti!», 24 marzo 1946. Ora in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. pp.404-407.

Certamente a voi io sembro un vigliacco. Ma io potrei anche essere nelle file- non avrei davvero una paura maggiore di quella che ho qui. Io se non sono nelle file ve l'ho già detto molte volte il perché: perché io non ho saputo uccidere in me un'ultima pietà. [...]. Io sono con voi in tutto ma so bene che fra me e uno qualunque di voi c'è una barriera d'acciaio. Approvo quello che fate senza riuscire a staccarmi da qualcosa che m'impedirebbe all'ultimo momento di non farlo. [...] Se credete che vi faccia male venire in questa casa, io l'avevo aperta per aiutarvi: fate come credete.<sup>201</sup>

Come si evince dal passo sopra riportato, lottare con i partigiani o aiutarli dando loro riparo e protezione, erano azioni ugualmente pericolose: in entrambi i casi si viveva nell'angoscia di un attacco nemico che avrebbe condotto alla morte. La vera e più profonda paura del maestro (e quindi quella di Caproni), sta nel tradire il proprio animo, la propria legge morale incapace di impugnare le armi. La differenza tra i partigiani e il loro aiutante risiede in quell'«ultima pietà» ancor viva in lui, che gli impedirebbe di uccidere un altro uomo, anche per vendicare un amico, o in nome di una battaglia per la libertà. In alcune prose riguardanti la lotta di Liberazione, la casa del “maestro” rappresenta un punto di riferimento per i personaggi partigiani, un luogo di ritrovo e protezione quale è stata la dimora del poeta per tanti giovani garibaldini della Val Trebbia, di cui egli non dimentica i nomi e le imprese. È infatti opportuno rilevare come Caproni consideri le amicizie instaurate il ricordo più importante della sua esperienza, in grado di modificare l'essenza stessa della poesia:

La guerra partigiana, più che la guerra, diciamo così “ufficiale”, almeno a me è valsa a prender piena coscienza, appunto per il contatto intimo avuto coi partigiani e coi loro ideali, di me stesso e del terribile momento storico vissuto. Tale nuova esperienza, o apertura, non poteva non incidere, e in profondità, sull'essenza stessa della mia poesia.<sup>202</sup>

Come già ricordato nel capitolo che tratta la guerra all'interno della lirica caproniana, ambientazioni e situazioni tipiche della lotta partigiana vengono infatti riproposte in alcune poesie della sezione *Acciaio* de *Il muro della Terra*, lette da Luigi Surdich come la narrazione in versi della vicenda di «un gruppo di partigiani, dispersi in un'uscita mattutina, in cerca di un rifugio» dove «predomina tuttavia l'esigenza di battersi, a qualunque costo, a rischio della vita, a prezzo di una distruzione [...]»<sup>203</sup>. La presenza della nebbia, delle armi, delle grida in mezzo al bosco, come dell'invocazione finale alla libertà, portano indirettamente a ricondurre *Acciaio* all'esperienza vissuta dall'autore in

---

<sup>201</sup> G. Caproni, *Tana da' Urpe*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.112.

<sup>202</sup> Il passo riportato è tratto da un intervento di Caproni durante un convegno sulla Resistenza svoltosi a Genova il 23 aprile 1958 e conservato nel Fondo Caproni, ora in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.402.

<sup>203</sup>L. Surdich, *Oltre il lutto: Acciaio*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p.285.

Val Trebbia, esplicitata nelle prose riguardanti la Resistenza. Caproni scrisse infatti otto racconti partigiani pubblicati su varie riviste tra il 1946 e il 1953, a cui vanno aggiunti tre racconti inediti, tutti riuniti da Adele Dei a comporre la sezione *Racconti di guerra e partigiani* della raccolta *Racconti scritti per forza: Il rumore dei passi* (1949), *Come un'immensa pietra* (1947), *Un discorso infinito* (1946), *L'arma in pugno* (1946), *Anche la tua casa* (1946), *Il labirinto* (1947), *Sangue in Val Trebbia* (1949), *Il Natale diceva Pablo...* (1953), *Il segreto*, *Tana da' 'Urpe*, *Bandiera bianca*. Ambientate nei pressi di Loco di Rovegno, le storie riguardano un avvenimento specifico della lotta partigiana che diventa in seguito il pretesto per la formulazione di riflessioni più complesse e profonde, volte ad esprimere il dramma della coscienza dei protagonisti, senza però oscurare la reale tragedia bellica. Caproni si concentra sui pensieri e sulle emozioni dei personaggi, sulla descrizione dei paesaggi e delle condizioni atmosferiche, ricreando sulla pagina situazioni tipiche dell'ambiente resistenziale. I nomi dei partigiani ricorrono pressoché identici nella maggior parte dei racconti, così, ad una completa lettura di queste prose, il lettore è in grado di riconoscere la figura del polacco Ivan che ama la musica, del severo Gregorio che accusa le donne di essere tutte spie, del riflessivo Athos e di Conti, fiducioso nel futuro. Compiono più volte anche le immagini dei loro compagni uccisi, tra i quali ricorrono Sardegna, Pantera, Pippo e Raffo. La ripetitività dei personaggi e delle situazioni descritte, lega tra loro questi racconti che potrebbero risultare i capitoli di uno stesso romanzo che mescola all'esperienza personale dell'autore, circostanze e trame tipiche della letteratura resistenziale. Come ha notato Adele Dei, dai racconti partigiani emerge l'immagine di un'Italia povera e angosciata, che ripone le sue speranze nella lotta di Liberazione, e che vede in essa il riscatto di una dignità sofferente pronta però a credere ancora in un importante rinnovamento. *Il rumore dei passi*, su cui già ci si è soffermati, mette in scena la straziante condizione vissuta da un anziano costretto a raccontare una fiaba al suo nipotino, mentre i genitori del piccolo vengono portati via per essere fucilati dai fascisti. La difficoltà del protagonista nel proseguire la lettura della storia è enfatizzata dalla continue pause all'interno della narrazione, definite dagli spari avvertiti in lontananza. Al termine della fiaba, in coincidenza con gli ultimi colpi uditi, l'anziano realizza improvvisamente la gravità degli effetti che la guerra, da quel momento, avrà su di lui e sul bambino. *Come un'immensa pietra* tratta il tema del contrasto interiore tra pietà e giustizia attraverso l'acceso dialogo di due partigiani. Al dovere di punire i

colpevoli, si contrappone la coscienza individuale, sulla quale la tragicità di un atto imparziale può appunto gravare «come un'immensa pietra». *Un discorso infinito* è il racconto di una lunga conversazione tra quattro partigiani, accanto alle salme dei loro compagni morti. L'inutilità della parola che inganna la realtà è il motivo principale del discorso, dal quale l'io narrante si estranea in più momenti, intervallando le argomentazioni dei partigiani alle riflessioni personali del protagonista. La «libertà», in quanto semplice parola, non può rappresentare il fine per cui si combatte e si muore, che deve invece essere ricercato nel silenzio di chi non c'è più. *L'arma in pugno* si concentra sulla relatività della colpa, attraverso l'immagine di un uomo armato, il cui atto violento finisce per ritorcersi contro se stesso. Rina è invece la protagonista del racconto *Anche la tua casa*, nel quale è narrata l'impossibilità di provare anche il più semplice sentimento di gioia nel momento tragico della guerra. La moglie del poeta può finalmente ritornare a Loco di Rovigno, ma la felicità di riprendere la propria casa viene presto scalfita dal pensiero dei partigiani morti nell'impresa, tanto da portare la protagonista a desiderare di non aver più una dimora in cambio della vita di quei ragazzi. Lo stesso tragico avvenimento è riproposto in *Sangue in Val Trebbia*, dove compare in modo più esplicito il riferimento alla strage partigiana avvenuta il 25 ottobre 1944, in occasione della ritirata della IV Divisione alpina Monterosa. Le salme dei quattro partigiani uccisi vengono deposte sul cemento dell'obitorio di Loco, con gli occhi ancora aperti e il viso divenuto «come di sporca cera». È opportuno evidenziare la corrispondenza di questo racconto con i sonetti degli *Anni tedeschi* ed in particolare con il *Lamento V* composto in seguito alla vista dei corpi di alcuni partigiani assassinati, come spiega lo stesso Caproni nella nota finale alla raccolta *Il Passaggio d'Enea*:

[...] l'occasione 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.<sup>204</sup>

L'immagine della traditrice è invece centrale nel racconto *Il labirinto* che, rappresentando una delle prose scelte da Caproni a comporre la sua prima raccolta di racconti, verrà in seguito trattato più approfonditamente. Ne *Il Natale diceva Pablo...* è affrontato ancora una volta il tema dell'inutilità della parola, espressa dalla figura di un partigiano incapace di iniziare un discorso del quale ripete sempre il primo termine.

---

<sup>204</sup> G. Caproni, nota a *Il Passaggio d'Enea*, in *L'Opera in versi*, cit. p.180.

Anche in questo racconto vi è un riferimento ai giovani combattenti uccisi, motivo che lega tra loro quattro degli otto racconti resistenziali. Nel racconto *Il segreto* viene presentata la figura del «maestro», sostenitore dei partigiani, insegnante alla scuola elementare del paese e violinista. Insieme alla famiglia e alla giovane cognata, il maestro vive nella «Casa rossa», luogo di riferimento per i garibaldini e tappa privilegiata di uno di loro, innamorato della ragazza. Il segreto da non svelare risiede proprio nell'amore nato tra i due, che potrebbe risultare pericoloso a causa del ruolo di spia assunto da molte donne durante la Resistenza. *Tana da' 'Urpe* è il nome con cui il gruppo di partigiani chiama la dimora del maestro, e il racconto stesso ricrea una delle serate tipiche passate alla «casa rossa» dove, tra musica, cibo e chiacchiere, non manca la condivisione di riflessioni profonde e di gratitudine reciproca. Il maestro offre supporto ed aiuto ai giovani combattenti, sentendosi meno impotente e riuscendo quindi a giustificare soprattutto a se stesso la scelta di non impugnare le armi. Infine in *Bandiera bianca* viene narrato uno degli episodi conclusivi della Resistenza in Val Trebbia: in seguito ai rastrellamenti compiuti nell'inverno del 1944, i tedeschi ritornano a Loco di Rovigno. Dopo il combattimento, le parti giungono ad un accordo, simboleggiato dalla bandiera bianca che entrambi i marescialli mettono in mostra sulla spalla:

Durò l'intera giornata e l'intera notte la sparatoria[...], senonché alle una pomeridiane del lunedì il fragore degli spari tacque di colpo. S'udi soltanto, come un poderoso pedale, il colpo intermittente e tremendo della bazoulka, finché cessato anche quel pedale, vedemmo apparire Bisagno a cavallo con una grande bandiera bianca sulla spalla. Lo vedemmo fermarsi al cancelletto del cimitero di Loco e, anche lui con una bandiera bianca, vedemmo farglisi incontro il maresciallo tedesco. Era la prima volta, in Valtrebbia, che partigiani e tedeschi parlamentavano a viso aperto [...]. Quanto avessero parlamentato fra loro i due non lo ricordo, né altri sono in grado di ricordarmelo. Vidi a un certo punto il maresciallo fare un perfetto dietro-front contemporaneamente a Bisagno, e dopo circa un'ora trascorsa non so come ecco cosa ricordo di quella giornata: una sfilata di tedeschi disarmati, col maresciallo in testa, fra due ali di partigiani in divisa kaki. Vidi quei tedeschi fermarsi al giro di Fontanigorda e sedersi con aria stanca sui sassi [...] vidi l'autolettiga della Croce Verde arrivare verso di noi lentissima, dentro la quale, come si fu anch'essa fermata al bivio, vidi due tedeschi pallidissimi che gemevano nella loro lingua, guardandomi con i loro strani occhi d'ardesia.

«A Genova», sentii ordinare da Bisagno all'autista. «Portateli subito a Genova: sono gravi». Vidi gli occhi del maresciallo empirsi di gratitudine e di ammirazione guardando Bisagno che mandava a Genova i suoi «camerati» invece di ucciderli, come gli era stato detto che era uso dei «banditi»[...].<sup>205</sup>

Risulta immediato il confronto con un passaggio de *I ventitre giorni della città di Alba* di Fenoglio, a cui forse il racconto caproniano offrì un primo spunto:

---

<sup>205</sup> G. Caproni, *Bandiera bianca*, in *Racconti scritti per forza*, cit. pp.170-171

Ma la notizia più interessante e sicura la portò al Comando un prete della Curia: si trattava che i capi fascisti chiedevano un colloquio in zona partigiana e si auguravano che per il bene della città di Alba i capi ribelli lo concedessero. I capi partigiani non dissero di no e il giorno fissato si recarono con scorta al punto stabilito, alquanto distante dalla città che era il nocciolo della questione. I capi fascisti, i più terribili nomi di quella repubblica, arrivarono tagliando il fiume con un barcone e siccome quella traversata poteva rappresentare una prova generale, i partigiani sull'altra sponda rimasero malissimo a vedere con che sicurezza il barcone passò il fiume gonfio. Sbarcarono, e mentre i più salirono a riva col fango alto agli stivali, alcuni vecchi e grassi s'impantanarono irrimediabilmente. Si videro allora i partigiani della scorta calarsi in quel fango, caricarsi i gerarchi sulle spalle e riarrampicarsi poi a depositarli sul solido. I gerarchi ringraziarono, offrirono sigarette tedesche, quindi d'appartarono coi parigrado partigiani.<sup>206</sup>

In *Bandiera bianca*, ad arrendersi è inoltre, ancora una volta, la parola stessa, la cui incapacità di raccontare la morte di un partigiano è rappresentata da una lettera di conforto ai familiari che il protagonista non sarà in grado di scrivere. Come ha rilevato Michela Baldini analizzando in modo accurato il tema dell'afasia nelle prose caproniane, il problema della parola emerge in quasi tutti i racconti partigiani, nei quali è evidente la difficoltà dei personaggi di confrontarsi riguardo i fatti più tragici e di esprimere attraverso discorsi e conversazioni il dolore provato. Le parole tra partigiani risultano impotenti e superflue, talvolta infastidiscono chi le ascolta poiché non hanno la capacità di riportare la realtà con la stessa intensità con cui è stata vissuta. Di fronte all'orrore della guerra, e della morte da essa causata, ogni termine appare privo di significato: una parola come «libertà» diventa quindi improvvisamente vuota ed ingannevole nel suo voler giustificare la perdita di un compagno. L'inutilità della scrittura e delle parole stesse sono inoltre temi fondamentali dell'ultima poetica caproniana, nella quale le liriche si fanno sempre più scarse ed epigrammatiche fino a giungere, come spiega Pier Vincenzo Mengaldo, ad un «disgregamento e dimagrimento formale alle porte dell'afasia».<sup>207</sup> In *Senza esclamativi*, componimento appartenente alla raccolta *Il muro della terra*, Caproni mette in versi la delicata questione dell'inconsistenza del linguaggio nel restituire la profondità di un sentimento: «Com'è alto il dolore./ L'amore, com'è bestia./ Vuoto delle parole/ che scavano nel vuoto vuoti/ monumenti di vuoto. [...]»<sup>208</sup>; e ancora in *Concessione*, dalla postuma *Res amissa*, tratta l'impossibilità di esprimere sia in versi che in prosa il vero significato delle cose, anche quelle più semplici: «Buttate pure via/ ogni opera in versi o in prosa./ Nessuno è mai

---

<sup>206</sup> B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1990, p.167.

<sup>207</sup> P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a *L'Opera in versi*, cit. p.XXXI

<sup>208</sup> G. Caproni, *Senza esclamativi*, in *L'Opera in versi*, cit. p.339.

riuscito a dire/ cos'è, nella sua essenza, una rosa.»<sup>209</sup>. La mancata corrispondenza tra significante e significato è avvertita con estrema sofferenza nelle prose partigiane, in cui nessun concetto è in grado di giustificare gli orrori subiti, e nessuna parola può consolare chi ne è stato vittima.

### *Il labirinto*

Il racconto che dà il titolo alla raccolta di prose viene scritto, come riporta la nota introduttiva, a Loco di Rovegno tra il 1944 in piena guerra partigiana e l'inizio del 1945, prima della Liberazione. Per l'autore risiede proprio nella data di composizione l'importanza di questo testo che «se non il primo, è sicuramente uno dei primissimi racconti partigiani, scritto da un partigiano durante la Resistenza».<sup>210</sup> Luigi Surdich ha infatti evidenziato come, attraverso la scrittura de *Il Labirinto*, Caproni anticipi «quella tendenza, che diventerà dominante nella letteratura dell'immediato dopoguerra, a fare dell'esperienza partigiana il punto di riferimento costante del raccontare».<sup>211</sup>

*Il labirinto*, considerato da buona parte della critica, (L.Surdich, B.Frabotta, ecc.) uno dei racconti più belli di Caproni, nasce per partecipare ad un concorso bandito dalla rivista «Aretusa», del quale viene dichiarato vincitore da una giuria composta da Corrado Alvaro, Libero Bigiaretti, Francesco Jovine, Antonio Piccone Stella e Bonaventura Tecchi. Il brano ha una storia editoriale complessa, che lo vede uscire una prima volta su «Aretusa» agli inizi del 1946, per poi ricomparire su altre riviste in più versioni, frammentato, ridimensionato e recante titoli differenti estrapolati dal racconto stesso. Compare infatti ne «Il Settimanale» il 25 gennaio 1947 e ne «L'Unità» l'11 maggio 1947 con il titolo *I denti di Ada*, il 22 giugno 1947 nell'«Avanti!» come *La ragazza*, diventa poi *La speranza* nell'«Unità» del 10 agosto 1947 e *Spia all'alba* in «La Repubblica» del 3 agosto 1948. Con il nome *Il labirinto* appare in «Tempo presente» di luglio 1960 e in un'antologia di scrittori liguri curata da Cesare Vivaldi. L'ultima e definitiva versione di questa prosa viene pubblicata nel 1984 per il volume omonimo di

---

<sup>209</sup>G. Caproni, *Concessione*, in *L'Opera in versi*, cit. p.805.

<sup>210</sup> Dall'intervista di G. Gigliozzi a G. Caproni, *La nostalgia di narrare*, cit. Ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p.33.

<sup>211</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.60.



Rizzoli.<sup>212</sup> Adele Dei ha notato come le diverse stampe manifestino un lungo processo di revisione e correzione del testo, nel quale Caproni interviene a modificare nomi e dettagli del racconto, talvolta aggiungendo correzioni manoscritte ai ritagli stessi. L'autore sottolinea più volte anche la data di scrittura, forse per il bisogno, espresso poi nella nota introduttiva alla raccolta del 1984, di aiutare il lettore a collocare la prosa nel periodo esatto della sua attività poetica. Ma l'insistenza sulla cronologia di questo racconto in particolare, sembra derivare dalla necessità di ribadire al pubblico l'esatto periodo storico in cui nasce. In numerose interviste e dichiarazioni si avverte infatti la volontà di Caproni di rivendicare se stesso come il primo scrittore ad aver inaugurato quella letteratura partigiana che trova il suo culmine in Pavese e Fenoglio:

Il racconto partigiano *Il labirinto* mi ha dato l'impressione di vedere certi risultati di Pavese e di Fenoglio, senonché loro li hanno scritti molto dopo di me, per cui mi sono sentito un pochino un pioniere, in quel genere della narrativa partigiana. E poi sono stati pochi i partigiani che abbiano scritto racconti partigiani durante la partigianeria. Io lo scrissi, è documentato dalla rivista «Aretusa», proprio mentre ero dentro.<sup>213</sup>

Nell'intervista sopra riportata, Caproni esprime con orgoglio la sua partecipazione alla lotta di Liberazione, proprio perché l'aver vissuto in prima persona quei tragici momenti gli consente una fedele restituzione narrativa della Resistenza stessa. Per il poeta risulta fondamentale aver scritto da partigiano ciò che solo un partigiano poteva aver visto e sofferto, e conferire quindi al suo racconto una verità autobiografica che ne avvalorava il contenuto. La questione dello scrivere la Resistenza è stata affrontata dal Caproni critico di Quasimodo in una delle prose oggi contenute all'interno de *La scatola nera*. Nella recensione a *Giorno dopo giorno*, l'autore si concentra sull'afasia generata dalla tragedia storica, dagli orrori della dittatura e della guerra. La difficoltà di raccontare la Resistenza in versi, o di conferire una poetica alla Resistenza stessa, diviene il problema di un'intera generazione di scrittori, quasi arresi all'impossibilità del loro compito. Ma è nella fede di Quasimodo per la poesia che Caproni trova un modello a cui rivolgersi e chiedere consiglio. Per la prosa invece, egli può partire dalla sua esperienza personale, ricreando una rete di nomi, situazioni e ambienti tipici della lotta partigiana in Val Trebbia e di cui *Il Labirinto* rappresenta l'esito più compiuto. A dimostrazione del

---

<sup>212</sup> Per le vicende editoriali dei racconti partigiani di Giorgio Caproni, ed in particolare de *Il labirinto*, si rimanda ad A. Dei, *La nostalgia di narrare. Articoli, cronache e racconti*, in *Giorgio Caproni*, cit. pp. 56-67, e a L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. pp. 47-63.

<sup>213</sup> Intervista radiofonica del 1985, contenuta nel Fondo Caproni, ora in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.413.

primato che lo stesso Caproni vi attribuiva, basti pensare che il racconto presta il nome all'unico volume di prose narrative voluto dal suo autore. Luigi Surdich ha però evidenziato come *Il Labirinto*, seppur sia definibile come «il racconto più ricco di informazioni e annotazioni sulla vita partigiana fra quanti sull'argomento abbia scritto Caproni»<sup>214</sup>, è anche e soprattutto la storia etica e psicologica di una coscienza individuale. Nonostante le accurate descrizioni ambientali e la restituzione fedele di spezzoni di vita partigiana, la vera tragedia non è più quella bellica, ma quella interiore del protagonista. Un avvenimento specifico della lotta di Liberazione si intreccia fino a confondersi alla battaglia personale del partigiano-narratore, diviso tra il dovere nei confronti del gruppo e la propria morale. Come accade in tutti gli altri racconti caproniani, anche *Il labirinto* si concentra sul dramma psicologico dell'Io, calato nella cornice più ampia del dramma collettivo:

Nello scontro fra una realtà certa e oggettiva, la guerra partigiana, molto fragile nella coscienza del protagonista, e il mondo interiore di quest'ultimo, incerto ma prevaricante, esce un racconto tutt'altro che resistenziale. Nonostante la sua maggiore estensione rispetto agli altri nuclei, il racconto partigiano rappresenta poco più che la cornice, lo sfondo, in cui si sfiora la vera tragedia, quella interiore.<sup>215</sup>

La particolarità delle prose caproniane, e del *Labirinto* in particolare, sta proprio nella presenza all'interno della narrazione di due mondi opposti: uno esterno e tangibile, fatto di regole e accordi comuni che spesso si scontra con quello interiore, psicologico e nascosto, governato da incertezze e paure tutte private. Per Stefano Giovannuzzi, la realtà partigiana è avvertita con debolezza dal protagonista, nel quale prevalgono e si impongono le proprie fragilità, i pensieri e le angosce che lo spingono a mettere in dubbio la motivazione stessa per cui si lotta e si muore. La definizione del racconto come «tutt'altro che resistenziale» non sarebbe però piaciuta a Caproni, che proprio alla prosa del *Labirinto* ha affidato la restituzione di un fatto realmente accaduto nella sua esperienza in Val Trebbia. Di come la guerra e la lotta resistenziale abbiano segnato profondamente la vita di Caproni, ne è prova l'attività poetica di quel periodo, che a

---

<sup>214</sup> L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. p.57.

<sup>215</sup> S. Giovannuzzi, *Un'interferenza debole: il "pretesto" della guerra e della resistenza nei racconti di Caproni*, in *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 199, p. 38. Ora in L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. p.58.

buon diritto rappresenta un corrispettivo in versi del racconto partigiano. L'autore stesso spiega come il linguaggio del *Labirinto* sia rapportabile ai sonetti che compongono la sezione *Anni tedeschi* della raccolta *Il Passaggio d'Enea*, in una comunanza di immagini ed ambientazioni che ricorrono simili in prosa e in poesia. Per un opportuno confronto basti pensare all'incipit del *Labirinto*, dove quattro partigiani con le armi in pugno e i piedi affondati nella neve, restano in ascolto dei colpi del nemico tedesco. La montagna che li circonda e il gelo dell'inverno che penetra fin dentro le ossa, sono gli stessi dei versi che compongono il *Lamento IX*: «Tu che hai udito la tromba del silenzio/ notturno, e in te quei bui profondi colpi/ ostinati alle porte nell'immenso/ plenilunio invernale/[...]Tu non sai,/ cuore, quali echi percorsero i monti/ dove in guerra fui solo»<sup>216</sup>. Allo stesso modo, il senso di colpa nei confronti delle figure genitoriali, che tornano alla mente del protagonista nel momento più tragico del racconto, è anche uno dei temi ricorrenti nei *Lamenti*. Durante l'attacco in cui rischia la vita, il partigiano ricorda il padre venuto a trovare la sua famiglia, solo ed esposto a molti pericoli:

[...]ero con la bocca sulla neve accanto al ricordo di mio padre che, col suo zaino e i suoi sessantaquattro anni sulle spalle, s'era fatto a piedi più di cinquanta chilometri [...]. Mio padre fra le gole dei monti, il fiume in piena attraversato coi suoi nudi polpacci. Non mi risolsi nemmeno ad accompagnarlo sulla rotabile ormai buia da X a Y, col rischio delle fucilate nell'oscurità.[...] Mia madre dinanzi a una minestra come colla nell'improvvisa miseria. Mia madre proprio come una grande pietra che non resiste più.<sup>217</sup>

e così il *Lamento VIII* restituisce i sentimenti provati da Caproni per il genitore che sta invecchiando in solitudine, i quali, uniti al pensiero dedicato alla madre nel *Lamento VI*, mettono in versi una vera e propria epopea familiare: «Ah padre i lastricati ancora scossi/ dai tuoi passi notturni. Urti lontani/ e vacui, in petto premono dai ponti/ spentipreme uno schianto acre di cani/ sgomentati il tuo transito. E a che affronti,/ solo nel cumulo d'anni e di mani/ inasprite dal gelo, i bui tramonti/ che la spalla non regge più».<sup>218</sup>L'immagine del partigiano a terra, con la bocca sulla neve, intento a rivolgere alla figura paterna un estremo pensiero, ricorre anche nel *Lamento III*: «Ah padre, padre/ quale sabbia coperse quelle strade/ 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

---

<sup>216</sup> G. Caproni, *Lamento IX*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 123.

<sup>217</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.82

<sup>218</sup> G. Caproni, *Lamento VI*, in *L'Opera in versi*, cit. p.122.

petto non sostiene più.»<sup>219</sup>. A segnare maggiormente una vicinanza tra la prosa del *Labirinto* e i versi degli *Anni tedeschi* è soprattutto il pensiero rivolto ai morti, che ricorre più volte tanto all'interno della narrazione quanto tra i sonetti. Il racconto si sofferma sulla descrizione dei corpi dei partigiani uccisi, ritratti con gli occhi e la bocca aperta, nell'impossibilità di pronunciare un'ultima parola. Mentre tocca al protagonista il compito di seppellirli, gli ululati dei cani avvertiti in lontananza gli giungono al petto come coltellate:

I morti rimasero distesi per ore e ore, la bocca e gli occhi aperti, la nuca sul cemento duro dell'obitorio a fondo valle: tre. Mi toccò il turno di piantonarli appena giunto tra le case sgretolate e fredde lungo la rotabile, e mentre piantonavo i morti mi giungevano col freddo della sera gli schianti fiochi, come strappi nel petto, dei cani.<sup>220</sup>

Precise corrispondenze sono riscontrabili nel *Lamento I*, dove ritornano gli ululati e le parole troncate sulla bocca dei morti, nell'intento dell'autore di ricreare il clima di ansia e paura che pervade l'animo, e restituire l'afasia indotta dall'orrore bellico: «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/ dagli anni, un soffio tronca le parole/ morte»<sup>221</sup>. La stagione invernale, il rumore dei cani in antitesi al silenzio dei morti e la desolazione dei luoghi, calano i versi degli *Anni tedeschi* e il racconto partigiano in un'atmosfera comune, buia ed angosciante, che permette a Caproni di parlare della guerra attraverso ogni aspetto della realtà. Un elemento importante che lega ulteriormente prosa e poesia di quegli anni, è l'immagine dell'alba come momento tipico della tragedia: l'alba delle fucilazioni, odiata dal protagonista del *Labirinto*, compare infatti anche nel sonetto *1944*: «O amore, amore/ che disastro è nell'alba!»<sup>222</sup>. La natura e i suoi agenti atmosferici sono ugualmente nemici del narratore e del poeta che, in entrambi i ruoli, ha scelto il cuore come luogo privilegiato per affrontare il dolore causato dalla guerra. L'incipit del racconto descrive in questo modo lo stato d'animo del partigiano:

Eravamo in quattro nel gelo limpido della montagna (in quattro a stomaco vuoto da quanti giorni?) e una compagnia di tedeschi ci braccava. E il medesimo dolore ch'era dentro le

---

<sup>219</sup> G. Caproni, *Lamento III*, in *L'Opera in versi*, cit. p.117.

<sup>220</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 84.

<sup>221</sup> G. Caproni, *Lamento I*, in *L'Opera in versi*, cit. p.115.

<sup>222</sup> Ivi, *1944*, p.126.

nostre dita era nelle fibre del nostro cuore, più freddo d'un sasso ma ancora troppo sensibile per non soffrire tutto quel doloroso gelo.<sup>223</sup>

ma molti altri sono i passi del *Labirinto* in cui il protagonista avverte nel petto i colpi schivati fisicamente ma che, causando la morte dei suoi compagni, l'hanno trafitto nel cuore. È quindi opportuno osservare come i termini «cuore» e «petto» ricorrono, alternandosi, anche in tutti i *Lamenti*, diventando parole chiave e creando un'immediatezza del sentire che ben restituisce le angosce provate dal poeta. Basti dunque pensare al *Lamento IX* in cui nel cuore stesso sembrano aver dimora tutte le percezioni sensoriali: «ora chi incolpi,/ o cuore, mentre penetra nel petto/ un passo solitario- mentre i folti/ occhi corrompe già il cupo sgomento/ di chi lascia la terra?»<sup>224</sup>. Infine non va dimenticato come una delle prime descrizioni di Ada, personaggio principale del racconto resistenziale, assomigli a quella delle «giovinette nude e umane» che Caproni compie nel *Lamento VII*. Al partigiano rimane impressa la dolcezza dei capelli della ragazza, che definisce come una perla per il cuore e per i sensi, la quale si rivelerà poi la rovina dell'intero gruppo di combattenti; allo stesso modo i versi del *Lamento* parlano di una pena che il cuore è costretto a pagare, con il riferimento all'odore dei capelli: «...Dagli afori/ leggeri dei capelli nacque il danno/ che il mio cuore ora sconta»<sup>225</sup>. La figura femminile ha una sua particolare centralità anche all'interno degli *Anni tedeschi* e, come già evidenziato in precedenza, la prosa rievoca un episodio realmente accaduto al partigiano Caproni che venne incaricato dell'esecuzione di una ragazza accusata di essere una spia ma, al contempo, sorella di un suo caro amico. Da questa difficile esperienza, il poeta elabora la vicenda di Ada, una giovane donna che verrà fucilata dai partigiani con l'accusa di tradimento:

«Il vero nucleo, nocciolo di questo labirinto, di questo racconto, è lo sgomento che era succeduto in me per un problema: ero io l'incaricato di dover poi fucilare questa ragazza, che tra l'altro la conoscevo benissimo, era la sorella di un mio amico studente di violino... poi naturalmente qui la storia è stata tutta montata...[...]. Fu accusata di spionaggio, ma io non ne ero del tutto convinto.[...].»<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 65.

<sup>224</sup> G. Caproni, *Lamento IX*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 123.

<sup>225</sup> Ivi, *Lamento VII*, p. 121.

<sup>226</sup> G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp. 177-178.

## Il racconto

Il racconto si apre con una tipica scena di guerra: quattro uomini armati si trovano appostati in mezzo alla neve, in ascolto dei colpi nemici avvertiti in lontananza. A narrare l'intera vicenda è proprio uno di loro, il cui soprannome verrà rivelato solo in seguito. Il freddo proveniente dalle montagne che circondano i quattro, lo stesso della neve su cui affondano i piedi, penetra loro fin dentro le ossa, al punto da indurli a sperare in un combattimento per potersi finalmente scaldare con il tepore proveniente dal fucile. Il lettore è in grado di comprendere che si tratta di un gruppo di partigiani quando i personaggi si rimettono al collo il fazzoletto rosso, ormai persuasi che i tedeschi abbiano perso le loro tracce. L'ambiente descritto è quello invernale della Val Trebbia, caratterizzato da un gelo paralizzante, che ghiaccia le mani fino ad impedirne l'uso e che diventa argomento principale della discussione tra i partigiani. La prima parte della storia è infatti incentrata su un lungo dialogo, fatto anche di silenzi e di frasi non dette, nel quale i personaggi cercano di accordarsi per trovare una soluzione al freddo che li pervade così duramente. Data l'impossibilità di mettersi in marcia, la conversazione si riduce al lamento di ciascuno per quella condizione, che arriva a riflettersi sulle loro labbra:

«Vi si vedono tremare le labbra» mormorò fissandoci Gregorio. «Si vede dalle vostre labbra che avete paura.». Poi disse più forte, come se quelle prime parole le avesse rivolte soltanto a se stesso: «Dovete sfregarvi le dita con la neve se avete nelle ossa il gelo. Oramai, non ha più importanza se rimane una traccia sulla neve: una pattuglia non può averci seguito fin qui». E ancora una volta, come se parlasse soltanto a se stesso, aggiunse: «Però vi si vedono tremare le labbra di paura, non è mica il gelo».<sup>227</sup>

Fino all'allontanamento della compagnia di tedeschi, la neve è il principale avversario dei quattro combattenti, poiché la sua «verginità ossessionante»<sup>228</sup>, in grado di trasformare qualsiasi passo in una traccia da offrire al nemico, rappresenta un pericolo da tenere sempre sotto controllo. I partigiani devono dunque cercare di posare i piedi sui cespugli o sui sassi, per evitare di lasciare segnali della loro presenza. Nel corso della discussione, viene data la parola a ciascun personaggio che esprime il suo parere e il suo punto di vista, rivelando parte del carattere e del temperamento. Il lettore riesce subito ad individuare in Ivan, partigiano polacco e meno sensibile al freddo, una personalità

---

<sup>227</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.66.

<sup>228</sup> Ivi, p.65.

forte ed ironica: egli sorride spesso e i suoi interventi sono incuranti e scherzosi, quasi quella situazione lo toccasse appena. Aladino è invece il personaggio che manifesta maggiormente la sua insofferenza, continuando a domandare agli altri il permesso di sparare anche un solo colpo per poter riscaldare le dita che ormai non sente più. Le iniziative di Aladino vengono spesso deluse da Gregorio, uno dei partigiani più «vecchi e duri»<sup>229</sup>, russo e senza giacca, scalfito appena dal gelo che pure colpisce anche lui. Gli altri personaggi sono abituati per istinto ad obbedirgli e, dalle parole che il narratore gli attribuisce, emerge l'immagine di un uomo forte e severo, a cui l'esperienza ha conferito ragione ed autorevolezza. Le risposte del personaggio più anziano sembrano intimidire gli altri partigiani, che vengono di volta in volta dissuasi dall'impugnare l'arma o abbandonare il luogo del nascondiglio, aspettando fiduciosi le sue decisioni. Gregorio odia le ragazze e, ritenendole tutte delle possibili spie, le considera da evitare «come le raffiche del nemico»<sup>230</sup>. Il nome del protagonista compare invece soltanto a conversazione già avviata: i compagni lo chiamano Pietra e lo ritengono «un tonno», poco adatto alla vita partigiana ed incapace di accorgersi dei veri pericoli causati dalla guerra. È importante notare come le affermazioni dei personaggi vengano formulate più per se stessi che per i propri ascoltatori, dando vita ad un dialogo ripetitivo ed inconcludente, dove le domande non trovano quasi mai una risposta. Come gli altri racconti caproniani, anche il *Labirinto* mette in scena l'afasia prodotta dalla tragedia bellica, a causa della quale risulta impossibile partecipare ad un discorso che abbia valore e significato. Chi prende la parola lo fa per non rimanere in silenzio, creando quindi un confronto verbale che è soprattutto l'esternazione di pensieri interiori rivolti alla propria coscienza. All'interno della narrazione, tra le parole pronunciate e le azioni concrete che determinano l'avanzare della vicenda, si inseriscono le riflessioni private di Pietra, sul quale sembra concentrarsi un'ansia diversa da quella dei compagni. La conversazione che occupa la prima parte del *Labirinto* è di per sé vuota e priva di utilità ai fini della sopravvivenza dei partigiani, mentre necessarie si presentano le azioni compiute da Gregorio, che scruta con il binocolo l'ambiente circostante per scorgere presenze nemiche. Il partigiano dichiara di aver visto in lontananza una ragazza, e la sua convinzione genera negli altri personaggi reazioni diverse e contrastanti, che alimentano

---

<sup>229</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.68.

<sup>230</sup> Ivi, p.67.

il dialogo fattosi sempre più sconnesso. Il racconto acquista una svolta alla decisione di Gregorio di marciare verso la casa rossa, descritta dal protagonista come un «grumo di sangue sulla neve»<sup>231</sup>, quasi presagio del dramma che lo colpirà in seguito. La casa rossa viene presentata semplicemente come la dimora del maestro, dove Ivan, per molte sere, ha potuto suonare il violino. Il narratore non si sofferma riguardo il significato che quel luogo ha per il gruppo di partigiani, ed è probabile che lo stesso Caproni lo ritenga un dato scontato agli occhi dei suoi lettori, i quali possono trovare in altri racconti spiegazioni aggiuntive. A questo proposito, non va dimenticato come i soprannomi e le identità che Caproni attribuisce ai suoi personaggi non siano solo frutto di invenzione ma trovino precise corrispondenze nell'esperienza resistenziale dell'autore. Il ricordo dei partigiani realmente conosciuti nella lotta di Liberazione in Val Trebbia, conferisce un volto e una personalità alle figure del *Labirinto*:

Nei rari momenti di tregua, molti di questi garibaldini venivano a ristorarsi nel caldo della nostra cucina [...]. Ne ricordo in particolare uno (Ivan, un polacco) che la sera suonava con me il violino, e un altro col quale parlavo di letteratura e d'arte, essendo straordinariamente colto, e non soltanto in fatto d'arte e di letteratura. Del primo non ho saputo più nulla, il secondo, oggi vive a Milano, alto dirigente d'una grande Casa Editrice.<sup>232</sup>

Ad interrompere l'avanzata del gruppo verso un riparo caldo ed accogliente, è l'arrivo improvviso di una ragazza che, in agitazione e trafelata, urla ai partigiani di cambiare direzione per evitare l'incontro con i tedeschi che hanno occupato la casa rossa. Essa dichiara di essere la sorella del maestro, giunta da poco in Val Trebbia, e da lui inviata ad avvertire il gruppo dell'arrivo del nemico. Gregorio è l'unico a non lasciarsi impietosire dalle parole della ragazza e a ritenerla da subito una spia da uccidere ma, sentendosi addosso i pensieri e il giudizio dei compagni, decide comunque di seguirla. A notte fonda la giovane donna conduce i partigiani ad una cascina e, attraverso il tepore del suo corpo, aiuta Aladino a scaldarsi, poiché troppo indebolito dal gelo. Solo in seguito ad alcune brevi battute scambiate con il protagonista, viene rivelato il nome della ragazza, chiamata da tutti Ada ma battezzata come Attilia. Il nome che Caproni sceglie per la figura femminile del suo racconto non è casuale ma volto ad attribuire a quella fanciulla dall'aspetto angelico e delicato, un carattere forte e fiero, primo indizio

---

<sup>231</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.73.

<sup>232</sup> La citazione è tratta dal discorso tenuto da Caproni il 23 marzo 1985 a Genova, in occasione del Convegno sulla Resistenza. Ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. pp. 162-163.



di una personalità quasi demoniaca che condurrà i partigiani alla tragedia. Tra le pagine del *Labirinto* si inserisce poi una lunga pausa riflessiva, nella quale il partigiano-narratore associa il volto di Ada a quello di una giovane da lui frequentata in passato. La stanchezza accumulata lo induce ad un sonno nel quale il ricordo di quella figura ormai lontana prende il sopravvento, permettendo a Caproni di raccontare un'altra storia nella storia. Il lettore inizia così a familiarizzare con un'immagine cara al protagonista che sarà fondamentale nel determinare le angosce e i pensieri rivolti ad Ada. La ragazza di Pietra, anch'essa giovane e calda, viene ricordata per i suoi «denti stranamente radi, così radi da originare sul suo viso come una delicata caligine d'incertezza»<sup>233</sup> i quali, talmente differenti nel ricordo da quelli di Ada, saranno necessari per separare le due figure femminili sovrapposte dalla mente del protagonista. Il mattino seguente il gruppo viene svegliato da un rumore di mortai e tutti i partigiani si accorgono subito dell'assenza di Ada, sulla quale grava sempre più pesante l'accusa di essere una spia. Ivan, incaricato di fare la guardia durante la notte, assicura che la ragazza si è recata in accordo con lui ad avvertire il distaccamento, ma gli spari del nemico "tedesco" iniziano a colpire i quattro personaggi, fino ad incendiare la cascina. Solo in seguito ad uno straziante confronto, gli avversari si riveleranno essere gli amici del distaccamento, accompagnati dalla ragazza ad uccidere «quattro tedeschi vestiti da partigiani»<sup>234</sup>. Ada, la spia, ha creato una vera e propria caccia fratricida in cui tutti risultano colpevoli ed assassini. I partigiani, con al collo il fazzoletto rosso che risalta in mezzo alla neve, rimangono immobili accanto ai corpi di Aladino, Ivan e Pantera, morti nello scontro per mano dei loro stessi compagni.

Caproni riesce a porre il suo lettore davanti ad un vero colpo di scena, enfatizzato dal contrasto con il precedente sogno/ricordo di Pietra, che rallenta in maniera decisiva il tempo del racconto. La scoperta di trovarsi di fronte ad una strage tra fratelli, unita alla consapevolezza dell'inganno di Ada, si consuma nel giro di poche righe, conferendo alla narrazione una nuova accelerazione che determina l'avvio della seconda parte della vicenda. È importante soffermarsi sulla descrizione dell'accaduto che oltre ad essere il nucleo centrale di tutta la storia racchiude in sé quelle particolarità che a buon diritto rendono il *Labirinto* uno dei racconti più belli della narrativa partigiana.

---

<sup>233</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.80.

<sup>234</sup> Ivi, p.83.

La battaglia viene riportata con grande intensità e realismo, ricreando una tipica scena di guerra tra avversari, lontana dal sembrare una lotta fratricida. Il pensiero del protagonista, ansioso di veder apparire le uniformi tedesche, aumenta l'attesa del confronto con il nemico:

Al fuoco dei nostri *sten* il pattuglione tacque di botto. Strisciavamo sulla neve e quasi la mordevamo aspettando che da un momento all'altro il piombo spaccasse l'osso della nostra fronte. E alle nostre spalle la cascina bruciava con un calore insopportabile, mentre le uniformi grigie dei tedeschi non si vedevano ancora.<sup>235</sup>

L'antitesi tra la neve che i partigiani sono costretti a mordere strisciando a terra, e le fiamme che incendiano la cascina alle loro spalle, crea un'opposizione di forze volta ad esasperare la condizione dei personaggi, ormai vinti ed impotenti. A rallentare nuovamente la rivelazione del volto avversario, sopraggiungo le riflessioni del protagonista, ora rivolte alle figure genitoriali, verso le quali si evince un grande senso di colpa, lo stesso che Caproni esprime in più luoghi della sua opera poetica. Il ricordo del padre accompagna Pietra in quegli istanti che sembrano essere gli ultimi e, posto nel momento cruciale del racconto, enfatizza la tragicità della scena, dimostrando la solitudine e il senso di straniamento che pervade il partigiano. Al termine dello scontro, i personaggi sopravvissuti comprendono con amaro stupore che a sparare sono stati i compagni del distaccamento, i loro stessi uomini, con al collo il fazzoletto rosso. Ancora una volta l'autore insiste sul contrasto tra il colore del fazzoletto, simbolo dell'appartenenza ad un gruppo, e il bianco della neve che sembra aver cancellato ogni legame fraterno. Il rosso del fazzoletto diventa poi lo stesso del sangue dei compagni morti, che ricopre la neve creando una realtà di dolore in cui giustizia ed ideali si perdono nella grande sconfitta della morte:

Aladino non aveva più viso, aveva solo stracci di viso nell'enorme ferita rossa sotto la fronte, e la neve intorno a lui era rossa come il suo fazzoletto, come la neve intorno al torso e alle mani torturate di Ivan[...].<sup>236</sup>

Il narratore si sofferma in particolare sulla figura di Gregorio, quel partigiano severo e forte che ora piange come «una capra» insieme agli altri, non più nemici ma semplici vittime come lui. La sua descrizione diventa emblematica per restituire il dolore e lo strazio provato dall'intera squadra, ormai consapevole dell'inganno subito. Proprio

---

<sup>235</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.81-82.

<sup>236</sup>Ivi, p.83.

Gregorio, che era stato l'unico a non provare pietà per Ada, pronuncia le parole con le quali viene sancito definitivamente il colpevole dell'intero accaduto: «La spia!».

Per ricreare il senso di ingiustizia e di impotenza in cui sprofondano tutti i personaggi, Caproni crea un'immagine esteriore di composta sofferenza, ritraendo l'intera compagnia immobile e con le braccia inerti, in aperta opposizione al tumulto di odio che si agita nell'animo di ciascuno, e che sembra invece restituito dal continuo bruciare delle fiamme:

La cascina continuava a bruciare alle nostre spalle ed eravamo ventidue uomini col fazzoletto rosso tra il bianco della neve e il bagliore del fuoco, intorno ai corpi dei morti. Tutto il distaccamento meno Aladino, meno Ivan, meno Pantera. Tutto il distaccamento col petto pieno di lutto e l'odio come una grande onda che non si contiene più. [...] Tutto il distaccamento era sulla neve nell'alba, con le braccia e le mani inerti[...].<sup>237</sup>

Nel passo sopra riportato si avverte la volontà di Caproni di riformare il gruppo diviso dalla tragedia, in una comunanza di sentimenti e atteggiamenti che ricostruiscono un legame tra i partigiani. Alla descrizione del distaccamento, ora unito nello stesso dolore, il protagonista sottrae i nomi dei compagni morti, quasi a ribadire ancora una volta l'esito ingiusto di quello scontro tra fratelli. Sull'immagine delle vittime, il narratore si sofferma più volte nel corso della storia, restituendone i particolari più crudi e macabri, dall'odore del sangue al colore dei volti, ed estremizzando l'esperienza vissuta. La caratteristica principale de *Il Labirinto* risiede proprio nel contrasto tra la realtà, riportata nei suoi aspetti più veri e dolorosi, e il mondo interiore del protagonista, diviso tra la sofferenza per i compagni e la pietà nei confronti di Ada, alla quale si sovrappone l'immagine di una ragazza un tempo amata.

Dalla fine del combattimento si apre la seconda parte della storia, incentrata sulla ricerca della spia e sul desiderio di vendicare i compagni uccisi. Ada viene ritrovata poco dopo, e Gregorio incarica Pietra della sua fucilazione, in quanto si è dimostrato l'unico a non manifestare odio nei confronti della giovane donna. Tutti i partigiani si recano allora al castello dove è rinchiusa la spia, in attesa di condurla al luogo in cui verrà processata e giustiziata. La descrizione della struttura, quasi aggrappata ai monti, porta senza dubbio a riconoscervi il castello di Gorreto, fondamentale per inquadrare l'intero racconto nella cornice della Val Trebbia. Il mattino seguente, la spia viene condotta dai partigiani nella stessa cascina dove avevano perso la vita i compagni, e

---

<sup>237</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.83-84.

Gregorio ricorda a Pietra, impallidito al pensiero dell'esecuzione, il compito assegnatogli. L'uccisione di Ada sarà per il protagonista una dimostrazione di fedeltà nei confronti del gruppo, l'adempimento di un dovere che non può contemplare sentimenti di pietà e comprensione:

Diventai pallido e se ne accorse Gregorio, cui ormai era passata del tutto l'unica sbornia della sua vita: «Ho scelto proprio te» mi disse «per metterti alla prova; se te la lascerai sfuggire avrai il piombo per te».<sup>238</sup>

Ada viene costretta a tre lunghe ore di marcia che l'affaticano e la indeboliscono sempre più, fino all'arrivo alla cascina, dove permangono le macchie di sangue dei compagni uccisi, a ricordare ai partigiani che dovranno processare una spia, non una semplice ragazza. La figura femminile, fino ad allora confusa con quella di una donna amata, perde progressivamente il suo fascino agli occhi del protagonista, che inizia a scorgere in lei i segni di un corpo che la vita sta pian piano abbandonando.

È importante notare come, ancora una volta, Caproni si soffermi sui particolari fisici della ragazza, restituendo con precisione ogni dettaglio e arrivando, attraverso la descrizione esteriore, a rivelare lo stato d'animo sia di Ada che di Pietra. Giunti alla cascina, i partigiani processano la spia «secondo la legalità»<sup>239</sup>, e l'insistenza del narratore su questo vocabolo dimostra tutta l'assurdità di un atto ritenuto giusto, che prevede però la morte di una giovane donna. Dall'interrogatorio emerge che la ragazza ha ingannato i partigiani per conto di «quelli là»<sup>240</sup>, i nemici tedeschi, agli ordini dei quali essa ha agito da spia. Ada viene infine uccisa da una fucilata nel petto, che la priva per sempre di ogni tepore, proprio come accadde a Ivan, Pantera e Aladino, che tornano alla mente del protagonista alla fine del racconto, quasi a voler sottolineare il dramma di una vicenda dove ciascuno è vittima e colpevole.

---

<sup>238</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. p.87.

<sup>239</sup> Ivi, p.90.

<sup>240</sup> Ivi, p.91.

«Lo avevo sempre sentito di essere un pesce incapace di navigare in quel sobbollente mare»: il protagonista

Attraverso un incipit che ricorda l'inizio del memoriale di guerra *Giorni aperti*, anche *Il labirinto* presenta il suo protagonista in una posizione distanziata rispetto a quella dei compagni, quasi a voler restituire un senso di estraniamento e di lontananza dal gruppo che diventerà evidente verso la parte centrale della vicenda. Il personaggio principale, complesso narratore di tutta la storia, è intento ad eliminare le sue impronte dalla neve, in un gesto che cancella i passi già compiuti ed enfatizza lo smarrimento dell'intera squadra di combattenti. L'inattitudine del protagonista alla partigianeria può essere desunta già dalla prima pagina del racconto, in cui Pietra è impegnato a controllare l'orologio in attesa del termine del suo turno. A differenza degli altri compagni, egli non esterna quasi mai il suo parere rimanendo spesso silenzioso e nascondendo riflessioni e disagi che verranno puntualmente resi noti al lettore durante il resoconto dell'accaduto. Alle iniziative prese dagli altri partigiani, siano esse il rimettere al collo il fazzoletto rosso, o scaldare le mani con la neve, il protagonista contrappone un'involuta osservazione della realtà che lo circonda, tentando di cogliere attorno a sé sfumature e stati d'animo cui aderire quasi d'istinto:

Avevo anch'io il sangue totalmente spento e una ragazza a cosa mi sarebbe servita? Tuttavia non dissi nulla. Guardavo Aladino che cercava di scaldarsi in bocca una dopo l'altra le dita, e mentre anch'io provavo a fare altrettanto, ora vedevo Gregorio che si era messo a guardare con il suo binocolo l'orizzonte bianco. Soltanto Ivan si sfregava con la neve le dita raggrinzando un poco la bocca.<sup>241</sup>

La narrazione iniziale del racconto è caratterizzata da una serie di «anch'io» che pongono la sua figura in continua relazione con quella dei compagni, mostrando in lui un carattere poco deciso ed intraprendente, che appare sempre bisognoso delle scelte altrui. A questo proposito, risulta emblematico un passo in cui Pietra, indebolito e vinto dal gelo invernale che gli paralizza le mani, riesce a pensare solamente ad Aladino, compagno che condivide con lui la stessa sensazione e che aspetta di poter usare il fucile per scaldarsi. Il protagonista, invece, non sa che fare e si riduce ad attendere le decisioni degli altri:

---

<sup>241</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.67.

E sebbene mi sentissi il capo intronato da quelle note profonde e imbottite nell'aria lontana, non riuscivo più a pensare né ai tedeschi né al loro fuoco; era come se fossi tutto chiuso (come sotto una campana) nel dolore delle mie dita, e l'unico mio pensiero era quello che anche Aladino era con tale dolore: Aladino che aspettava una pattuglia per poter sparare una raffica e scaldarsi mentre io non lo so cosa aspettavo; forse aspettavo che Gregorio parlasse, dicesse ancora una volta che non ci aveva seguito nessuna pattuglia.<sup>242</sup>

A delineare ulteriormente la personalità di Pietra, è il racconto di un episodio per nulla rilevante all'interno della narrazione, ma specchio delle ansie e dei disagi del personaggio: attraverso il binocolo di Gregorio, il protagonista scorge una lepre in mezzo alla neve, l'istinto lo porterebbe a comunicare ai compagni la scoperta ma egli non vuole interagire con loro. Quando decide di esternare il suo pensiero, nessuno sembra ascoltarlo, e questo crea in lui una rabbia profonda che risulta esagerata soprattutto se rapportata agli atteggiamenti silenziosi tenuti fino a quel momento. La vista della lepre e la battuta scherzosa che Pietra rivolge ai partigiani, avrebbero potuto conferire al protagonista un ruolo di rilievo nella discussione creatasi, ma le sue parole non vengono recepite in alcun modo. Per enfatizzarne l'afasia e il senso di straniamento, Caproni priva il suo personaggio della facoltà di essere capito dai componenti del gruppo, generando in lui una frustrazione quasi esasperata. L'insoddisfazione causata risulta però comprensibile se rapportata alla tendenza del protagonista a sentirsi poco adatto al ruolo di partigiano e a portare sulle spalle un'inadeguatezza che lo rende diverso dagli altri combattenti. Mentre il nome di ciascun partigiano viene palesato nel corso del racconto, in associazione ad altre caratteristiche che ne determinano la personalità, l'identità di Pietra è rivelata solo tramite il rimprovero che gli rivolge Gregorio:

Guardai dove m'aveva indicato Gregorio, in un folto di ginepri neri molto più giù di dove avevo visto la lepre ormai scomparsa, e poiché con le dita gelate il binocolo ancora tiepido dov'era stato toccato da Gregorio assorbiva tutta la mia attenzione, era naturale ch'io non vedessi nulla. Che non vedessi, dico, nulla d'eccezionale. Se n'accorse subito Gregorio, e strappatomi di mano il binocolo disse, porgendolo a Ivan: «Pietra è sempre stato un tonno. I suoi studi gli sono serviti soltanto a farlo diventare un tonno. Guarda laggiù tu, non importa saper bene il latino per vedere un pericolo».<sup>243</sup>

Tutto ciò che il lettore sa riguardo il protagonista, dipende dalle parole del partigiano più anziano, dal quale si viene a conoscenza che Pietra ha studiato il latino, non ricavandone nulla di utile all'impresa partigiana. La cultura umanistica attribuita al

---

<sup>242</sup> G.Caproni, *Il labirinto*, cit. pp. 69-70.

<sup>243</sup>Ivi, p. 69.

personaggio principale rende facile individuarne «un massiccio e goffo doppio del poeta, deriso dagli altri come un “tonno” che non può navigare se non solitario»<sup>244</sup>, a cui però Caproni affida soprattutto la sensazione labirintica e il dilemma della coscienza da lui provati in guerra, celando nel maestro della Casa rossa la sua reale identità. Il giudizio di Gregorio non offende il protagonista che, per sua stessa ammissione, si è sempre sentito incapace di condurre da solo l'esperienza resistenziale, necessitando dell'appoggio e dell'autorità altrui:

Avrei voluto avere io in mano il binocolo ma Gregorio aveva avuto ragione a dire che sono un tonno. Non m'aveva minimamente offeso per questo, perché io lo avevo sempre sentito di essere un pesce incapace di navigare in quel sobbollente mare. Dovevo appoggiarmi agli altri, aver fiducia anche in chi era più umile di me. E mi pareva proprio per questo, sebbene ora Gregorio dicesse che sono un tonno, d'essermi salvato ogni volta da non so qual pericolo dell'orgoglio.<sup>245</sup>

Dalle parole di Pietra si evince come il suo orgoglio, difficile da conciliare con la vita collettiva partigiana, sia stato mitigato dalle incertezze e da un bisogno profondo di aver fiducia nei compagni per salvarsi dai pericoli della guerra, in cui si può incorrere anche per troppa intraprendenza e sicurezza. Non è un caso, infatti, che i momenti in cui il protagonista si perde negli intricati labirinti della sua coscienza siano quelli in cui si trova solo con se stesso, addormentato nei suoi sogni o isolato nei passati ricordi che gli tornano alla mente durante il momento più tragico dello scontro. Quando Pietra è insieme agli altri partigiani, sembra prevalere in lui il desiderio di omologarsi ai loro atteggiamenti, cercando di ripeterne i gesti e i movimenti e adattandosi alle iniziative del gruppo. Durante la prima parte del racconto, il protagonista dimostra una grande fiducia nelle riflessioni di Gregorio, di Ivan e di Aladino, spesso aspettando con ansia che qualcuno parli al posto suo. Le parole non dette, quelle deluse e quelle condivise hanno un grande valore all'interno de *Il labirinto*, ed enfatizzano la necessità del personaggio principale di creare un appiglio tra l'io estraniato e la realtà che lo circonda. A questo proposito è importante ricordare come Pietra, escluso dal dialogo in polacco che coinvolge Ivan e Gregorio, viene improvvisamente pervaso da un grande senso di solitudine, arrivando a sentirsi inutile e ad avere paura di qualcosa che egli stesso non riesce ad identificare:

---

<sup>244</sup> B. Frabotta, *La malinconia dei sopravvissuti*, in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p. 64.

<sup>245</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 69.

Ma Ivan non rispose. Porse il binocolo a Aladino mettendosi a parlare in polacco con Gregorio, e allora quale solitudine mi sommerse e quale indicibile pena? Capivo di essere davvero, ora, l'unica persona inutile, e in me sentivo montare un profondo scoramento e, lo devo dire? una imprecisabile paura.<sup>246</sup>

L'angoscia di Pietra risiede nel timore di rimanere solo con i propri pensieri in un'esperienza, quella partigiana, che richiede interazione e solidarietà e dove i discorsi, la comunicazione e il linguaggio in generale, diventano fondamentali nel determinare il destino dei combattenti. L'importanza che il partigiano silenzioso attribuisce alla parola condivisa, è riscontrabile in un passo particolare del racconto, in cui il protagonista viene colto da una paura mai provata che lo porta a smarrirsi nel significato profondo del termine «notte»:

Non avevo mai avuto paura della notte, stando nelle file, e ora doveva impressionarmi un vocabolo? Io, certamente, non avrei avuto paura vedendo calare la notte se di essa Ivan non avesse detto il nome. Sentivo una spina nel petto per questa mia debolezza che mi perdeva in una parola come in una foresta [...]. Sentivo in bocca tutto il sapore sfatto della notte nevosa, e davvero dentro di me s'apriva uno sgomento insostenibile. [...] e per la prima volta da che ero nelle file provai pietà per me, per i miei poveri nervi scossi e vibrati da una parola di cui sarebbe stato terribilmente buffo dire lo spavento.<sup>247</sup>

Egli stesso riconosce l'assurdità di celare dietro una parola le ansie riguardanti la condizione bellica, difficili da esternare ai compagni e per questo ancor più invasive e limitanti. Il protagonista non è in grado di contrastarle ma può, quasi inconsciamente, nasconderle nell'immediatezza di un vocabolo, riversando sul significante tutte le paure relative al significato. L'immagine dello smarrimento nella foresta, come simbolo dell'anima sperduta tra turbamenti ed incertezze, ricorre frequente nei versi dell'ultimo Caproni, nei quali giunge a rappresentare l'unico modo per ritrovare se stessi: «L'ultima mia proposta è questa:/ se volete trovarvi,/ perdetevi nella foresta»<sup>248</sup>. Per arrivare ad una piena comprensione della figura di Pietra, e capire i dubbi che si agitano nella sua coscienza, sarà necessaria l'entrata in scena del personaggio femminile che, come accade spesso nell'opera caproniana, è in grado di catalizzare su di sé i pensieri più reconditi del protagonista, rendendoli chiari e manifesti. Nel momento in cui Gregorio scorge in lontananza quella che crede essere una ragazza, Pietra inizia a sperare di incontrarla, investendo l'apparizione della giovane donna di sentimenti di fiducia e

---

<sup>246</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.70-71.

<sup>247</sup> Ivi, p.70.

<sup>248</sup> G. Caproni, *Per le spicce*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 677.



conforto. È interessante notare come il partigiano pensi alla figura della donna in termini di speranza e salvezza, attribuendole un ruolo che si rivelerà essere l'opposto:

Sentivo soprattutto il bisogno di appoggiarmi a qualcuno e a un tratto, chissà come, ancora pensai che forse era davvero una ragazza la figura di cui avevano parlato Ivan e Gregorio. Pensavo davvero a una ragazza come a una speranza, ma non ci pensavo per il suo tepore, per il suo corpo, come ci aveva pensato per scherzo Ivan. Non ci pensavo nemmeno per la sua bocca e per i suoi colori in tanto bianco spazio: avevo il sangue totalmente spento e nemmeno io so perché pensavo a una ragazza. Certamente ci pensavo come a una speranza, a una vela. Ma anche a questo pensavo: che Gregorio mi avrebbe detto un'altra volta "tonno" se avesse appena indovinato i miei pensieri.<sup>249</sup>

Anche nel passo sopra riportato, il protagonista intervalla le sue riflessioni al giudizio che avrebbero di lui gli altri compagni e, tenendo solo per sé il desiderio di interagire con la presenza femminile, riesce a creare un legame con Ada ancor prima di vederla comparire. Sarà proprio la predisposizione di Pietra ad accelerare mentalmente il corso degli eventi che creerà una frattura insanabile tra la morale individuale e le regole del gruppo, tra l'io e la realtà in cui la guerra agisce in modi differenti. Analizzando l'approccio del protagonista con la spia, non si può fare a meno di notare come egli, senza conoscerla, tracci di lei un profilo di ragazza buona e delicata, a cui un nome così duro e «asciutto» sembra non rendere giustizia. Il viaggio nella psicologia del personaggio passa attraverso la scoperta di sensi di colpa, rimpianti e ricordi che restituiscono di lui una personalità tormentata e sofferente, in cui un ruolo importante assumono le figure genitoriali e la memoria di una ragazza un tempo amata e mai più rivista, alla quale si sovrappone il volto di Ada. Proprio nei confronti della spia, Pietra sente un forte attaccamento, indotto dalla solitudine e dalla mancanza di presenze familiari, al punto da arrivare a definire la fanciulla come una «sorella», dando vita ad una parentela tanto inesistente quanto pericolosa. Confondendo nel sogno l'immagine di Ada con il ricordo dell'innamorata, Pietra le attribuisce un ruolo importante nel suo stesso passato ma, al risveglio, la consapevolezza di una relazione mai nata lo priva di qualsiasi punto di riferimento:

Un sogno tanto vero, da lasciarmi, al risveglio, perduto nello sgomento di chi si sente a un tratto un esiliato, con tutti i punti d'appoggio della vita troncati di netto.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 71.

<sup>250</sup> Ivi, p.81.

La predisposizione di Pietra all'estraniamento, viene dunque enfatizzata dall'incontro con Ada, che riesce a condurlo al limite dell'esilio dalla realtà. A dimostrazione del legame immaginario che il partigiano crea con la figura femminile, basti pensare alla reazione che suscita in lui la scoperta del tradimento subito: mentre tutto il distacco è unito nell'odio e nel desiderio di vendetta, Pietra rimane diviso tra il dolore per la morte dei compagni, e quello per la perdita di Ada, verso cui prova un'incontrastabile pietà:

Tutto il distacco col petto pieno di lutto e l'odio come una grande onda che non si contiene più. E io per giunta era come se avessi perso una sorella, e per questo forse non mi sentivo in colpa se non riuscivo a odiare. Un'onda diversa, un'onda di pietà illimitata era sorta nei miei occhi, un'onda d'acqua calda e salata cui urgeva sgorgare. [...] Ada era forse la ragazza della corriera? Ero un idiota a non odiarla; che c'entrava la ragazza della corriera? [...] Ma c'ero soprattutto io, io solo nell'alba: c'era tutto il mio lutto per i compagni e quella strana ferita nel cuore, colpito Dio sa da quale colpo!<sup>251</sup>

Ciò che differenzia la sofferenza degli altri partigiani da quella del protagonista, è proprio la «pietà illimitata» che pervade quest'ultimo e gli impedisce di odiare una ragazza per la quale nutre ancora sentimenti benevoli. Agli occhi di Pietra, Ada appare una spia non tanto per aver creato una guerra fratricida, quanto per aver deluso le sue aspettative e tradito quell'immagine familiare che egli si era figurato nella mente e nel cuore. La ragazza perde improvvisamente quel ruolo di sorella, amante e donna salvifica attribuitole dal protagonista che, nonostante tutto, avverte nel petto una «strana ferita», inferta da un nemico a lui troppo caro per essere considerato tale. Dalle parole del narratore protagonista, che si sofferma spesso sull'immagine dei morti, è evidente la volontà di razionalizzare i pensieri rivolti ad Ada, cercando di focalizzare l'attenzione sulle vittime della tragedia. In più luoghi del racconto, Pietra tenta di autoconvincersi della colpevolezza della spia, ricordando i volti di Ivan, Aladino e Pantera e posando l'attenzione sui particolari macabri dei loro cadaveri, volti ad enfatizzare l'ingiustizia subita. Ma neppure l'immagine dei compagni privi di vita riesce a spegnere nel partigiano la pietà per Ada, e l'incontro con i valligiani pronti a riversare su di lei sentimenti d'odio e di vendetta, riaccende in lui quegli interrogativi che lo tormentano interiormente:

Andai invece all'osteria dove ritrovai Gregorio. Aveva molto bevuto e parlava con loquacità nuova della ragazza, mentre intorno a lui stava una siepe di visi di terra, i visi dei valligiani:

---

<sup>251</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.83-84.

i visi che amavo ma che in quell'attimo sentii odiosi e ripugnanti, perché cosa poteva loro interessare tutta quella storia? Che cosa capivano di noi, di quella ragazza, loro che se ne stavano così robusti ad aspettare dal cielo la manna? Non avevano nessun diritto di anticipare la loro sentenza sulla ragazza.<sup>252</sup>

Per la prima volta nel corso della narrazione, il lettore è in grado di capire che a muovere di compassione l'animo di Pietra non è solo il legame costruito con la figura femminile, ma una grande questione morale. La coscienza del protagonista gli impone di non giudicare a priori la ragazza, succube di una guerra nella quale ciascuno è vittima e colpevole e dove il confine tra ragione e torto appare troppo debole. Gregorio assegna a Pietra il compito di uccidere Ada, poiché indovina in lui una pietà nemica delle regole del gruppo:

Gregorio tacque appena mi scorse. Mi avvicinò un bicchiere di vino e forzandomi accanto a sè mi cinse con un braccio il collo. [...] mi abbracciò e proruppe in un pianto infantile «Il tuo cuore è come il tuo nome Pietra. Tu non hai ancora detto una parola di odio nei confronti della ragazza». [...] «Tu» diceva «quando sarà presa dovrai fucilare la ragazza. Tu, perché tu sei come il tuo nome, Pietra».<sup>253</sup>

Il nome del protagonista rispecchia per Gregorio il suo stesso cuore, così chiuso e complicato da non cedere al dolore per i compagni uccisi, ma è proprio una sensibilità più acuta e fragile a generare in Pietra quel tumulto di sentimenti contrastanti che lo rendono ostile alla giustizia comune. Come ha rilevato Adele Dei, il nome di battaglia del partigiano narratore «allude a un addensamento interno, a un peso che non si scioglie»<sup>254</sup>, e l'intero racconto non è che il difficile percorso di un personaggio tra il duro labirinto della sua coscienza. È interessante notare come il termine «pietra» venga usato dal protagonista stesso per descrivere la condizione della madre, che sola nella miseria generata dalla guerra, assomiglia ad una «grande pietra che non resiste più»<sup>255</sup>. La parola che accomuna il figlio alla figura materna diventa emblematica per restituire al lettore parte di una personalità che cerca di mantenersi salda tra le rovine dell'anima, e in cui la tragedia bellica agisce con maggior intensità, scavando abissi profondi e dolorosi. Attraverso l'espressionismo che enfatizza la vicenda narrata, Caproni pone il suo protagonista in contrasto con gli altri partigiani, dotandolo di una complessità psicologica che lo rende unico a percepire la realtà in tutta la sua crudeltà. Nei momenti

---

<sup>252</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.85.

<sup>253</sup> Ibidem

<sup>254</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.63

<sup>255</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.82.

che precedono l'esecuzione della spia, Pietra si trova ad alternare stati d'animo differenti: Ada gli appare ancora simile alla ragazza un tempo amata, ed egli crede di condurre al supplizio non l'assassina dei suoi compagni ma il dolce volto mai dimenticato. Tuttavia, la parte di lui che non vuole deludere gli altri partigiani, cerca di ricordare la morte di Ivan, Aladino e Pantera, ma il dubbio su quale sofferenza meriti giustizia permane a tormentare la sua coscienza:

Sentivo dentro le leggere dita di Ada tutto il dolore delle ossa spaccate di Ivan e non mi orizzontavo per dare il giusto indirizzo alla mia pena. Dovevo soffrire per Ada, o per Ivan, Aladino, Pantera? Andavamo apposta dai giudici per sentir dire ch'io non dovevo soffrire, egualmente, per Ada e per i compagni.<sup>256</sup>

Pietra si sente arbitro della vita della ragazza, ma non può far nulla per impedirne il triste destino. Il labirinto, in cui si intersecano doveri e pietà, non lascia alcuna via di fuga al protagonista, costretto ad assistere al compimento di un'amara giustizia. Durante l'interrogatorio, lo sguardo di Pietra si fissa sull'immagine di Ada, cogliendone ogni sfumatura ed arrivando a focalizzarsi sui denti, così «fitti e forti»<sup>257</sup> da distinguerla definitivamente dalla figura amata. Tra i compagni che inneggiano alla legalità dell'atto da compiere, e la spia che confessa di aver agito per conto d'altri, si pone la coscienza del protagonista, ancora divisa ed impietrita di fronte ad una tragedia che ne enfatizza l'impotenza. A conclusione del racconto, il partigiano narratore paragona ancora una volta la morte di Ada a quella di Ivan, Aladino e Pantera, restituendo il senso di vuoto ed ingiustizia che lo pervade. Attraverso la figura di Pietra, Caproni dà vita ad un personaggio complicato, il cui percorso di formazione risulta interrotto ed inconcludente, e nel quale permangono i dubbi di partenza. L'inattitudine del protagonista alla partigianeria è riconfermata dalla mancata adesione alle regole del gruppo, ma l'assenza di qualsiasi iniziativa per salvare la vita alla ragazza, ne evidenzia tutta la debolezza. Come un «pesce incapace di navigare da solo in quel sobbollente mare»<sup>258</sup>, Pietra resta inerme dinanzi la tragedia, non riuscendo a decidere per chi o per cosa soffrire, e risultando l'unico personaggio a rimanere incastrato nel labirinto caproniano.

---

<sup>256</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.88.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup>Ivi, p.69.

## «Una perla giovane per i nostri sensi e per il nostro cuore»: Ada

L'entrata in scena di Ada viene annunciata in modo indiretto già dalle prime pagine del racconto, nelle quali Caproni crea un dialogo tra i personaggi che gravita di continuo attorno alla figura femminile. Ancor prima di scorgere tra i rami quella che potrebbe essere una ragazza, il partigiano Ivan dichiara di desiderare la presenza di una donna per potersi scaldare dal gelo che lo tormenta:

Io non lo so s'era paura o gelo. Vidi i denti d'oro di Ivan mentre sorrideva replicando calmo [...]. E anche questo lo udii dire dopo incomprensibili frasi polacche: «Ma allora perché non sparare? Una raffica sarà meglio della neve per scaldarci le dita. O forse sarebbe meglio una ragazza, una ragazza grande e calda, niente pattuglia! [...] Avevo anch'io il sangue totalmente spento e una ragazza a cosa mi sarebbe servita?». <sup>259</sup>

L'ombra di Ada, quasi come una premonizione, aleggia nella mente dei combattenti e il narratore stesso prepara il lettore all'arrivo di un personaggio che determinerà lo svolgersi dell'intera vicenda. L'idea scherzosa di una ragazza come antidoto al freddo, viene rifiutata dal protagonista, che in quel momento non sa che farsene di una donna, e da Aladino che preferirebbe invece sparare qualche colpo per ricavare calore dal suo fucile. Gregorio, in un momento non sospetto, spiega ai compagni che le ragazze vanno evitate e le paragona alle raffiche degli avversari, utilizzando una metafora che preannuncia il legame di Ada con il nemico. Attraverso lo scambio di battute tra i quattro partigiani, Caproni sembra giocare ironicamente con il destino dei suoi personaggi, ignari della tragedia che li attende. Quando il gruppo vede in lontananza una figura umana, anche il dialogo muta all'improvviso, e il dubbio riguardo l'identità di quella presenza inizia a farsi sempre più insistente. Ancor prima della sua apparizione, l'immagine di Ada è già avvolta da un'incertezza che l'accompagnerà fino alla scoperta dell'inganno, aumentandone il fascino agli occhi del protagonista. In seguito alla certezza di esser spiati, i partigiani percepiscono la gravità di trovarsi di fronte ad una donna, verso la quale ogni decisione risulterebbe più grave e complessa:

«Io» rispose Ivan «posso soltanto dire d'aver visto una persona. Ma come posso dire se è maschio o femmina? Non è lo stesso, maschio o femmina?». Gregorio non rispose nulla, ma lo sentivano tutti (lo sentiva anche Ivan che aveva detto così) che non era lo stesso. Lo sentivano anche se non sapevano il perché. <sup>260</sup>

---

<sup>259</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.66-67.

<sup>260</sup> Ivi, p.70.

Nessun personaggio confida ai compagni il timore di uccidere una ragazza, ma ciascuno avverte dentro di sé il peso di un'azione che richiederebbe un coraggio particolare. L'idea di veder comparire una donna si insinua nella mente del protagonista proprio quando la condizione dei personaggi giunge all'exasperazione: il freddo che li congela diventa insopportabile e Pietra inizia a rifugiarsi nel pensiero di una presenza femminile che, come una «vela» nel mare di angosce che lo travolge, riesca a condurlo in salvo. Attraverso le riflessioni del partigiano, Ada viene investita di un ruolo positivo che contribuirà ad aumentare le aspettative del lettore riguardo il suo personaggio, ponendola da subito sotto una luce benevola che nemmeno la colpa riuscirà a oscurare. Prima ancora di apparire sulla scena, la ragazza è già diventata una speranza, e la paura che uno dei compagni possa ucciderla crea un odio inspiegabile nel protagonista, ormai troppo legato al suo desiderio:

«Perché non vuoi che spari una raffica piccola piccola, là, prima che sia buio?» domandò quasi implorando a Gregorio. E fu una domanda che d'un tratto mi fece odiare Aladino, io ormai col pensiero fisso a “lei”, alla speranza cui avrebbe voluto sparare Aladino.<sup>261</sup>

Ada irrompe nel racconto attraverso la voce, il cui timbro femminile non lascia più dubbi riguardo la sua identità. Nonostante Caproni abbia predisposto la narrazione ad accoglierla, l'entrata in scena della ragazza appare quasi accidentale: come un «fatto totalmente inatteso»<sup>262</sup> essa arriva di fretta e trafelata, generando lo stupore di tutto il gruppo. È interessante notare come la corsa di Ada verso i combattenti si concluda abbattendosi sul petto di Pietra, tramite un'azione che simboleggia il legame esclusivo che il protagonista crea con la donna, avvertito sul finale come una ferita al cuore. Rispondendo ad una delle caratteristiche principali delle donne caproniane, anche la ragazza de *Il labirinto* è un'immagine concreta e reale, i cui spostamenti riescono a modificare ciò che la circonda e a lasciare una traccia di sé in chi la incontra; il suo «giovane alito»<sup>263</sup> viene infatti percepito da Pietra come un calore intenso nel gelo invernale. Tramite una prima descrizione delle azioni compiute da Ada, il narratore presenta l'immagine di una ragazza fiera e combattiva, che non teme il confronto con

---

<sup>261</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.72.

<sup>262</sup> Ivi, p.74

<sup>263</sup>Ibidem.

gli altri ed è sicura della propria verità, per la quale rischia di morire. La schiettezza e il coraggio le donano l'aspetto di un'eroina, che sembra avere a cuore la sorte dei compagni più della sua stessa vita. In aperta antitesi con il ritratto finale della spia, il protagonista coglie soprattutto l'energia di Ada, restituendo di lei quella giovane vitalità che crea la prima svolta di tutta la storia. Alla staticità gelata dei quattro partigiani, si contrappone la figura della ragazza accaldata e in movimento, il cui apparire ha il potere di scaldare gli altri personaggi, non solamente nell'animo. Quando Gregorio la accusa di essere una spia, Ada scoppia in lacrime, generando la compassione e la tenerezza dei combattenti, che iniziano a guardarla «con un sorriso pieno d'umana fiducia»<sup>264</sup> e a rivolgere occhiate ostili verso il loro capo. Caproni crea così i presupposti per portare il lettore a credere nell'onestà della ragazza, ponendo le basi per arrivare al grande colpo di scena che caratterizza il *Labirinto*. L'aspetto fisico di Ada corrisponde ai canoni estetici della donna angelica e delicata che, con le «labbra dolci» e i capelli biondi, suscita nei partigiani un istinto di protezione, dettato soprattutto dal cuore e non dalla ragione:

Ora davvero la ragazza piangeva inghiottendo i singhiozzi, mentre Gregorio teneva la fronte bassa, chiuso in chissà quale nuvola di pensieri e tormentando la cinghia dello *sten* coi denti. In quel momento soffriva, lo sapevo, per non aver nemmeno una sigaretta [...] la quale ci avrebbe dato la base ad un giudizio ch'era tutto, lo sentivamo, di cuore.<sup>265</sup>

La figura di Ada è in grado di generare da subito una pietà che diviene il tema fondamentale di tutto il racconto e contro la quale si abbatte una giustizia che non contempla eccezioni. L'attenzione del protagonista è tutta rivolta alla giovane: di lei coglie ogni minimo particolare, dalla consistenza dei vestiti all'odore che emana (e le percezioni olfattive sono sempre centrali anche nella poesia di Caproni), dipingendone un ritratto delicato e forte allo stesso tempo:

Aveva una maglia di lana grezza, chiusa come quelle dei maschi alla gola, e quella maglietta era tutta piena del suo calore e della sua gioventù. Era agevole, di quella persona calda, sentire l'odore sulla neve. Non aveva nemmeno le labbra tinte, ma erano accese per il freddo e per la rincorsa fatta. [...] La ragazza ci portò per un tratto sui nostri passi, poi deviò a sinistra. Forse era vergine (una vergine alta e bionda), e aveva tanta dolcezza di miele nei capelli e sulle labbra. Una diciottenne bionda e grande: una perla giovane per i nostri sensi e per il nostro cuore.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.75.

<sup>265</sup>Ibidem.

<sup>266</sup>Ivi, p. 76.

Per avvalorare la sua credibilità, Ada compie una serie di azioni altruiste nei confronti dei partigiani, prestando i guanti ad Aladino e arrivando a scaldarlo con il tepore del suo corpo. L'aspetto soave della ragazza, unito ad una spontanea generosità, portano Pietra a considerarla «veramente buona»<sup>267</sup> al punto da non dubitarne dell'onestà. Il soprannome Attila, che mal si accorda ad un animo delicato, è un primo indizio delle sue vere intenzioni, ed è forse l'unico elemento a preannunciare il tradimento che la smaschererà come spia. Ma ciò che ne caratterizza realmente la figura è la somiglianza, tutta vagheggiata, con la fanciulla amata dal protagonista, il quale, nel sovrapporre i volti delle due donne, attribuisce ad Ada un importante valore simbolico. Tutto ciò che il lettore sa riguardo la ragazza è infatti filtrato dallo sguardo del partigiano Pietra, nella cui mente ella nasce e muore in un modo differente dalla realtà dei fatti.

Nei momenti più tragici della vicenda, Ada scompare dal racconto, ma la sua colpevolezza rimane ad accendere l'odio dei combattenti e a tormentare l'animo di Pietra. È importante notare come Caproni conferisca alla giovane donna numerose identità, attraverso le quali l'intera vicenda ruota attorno alla figura femminile. Al principio la ragazza è solo un'ombra scorta in lontananza, che diviene poi una voce di donna; si presenta nel dolce aspetto estetico ma ha un soprannome quasi demoniaco; dichiara di essere parente del maestro, ma è anche l'antidoto al freddo di Aladino; il protagonista la pensa come un'amata, ma si ritrova a piangerla come una sorella, e nel momento dell'esecuzione finisce per essere solo una spia da giustiziare. I molteplici volti di Ada contribuiscono a creare un'aura di fascino e di incertezza attorno alla sua figura ma, attraverso lo sguardo del narratore, essa rimane per il lettore una giovane vittima dell'ingiustizia bellica. La tendenza del personaggio femminile ad assumere valenze diverse e tra loro opposte, può essere riassunta tramite le parole di un partigiano che la descrive ai compagni dopo la sua cattura: «È una ragazza magnifica, una perla: un vero delitto di Dio»<sup>268</sup>. È importante notare come la frase del combattente riesca a tratteggiare di Ada un'immagine che racchiude tutta la sua bellezza ma anche tutta la crudeltà di quel soprannome che la vorrebbe una spia quasi per natura. Negli istanti finali della sua vita, la ragazza viene descritta in modo totalmente diverso dal ritratto

---

<sup>267</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.77.

<sup>268</sup>Ivi, p.86.



iniziale: se il primo incontro ne evidenzia l'energica vitalità, l'ultima sua apparizione è all'insegna di una debolezza che la vede sempre più vicina alla morte:

Dopo tre ore di marcia dura e silenziosa Ada non si reggeva più. Chiese di potersi sedere un attimo, si sfregò le mani contro i fianchi e rimase con la bocca schiusa, ansante. Aveva i denti fitti e forti: ora non mi importava più che parlasse. La ragazza della corriera invece aveva i denti stranamente radi, e ora il suo viso mi riappariva esatto infine: era poca la somiglianza con Ada. Specie ora che Ada aveva perduto tutto il suo calore, con la carnagione ghiaccia e un poco illividita e le labbra dilavate come se fosse passata da poco su lei una grande onda di acqua fredda. [...]. In lei ora c'era soltanto gelo e acqua. [...] Somigliava perfino a Aladino che lei, la spia, aveva ucciso.<sup>269</sup>

Con un pensiero che pone sullo stesso piano vittima e assassina, Ada, ancora in vita, viene paragonata ad Aladino, morto a causa dell'inganno subito. Le labbra della ragazza, un tempo «giovani e dolci» sono ora fredde e «dilavate», la carnagione bionda come i capelli diviene «ghiaccia e un poco illividita» e tutto il calore che il suo corpo emanava si riduce ad essere «gelo ed acqua». Coi che aveva rappresentato la speranza di Pietra, si trasforma improvvisamente in una semplice traditrice, nel cui aspetto è già segnata la condanna. Alcuni partigiani si rivolgono ad Ada con parole d'odio e di disprezzo, e tentano di umiliarla senza alcun rispetto. Ma la grande abilità di Caproni sta nel ridare dignità e fascino al suo personaggio femminile poco prima di ucciderlo per sempre, riconducendo la narrazione dalla parte di una ragazza che viene vista ancora una volta nell'innocenza della sua giovane età. L'interrogatorio a cui è sottoposta ne riporta a galla il carattere fiero, che ammette di aver tradito i partigiani per conto di altri, ma che non elemosina compassione né chiede perdono. Ada domanda solo di morire in fretta e quella pietà che non implora, e che il protagonista stesso fatica a dividere dalla giustizia, le viene regalata d'istinto dal lettore a cui Caproni ha insegnato che la guerra è l'unica vera colpevole. Nel ritratto di Ada, ormai priva di vita, «con la nuca sulla neve e il petto squarciato dalla raffica»<sup>270</sup>, Adele Dei scorge un richiamo alla morte di Olga Franzoni, ricordando uno dei componimenti più belli in memoria della fidanzata:

[...] dietro la morte di Ada-Attila si rifrange, con ossessiva fissità, quella di Olga, immobilizzata anch'essa fra l'apparizione improvvisa e il gelo definitivo della neve: «Perdonami se torno alla tua morte,/ a ricordarti sui tenui stradali/ dove ti vidi irrompere, o sul ponte/ la cui neve ti spense».<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.88-89.

<sup>270</sup> Ivi, p.93.

<sup>271</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.62.

## «L'ora bianca delle fucilazioni»: l'alba di Caproni

All'interno de *Il labirinto*, un posto particolare è riservato all'alba, per nulla amata dal poeta ma ora topica in tutta la sua produzione. Come ha evidenziato Stefano Verdino, sono presenti nei versi di Caproni «molte sere, notti, plenilunii, tenebre, ma tant'è è l'alba a vantare un piccolo primato, non quantitativamente ma certo espressivamente per la singolarità della sua iconografia»<sup>272</sup>. *Alba* è infatti il titolo della seconda lirica che apre l'esordio giovanile di *Come un'allegoria*, e inaugura l'apparizione di un motivo ricorrente fino alle ultime ricerche poetiche: «Una cosa scipita,/ col suo sapore di prati/ bagnati, questa mattina/ nella mia bocca ancora assopita.// Negli occhi nascono come/ nell'acque degli acquitrini/ le case, il ponte, gli ulivi:/ senza calore.// È assente il sale/ del mondo: il sole»<sup>273</sup>. Già dai primi esperimenti lirici, l'alba rappresenta uno stato di incertezza e di precarietà, simile ad un risveglio a cui manca la luce del sole, in grado di far rinascere i colori e ridonare sapore alla natura. Essa è per l'autore quel momento iniziale in cui tutto è ancora indefinito, e dove tornano a schiudersi le promesse di un giorno che terminerà con il profondo avvertimento della malinconia. In *Prima luce*, altro componimento della raccolta giovanile, l'alba diviene il progressivo schiarirsi della notte, ed è sempre accompagnata dalla presenza dell'acqua, elemento dal quale sembra nascere e formarsi: «Lattiginosa d'alba/ nasce sulle colline,/ balbettanti parole ancora/ infantili, la prima luce.// La terra, con la sua faccia/ madida di sudore,/ apre assonnati occhi d'acqua/ alla notte che sbianca.»<sup>274</sup>. Anche il biancore che la caratterizza assume una connotazione particolare poiché è in grado di celare le sfumature di ogni colore, proiettando nel poeta un gelo che gli entra nell'anima e rinnova le sue ansie prima di ogni sorgere del sole. In *Al primo galletto*, appartenente alla raccolta *Ballo a Fontanigorda*, l'alba si configura come tipicamente invernale, fredda e ghiacciata, che dipinge il giorno con «primitivi colori» e in cui ogni cosa sembra apparire in modo diverso, quasi trasfigurato: «Aguzza diana incrinì/ il ghiaccio della prim'alba/ frigidarisvegli ai lidi/ le donne dei pescatori/[...]// Con pochi tratti, con pochi/ primitivi colori»<sup>275</sup>. Ma per Caproni, il primo mattino è legato soprattutto al ricordo di Olga che,

---

<sup>272</sup> S. Verdino, *Per un inventario di leit-motiv in Caproni*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p.185.

<sup>273</sup> G. Caproni, *Alba*, in *L'Opera in versi*, cit. p.8.

<sup>274</sup> Ivi, *Prima luce*, p.13.

<sup>275</sup> Ivi, *Al primo galletto*, p.38.

come si vedrà più avanti, muore proprio «nella luce un poco disgustosa dell'alba»<sup>276</sup>. Nei *Sonetti dell'anniversario*, dedicati alla fidanzata perduta, l'alba riconferma tutta la sua precarietà, divenendo portatrice di ansie, incertezze e paure, esplicitate in alcuni tra i versi più belli dell'intera *Cronistoria*: «Nell'albore/ umido cui si fanno anche le mura/ dure di Roma, già altra paura/ ora è nel petto- già altro, mio amore,/ è lo schianto se all'improvviso d'una/ voce che chiama, soltanto il rossore/ d'una sciarpa carpisco nella bruma.»<sup>277</sup>. Attraverso la luce fredda dell'ora umida e invernale, Caproni avverte ancora una volta la mancanza del nome di Olga, in un'angoscia entro cui vive tutta la tragedia della guerra. Ma per giungere al pieno compimento del significato negativo attribuito all'alba, bisogna guardare alla raccolta del 1956, *Il Passaggio d'Enea*, costellata di albori e di mattine nebbiose che entrano a far parte di quel repertorio di immagini caproniane che preludono alla morte. Nel sonetto *Alba*, il poeta si trova in un bar ( che è già simbolo di una porta infernale) ad attendere la donna amata: «Amore mio, nei vapori d'un bar/ all'alba, amore mio che inverno/ lungo e che brivido attenderti![...]/ 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»<sup>278</sup>; l'alba è ancora una volta associata al freddo dell'inverno e nella sua luce innaturale tutto appare più difficile da sopportare. Essa si contrappone al sole, del quale rappresenta quasi una premessa sbagliata e alla notte, il suo opposto, che è invece scelta da Caproni come momento prediletto per compiere alcuni dei viaggi più importanti della sua poesia, come quello attraverso l'ascensore di Castelletto o alla ricerca della madre giovane nei *Versi livornesi*. Simile alla lirica precedente è il sonetto *1944*, calato negli anni della guerra e in cui l'immagine dell'alba è ancora legata ad angosce e disperazioni, ma soprattutto alla scomparsa dell'amata, che avviene poco prima del sorgere del sole. In *Interludio*, che apre le *Stanze della funicolare*, la prima luce del giorno è associata a quelle latterie gelate, anch'esse topiche nella poetica caproniana, attraverso le quali si accede all'Erebo, e dove nell'alba carica di nebbia compare una Prosèrpina simbolo di perdita e di separazione: «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.»<sup>279</sup>. Dal poemetto *Stanze della*

---

<sup>276</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.111.

<sup>277</sup>G. Caproni, *XVII*, in *L'Opera in versi*, cit. p.107.

<sup>278</sup> Ivi, *Alba*, p.111.

<sup>279</sup>Ivi, *Interludio di Stanze della funicolare*, p.135.

*funicolare*, in cui è descritto un albero che «sa di rinfresco»<sup>280</sup>, a quello intitolato *Le biciclette*, in cui Caproni vede nell'alba «il sole/ frantumarsi per sempre»<sup>281</sup>, moltissimi sarebbero gli esempi che portano a distinguere nell'inizio del giorno un topos fondamentale di tutta la lirica caproniana, invisibile al suo autore eppure necessario ad accoglierne i pensieri più malinconici.

Nella raccolta *Il seme del piangere*, Annina si reca a lavorare nell'ora ancora buia che precede il sorgere del sole, ma a donare luce e vita a quell'alba tanto odiata da Caproni, è l'immagine della madre giovane, in grado di illuminare tutta Livorno al suo passaggio: «Mordendosi la catenina/ d'oro, usciva via/ lasciando nel buio una scia/ di cipria, che non finiva.// L'ora era di mattina/ presto, ancora albina./ Ma come s'illuminava/ la strada dove lei passava!»<sup>282</sup>. L'alba è il momento in cui Annina è solita uscire di casa, e non stupisce come in *Ultima preghiera* il poeta invii la sua anima a cercarla proprio durante le prime ore del giorno, in cui le strade di Livorno sono ancora vuote ed è facile incontrare la più mattutina tra le ragazze della città: «Arriverai a Livorno/ vedrai, prima di giorno./ Non ci sarà nessuno/ ancora, ma uno/ per uno guarda chi esce/ da ogni portone, e aspetta/ (mentre odora di pesce/ e di notte il selciato)/ la figurina netta,/ nel buio, volta al mercato.// Io so che non potrà tardare/ oltre quel primo albeggiare».<sup>283</sup> Ma, a riconfermare la connotazione negativa dell'«ora albina» nell'opera caproniana, basti il poemetto *Ad portam inferi*, che non a caso ritrae un'alba nella quale Annina attende il treno per la sua ultima stazione. Allo stesso modo, molti altri personaggi caproniani vivono all'alba le loro angosce più profonde, facendola diventare quasi metafora di un disagio interiore. L'immagine dell'alba permane a caratterizzare anche alcune atmosfere de *Il franco cacciatore* e de *Il Conte di Kevenhüller*, dove l'ora dominante è tuttavia quella che precede la notte, «tra l'ultima rondine/ e la prima nottola»<sup>284</sup>.

---

<sup>280</sup>G. Caproni, *Le biciclette*, in *L'Opera in versi*, cit. p.136. Nell'intervento del 13 marzo 2014, per l'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Luca Zuliani, curatore de *L'Opera in versi* di Caproni, ricorda come il termine «rinfresco» appartenga al dialetto livornese ed indichi l'odore poco piacevole dell'acqua stagnante.

<sup>281</sup> Ivi, *Versi*, di *Stanze della funicolare*, p.129.

<sup>282</sup> Ivi, *L'uscita mattutina*, p.192.

<sup>283</sup> Ivi, *Ultima preghiera*, p. 216.

<sup>284</sup> Ivi, *L'ultimo borgo*, p.437.

Tornando nel campo del racconto, è importante osservare come la prosa *Il Labirinto* affronti la tematica dell'alba in modo ancor più esplicito, restituendo il rancore del partigiano Pietra verso quell'ora del giorno odiata anche dal suo autore e che, soprattutto nell'ambito della guerra, prelude sempre a qualcosa di tragico:

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». E nel petto del condannato nasce come un gran vento vorticoso che squassa e non trova direzione; egli chiede istantaneamente una sigaretta e gli tremano le dita e ancora aspetta, non si sa che cosa aspetti. È un vento pesante come una montagna, un'intera montagna d'angoscia che crolla mentre le ossa rimangono prosciugate e aride, e il sangue diventa una polvere che se ne va.<sup>285</sup>

Nei pensieri del protagonista l'alba è associata al crudele momento in cui il condannato a morte si trova ad aspettare la fine, l'ultima ora di tutta la sua vita, in cui le emozioni e le paure faticano a trovare una direzione. Il colore che la contraddistingue azzerava ogni sfumatura e annienta, con il suo bianco innaturale, le speranze del giorno che sorge. L'alba è l'attesa della morte e, nel costringere il condannato ad iniziare una nuova giornata, diventa quasi una crudele avversaria che gioca ironicamente con la sorte degli uomini. È interessante notare come il tremore del condannato che aspetta l'esecuzione sia rapportabile al «tremito» e «tremitiò» dei già citati sonetti *Alba* e *1944*, dove il poeta attende la donna amata, in un'angoscia che lo porta ad avvertire la morte sempre più imminente. Il protagonista de *Il labirinto* ha nei confronti dell'alba un'avversità antica, che lo conduce a ricordi passati, rievocati poco prima della tragedia nella quale perderanno la vita i suoi compagni. Il gruppo di partigiani viene svegliato proprio alle prime luci del giorno dal rumore delle fucilate ormai troppo vicine, in un'alba che è per Caproni il momento perfetto in cui inscenare la guerra fratricida che consumerà i suoi personaggi:

Era l'alba acida, ne sentivo tutto l'odioso sapore in bocca: era l'alba delle fucilazioni e le fucilate crepitavano davvero a bruciapelo, a pochi passi da me. Riuscii infine ad esser presente. «Ivan! Gregorio! Aladino!» li sveglia soffiando così nel loro orecchio un urlo atono. Ero nello spavento del sangue e tuttavia il sogno recente mi aveva così attaccato ad Ada che ne provai uno schianto nel non vederla più.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.78.

<sup>286</sup> Ivi, p.81.

L'alba sveglia Pietra dal sonno che lo estrania dalla vicenda, riportando ogni cosa alla crudeltà della vita reale, ad un presente concreto e tragico. Come accade per il condannato, anche i combattenti del *Labirinto* hanno nell'«ora albina» un destino già segnato, che si manifesta attraverso i colpi mortali del nemico. Caproni spiega come i suoi partigiani siano costretti a strisciare sulla neve quasi mordendola, e sembra allora che «l'odioso sapore acido dell'alba», avvertito fisicamente dal protagonista, sappia di acqua e di gelo, di paura e di disperazione. Il biancore dell'alba si confonde con l'identico colore della neve, portando sulla pagina un paesaggio ghiacciato e desolato, nel quale ogni emozione appare bloccata, non fosse per il rosso del fazzoletto che tutti tengono simbolicamente al collo. È opportuno osservare come la sezione *Anni tedeschi* della raccolta *Il muro della terra* si apra con un componimento intitolato *All'alba*, nel quale, attenendosi all'interpretazione di Luigi Surdich che vede nei protagonisti un gruppo di partigiani smarriti, sono riscontrabili precise corrispondenze con il racconto. Nella lirica, l'alba è il momento in cui i personaggi si disperdono, alcuni prendendo strade «false»<sup>287</sup> e pericolose, e, allo stesso modo, nella prosa resistenziale il gruppo di combattenti si divide in una lotta tra fratelli in cui Ivan, Aladino e Pantera perderanno la vita.

Anche ne *Il labirinto* si riconferma la connotazione negativa di quell'alba con la quale Caproni ha sempre avuto un rapporto complesso e difficile, e in cui l'animo trova il perfetto sfondo alle angosce e ai tormenti che lo pervadono. Nella *Cronologia* posta in apertura all'*Opera in versi* caproniana, Adele Dei ricorda come il poeta muoia proprio nel «gelo della mattina»<sup>288</sup>, con affianco il *Purgatorio* di Dante aperto ai versi 115-120 del primo canto: «L'alba vinceva l'ora mattutina/ che fuggia innanzi, sì che di lontano/ conobbi il tremolar de la marina./ Noi andavam per lo solingo piano/ com'om che torna a la perduta strada, / che 'nfino ad essa li pare ire in vano».

---

<sup>287</sup> G. Caproni, *All'alba*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 307.

<sup>288</sup> A. Dei, *Cronologia a L'Opera in versi*, cit. p.LXXVII.

## Caproni nel labirinto del racconto

Come evidenziato in precedenza, nonostante *Il labirinto* offra ambientazioni, scenari e modalità tipiche del racconto partigiano, a prevalere sull'intera narrazione sono i sentimenti del personaggio Pietra, riportati sulla pagina come parti essenziali di tutta la vicenda. Caproni inserisce le riflessioni del suo protagonista anche nei momenti più cruciali della storia, lasciando al lettore il compito (non facile) di distinguere tra la realtà oggettiva dei fatti accaduti e il punto di vista di chi li narra. Il titolo infatti restituisce a pieno l'intrico di emozioni opposte entro le quali è schiacciato L'io del partigiano, che crea in lui un vero e proprio labirinto della coscienza, dal quale è impossibile evadere. Lo stesso Caproni vuole raccontare, attraverso i pensieri e gli stati d'animo di Pietra, un disagio interiore, simile ad una paralisi, da lui stesso provato nella sua esperienza resistenziale alla vista dei corpi delle vittime:

Provavo un senso labirintico di fronte ai morti, i nostri, quelli tedeschi. La morte è sempre morte, da qualsiasi parte avvenga.<sup>289</sup>

Il dramma del protagonista, tutto privato ed individuale, non viene rivelato agli altri personaggi intenti a vivere una tragedia diversa, quella storica, che nel suo essere collettiva e condivisibile risponde a ragioni differenti. Se per il gruppo di partigiani l'esecuzione di Ada rappresenta la soluzione più immediata all'inganno subito, per Pietra l'uscita dal labirinto è più complessa, poiché richiede fedeltà non solo verso i compagni, ma soprattutto verso la propria morale, entro cui si agitano ricordi ed emozioni contrastanti. Nel conflitto tra dovere e compassione, gli altri partigiani appaiono, come scrive Biancamaria Frabotta, «crudeli e vendicativi»<sup>290</sup>, nonostante abbiano dalla loro parte la ragione delle Storie, che nel protagonista è invece avvertita con un'intensità più problematica. Ma il dramma di Pietra è anche il dramma del suo autore: nei commenti successivi all'uscita del volume di prose, Caproni definisce il racconto come «tutto autobiografico», nel narrare un dilemma che egli stesso ha vissuto realmente. Trovarsi dalla parte della Resistenza significava comunque adempiere un dovere, uccidere se necessario e non tradire l'ideologia cui si era scelto di appartenere.

---

<sup>289</sup> G. Caproni, *La musica è la regola della mia poesia*, intervista di N. Orengo in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, cit. p.55.

<sup>290</sup> B. Frabotta, *La malinconia dei sopravvissuti*, in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.65.

Tuttavia, il confine tra il bene e il male, tra pietà e giustizia, appare labile se inserito nel contesto tragico della guerra, dove ciascuno è vittima di un'ingiustizia più grande e dove la verità risiede solo nel proprio animo:

Siamo così sicuri che la ragione e il torto si possano tagliare così nettamente col coltello? O ha ragione il Manzoni... Insomma, cioè, a me tutto questo tormento... io proprio feci i capelli bianchi su questo avvenimento, insomma. L'idea di ammazzare, di uccidere come poi, infatti, il senso del dovere mi obbligava a farlo... ma c'era anche un senso morale dentro di me... si vede che ero un obiettore in anticipo... che me lo vietava.<sup>291</sup>

Nell'intervista sopra riportata, Caproni parla del tormento che lo colse nel momento in cui si trattava di decidere la vita di una ragazza: il senso del dovere lo obbligava a compiere un atto contrario alla sua coscienza, per la quale era addirittura impensabile uccidere un essere umano. Tra le parole del poeta si scorgono le riflessioni di un suo personaggio, il maestro della casa rossa, citato ne *Il labirinto* e in cui è possibile riconoscere la vera identità autobiografica di Caproni. Il maestro e Pietra, entrambi doppi del poeta, sembrano dividersi il pensiero del loro autore: il primo, sostenitore dei partigiani ma fedele solo alla propria morale, non è in grado di impugnare le armi perché qualcosa dentro di lui gli impedirebbe di uccidere, mentre il secondo, afflitto da dubbi ed incertezze, combatte la Resistenza sapendo però di essere «un pesce incapace di navigare da solo in quel sobbollente mare»<sup>292</sup>. Caproni ha voluto dunque raccontare una storia partigiana che ha però radici universali, volta soprattutto a rappresentare la crisi interiore di chiunque si trovi a riflettere sul senso profondo delle cose, scardinando le regole comuni e lo stesso significato di giustizia. A questo proposito, risultano indispensabili le parole di Luigi Surdich che, nel commentare *Il labirinto*, evidenzia come il suo autore si ponga in un ruolo contrario rispetto ai principi del neorealismo, mettendo in discussione la realtà degli avvenimenti e aprendo la strada a riflessioni più complesse:

Negli anni di dominio del neorealismo, Caproni si colloca in posizione eccentrica e autonoma, ribaltando uno dei principi fondanti della poetica neorealista, il principio dell'oggettività ("la fiducia nei fatti che parlano da sé"), attraverso le forzature di un espressionismo che punta all'estremizzazione e all'enfaticizzazione delle esperienze [...].<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup>G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp. 177-178.

<sup>292</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.69.

<sup>293</sup>L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p. 61.



Attraverso l'enfatizzazione dell'esperienza descritta, il narratore è in grado di invertire l'oggettività dei fatti, portando sulla scena il dramma psicologico del personaggio nel quale la corrispondenza tra L'io e la realtà risulta mancata, ed anticipando un tema caratterizzante dell'ultima poetica che si apre con *Il muro della terra* (1975). Caproni conferisce al suo racconto una struttura narrativa realmente labirintica, nella quale il punto di vista del narratore, le ragioni morali e quelle storiche, si intrecciano a creare un percorso complicato, che impedisce di trovare una via d'uscita a chi vi entra completamente. Da un punto di vista tematico, l'autore crea il suo labirinto ponendo fin da subito i personaggi in una condizione di smarrimento ed impotenza, nella quale azioni, decisioni e movimenti appaiono sospesi e paralizzati. A congelare ogni possibile spostamento è il gelo invernale della Val Trebbia, ma anche la presenza del nemico che costringe a rimanere immobili e in ascolto. La compagnia tedesca che bracca il gruppo di partigiani, ne ostacola l'avanzamento in due direzioni opposte: i personaggi sembrano impossibilitati a proseguire il cammino e tentano infatti di scrutare con il binocolo l'orizzonte, ma non possono neppure tornare indietro in quanto la presenza avversaria viene avvertita vicina, come «un anelito ai talloni»<sup>294</sup>. Inoltre, il dovere di cancellare le orme lasciate sulla neve, mette in scena l'impossibilità di ritornare sui propri passi, restituendo al lettore una sensazione di perdita e disorientamento. Il labirinto viene strutturato in modo ulteriore attraverso l'avvio di un discorso del quale i partigiani stessi perdono più volte il filo, mostrando la difficoltà di percorrere una direzione lineare, anche verbalmente. Per evadere dalla condizione di gelo ed immobilità, che è il primo grande intrico della vicenda, ogni personaggio sembra voler prendere una strada diversa: Aladino chiede di sparare per iniziare a scaldarsi attraverso il combattimento, Gregorio resta immobile ad osservare l'orizzonte, Ivan spera invece nell'arrivo di una ragazza e nel calore che essa emana e Pietra, disperso nel labirinto delle volontà altrui, non riesce ad avere alcun potere decisionale. Il primo vero passo per fuggire dal groviglio è quello compiuto da Gregorio, che decide di avanzare verso la casa Rossa, luogo di riparo e via d'uscita. A complicare ulteriormente il cammino giunge la notte, che impedisce la vista e simboleggia una perdita di giudizio nel protagonista, il quale incappa in pensieri immotivati ed apparentemente inutili. Ma ad ostacolare in modo definitivo il passaggio è l'arrivo di Ada, prima grande svolta

---

<sup>294</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 65.

all'interno del labirinto che ne condurrà i personaggi fino al centro, allontanandoli sempre più dalla salvezza:

Una voce di donna, un fatto totalmente inatteso in quel frangente, si alzò nel nitore dell'aria: «Non di qua, compagni, non di qua!». Arrivò trafelata, di schianto, tutta calda di corsa, quasi sbattendosi sul mio petto. «Non di qua! La strada è presidiata dai tedeschi e la casa del maestro è invasa da loro come dalle cimici». [...] «Se sono una spia fucilatemi, ma non passate di qua; voi non passerete di qua, passerete piuttosto sul mio corpo ma io non vi lascerò passare di qua».<sup>295</sup>

Dal passo citato, risulta evidente come il discorso della spia rappresenti una vera e propria indicazione stradale all'interno della struttura labirintica creata dall'autore: l'affermazione «non di qua!» è volta ad indicare la via sbagliata, determinando il movimento dei personaggi verso un nuovo percorso che si rivelerà errato e contorto. Ada racconta di provenire dallo stesso punto del labirinto in cui vogliono recarsi i partigiani e che, ormai raggiunto dai tedeschi, rappresenta un passo già calcato, dal quale non può diramarsi alcuna via d'uscita. Affidandosi alla credibilità della giovane donna, i personaggi intraprendono un cammino di cui il narratore restituisce le reali coordinate: «la ragazza ci riportò per un tratto sui nostri passi, poi deviò a sinistra»<sup>296</sup>. Il ritorno a luoghi già attraversati, e l'improvvisa svolta in una nuova direzione, rispondono alla volontà di creare un senso di smarrimento nei partigiani, facendo perdere loro qualsiasi riferimento. A questo proposito risulta interessante la riflessione di Biancamaria Frabotta, che vede nella spia caproniana una nuova Arianna, dietro il cui filo si perderanno i partigiani, trascinati ad «immolarsi con lei sull'ara di un implacabile equivoco»<sup>297</sup>. In seguito all'inganno della ragazza, il gruppo di combattenti giunge al punto esatto del labirinto in cui non vi è speranza di ritorno, trovandosi a lottare contro i propri compagni, e dando vita ad una guerra fratricida nella quale alcuni perderanno la vita. Al termine dello scontro, si apre però ai sopravvissuti una strada diritta e ben definita, rappresentata dalla vendetta che potrà compiersi solo con l'esecuzione della spia, in un punto preciso del dedalo: la cascina dove si è consumata la tragedia tra fratelli. Per i compagni di Pietra il percorso labirintico si delinea e si chiude attraverso un grande ritorno al punto di partenza. Da questo preciso momento, il cammino del protagonista tra le strade aggrovigliate del racconto prosegue solitario e sempre più

---

<sup>295</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp. 74-75.

<sup>296</sup> Ivi, p. 76.

<sup>297</sup>B. Frabotta, *La malinconia dei sopravvissuti*, in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p. 66.

complesso. Il nuovo labirinto creato da Caproni è quello individuale della coscienza, in cui si diramano direzioni contrarie e scomode, ognuna delle quali non conduce ad alcuna uscita. Sembra di scorgere nel dedalo del racconto un'anticipazione dei paradossi che caratterizzeranno alcune raccolte poetiche e che troveranno ne *Il franco cacciatore* la loro massima espressione. Nei versi dell'ultimo Caproni, in cui l'andare non è che un rimanere e nessuno può arrivare dove è già stato, il cammino diventa impervio e labirintico, complicato da false indicazioni di guide ingannevoli. Basti pensare ai componimenti *Indicazione sicura, o: bontà della guida*: «Segua la guida,/ punto per punto./ Quando avrò raggiunto/ il luogo [...]vedrà che assolutamente/ lei non avrà trovato/-vada tranquillo-niente./[...]»<sup>298</sup>, e *Biglietto lasciato prima di non andar via*: «Se non dovessi tornare,/ sappiate che non sono mai/ partito.// Il mio viaggiare/ è stato tutto un restare/ qua, dove non fui mai.»<sup>299</sup>, che ben rappresentano la tendenza dell'autore a ricreare controsensi e situazioni tortuose.

Pietra ha dinanzi a sé due strade opposte: egli può decidere di proseguire insieme ai compagni verso il cammino della vendetta, ostacolato tuttavia dalla sua stessa morale, oppure tentare di salvare Ada facendola scappare, ma tradendo i propri ideali e la fiducia del gruppo e mettendo a rischio la sua stessa vita:

Io pensavo se sarebbe stato giusto sparare a bruciapelo a Boris, soltanto per ferirlo, per disarmarlo, e lasciar andare la ragazza. Mi sentivo arbitro della sua vita ma non riuscivo ad uscire dal labirinto. Forse se avesse avuto i denti radi... Ma no, erano pensieri che nascevano come funghi dalla stanchezza. Io non potevo né sparare a Boris né lasciar andare la ragazza.<sup>300</sup>

Egli non sa neppure se sia più giusto soffrire per la ragazza o per i compagni, se in lui la giustizia prevalga sulla pietà e quale delle due debba realmente prendere il sopravvento. Nel corso della narrazione, a rendere ancor più complesso quel tracciato inestricabile, sopraggiungono elementi estranei alla vicenda che sembrano però indicare al protagonista strade alternative ed impervie, il cui passaggio risulterebbe doloroso. Il ricordo dei genitori lontani, il sogno in cui compare una ragazza amata e la sovrapposizione delle due figure femminili, contribuiscono a complicare ulteriormente il percorso di Pietra, nel quale Caproni erge un ulteriore labirinto di sentimenti, paure e sensi di colpa, destinati a trattenere il personaggio nei luoghi più bui dell'Io. L'uccisione

---

<sup>298</sup> G. Caproni, *Indicazione sicura, o: bontà della guida*, in *L'Opera in versi*, cit. p.438.

<sup>299</sup> Ivi, *Biglietto lasciato prima di non andar via*, p.427.

<sup>300</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 89.

di Ada non porta infatti ad alcuna via d'uscita per il protagonista, condannato a rimanere chiuso in un dilemma che, sebbene non richieda più una decisione, è radicato per sempre in fondo alla coscienza. Allo stesso modo, nonostante il termine della vicenda, il lettore non è in grado di definire concluso il racconto, rimanendo comunque incerto sulla colpevolezza della ragazza e sulla reale giustizia dell'atto compiuto dai partigiani. È importante notare come anche l'inganno architettato dai mandanti della spia, corrisponda ad un disegno intricato ed irrisolvibile, dove i partigiani vengono scambiati per tedeschi dai compagni di distacco, i quali, a loro volta, credono di combattere contro il nemico. Il sovrapporsi di false percezioni ben si inserisce in una storia che presenta elementi dalle molteplici identità. A questo proposito è utile ricordare quanto scrive Biancamaria Frabotta nel suo commento al racconto caproniano:

La soluzione della vicenda non priva di un suo *suspense* è continuamente rimandata nella disseminazione di indizi perfidamente fuorviati: i doppi nomi, le parentele solo immaginate, le dubbie identificazioni; e infine i falsi ricordi che, se non fosse per i denti duri e fitti di Ada sovrapporrebbero l'iniquo profilo di una spia con quello struggente di un'ex innamorata.<sup>301</sup>

Dal punto di vista narrativo, Caproni crea il labirinto del racconto attraverso una prosa particolare, nella quale discorso diretto, flusso di coscienza e continue analepsi si alternano fin quasi a sovrapporsi. Nei momenti più importanti dell'intera vicenda, l'autore complica l'intreccio inserendovi i ricordi passati del protagonista, che hanno tuttavia il potere di agire sul presente narrato e di determinare, attraverso la memoria della ragazza amata, il definitivo distacco di Pietra dalla figura di Ada. È infine interessante notare come tutta la narrazione sembri riguardare due storie differenti: una esterna e lineare, che tratta un episodio della lotta resistenziale nel quale agiscono più personaggi, l'altra interna e psicologica che appartiene al partigiano Pietra, protagonista, antagonista e personaggio secondario di una guerra che è solamente sua e che non trova conclusione. Nel *Il labirinto*, entrambi i racconti si intrecciano e si sovrastano, lasciando nel lettore la convinzione di aver esplorato due mondi differenti, che appartengono alla storia e alla morale di ognuno e dai quali Caproni ha saputo trattare con estrema abilità una questione fondamentale. Il tema della giustizia in rapporto alla pietà, diventa l'interrogativa centrale di tutta la prosa, che riesce a superare confini ideologici e

---

<sup>301</sup>B. Frabotta, *La malinconia dei sopravvissuti*, in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.65.

tragedie belliche, e la cui risposta, ancora aperta come la ferita nel petto di Ada, dipende dalla morale di ognuno.

## CAPITOLO IV

### *Il gelo della mattina*

Come per *Giorni aperti* e per *Il labirinto*, anche sulla cronologia de *Il gelo della mattina* Caproni fornisce indicazioni nella nota introduttiva al volume di prose. Il racconto viene scritto a Roma verso la fine del 1947 e rappresenta l'ultimo capitolo di un romanzo incompiuto dal titolo *La dimissione*. La prima pubblicazione del testo ispirato alla morte di Olga, risale al 12 febbraio 1949 su «Il lavoro nuovo», compare poi il 17 febbraio dello stesso anno sulla «Voce adriatica», e su «Paragone» nell'ottobre del 1952. Come libro autonomo viene edito da Salvatore Sciascia nel 1954 e confluisce infine, nel 1984, a concludere la raccolta il *Labirinto*. Le prime due redazioni sono molto brevi e mancano di alcune parti essenziali ma, a partire dalla versione di «Paragone», il racconto si stabilizza nella sua forma definitiva.

Nel diario di Caproni, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, si possono individuare alcuni passi, dell'ottobre-novembre 1948, che testimoniano la nascita di questa prosa:

Mi metto a scrivere queste note, e poi a scrivere il ricordo della morte di Olga, tratto da una mia vecchia prosa lucidissima su Augustea, a me molto cara. Le interrompo per andarmi a comprare il vino, e con vino, caffè, simpamina alle 22.15 il racconto, di 13 cartelle, nella sua prima stesura è finito.<sup>302</sup>

Da qualche tempo il poeta aveva ripreso la stesura del romanzo iniziato tra il 1937 e il 1938 e mai portato a termine, del quale *Il gelo della mattina* si prestava a diventare l'ultimo capitolo, ma con il titolo *Gli oscuri colpi*, che riprende l'incipit del racconto stesso:

Elisa era venuta a chiamarmi alle due di notte. Ero del tutto sveglio, allorché udendo gli oscuri colpi dei suoi passi su per la scala di legno, ancor prima che le sue nocche avessero raggiunto la porta avevo detto:  
«Vengo!».<sup>303</sup>

La «prosa lucidissima» che ha ispirato *Il gelo della mattina* è *Chiaro di luna*, uscita sulla rivista «Augustea» il 15 ottobre 1939, che narra una visita notturna alla fidanzata

---

<sup>302</sup> G. Caproni, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, cit. p.81.

<sup>303</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.97.

gravemente malata. Mettendo a confronto i due racconti, è evidente come il primo derivi direttamente dal secondo, del quale riprende la trama principale, i personaggi, e alcune situazioni ed ambientazioni che la caratterizzano in modo particolare. A distinguerli, invece, è un'evoluzione in negativo della vicenda descritta e un'attenzione più marcata ai risvolti psicologici, che fanno de *Il gelo della mattina* un racconto psicologico rivissuto dal narratore «in allucinata memoria»<sup>304</sup>. All'esperienza luttuosa Caproni dedica anche *Un ricordo*, prosa pubblicata su «Augustea» il 29 febbraio del 1940; ma è importante non dimenticare che il senso di colpa riguardante la perdita della fidanzata è oggetto di gran parte della produzione dell'autore il quale, dalla già citata dedica alla prima edizione di *Come un'allegoria*, ai versi che compongono i *Sonetti dell'anniversario* e ai numerosi componimenti in memoria di Olga, fa del ricordo dell'amata uno dei temi fondamentali della sua poetica.

## Il romanzo incompiuto

Del romanzo caproniano *La dimissione* sono oggi conservati alcuni dattiloscritti e manoscritti corrispondenti ai primi otto capitoli della storia, oltre ad un sommario interrotto al settimo capitolo.

La sua scrittura si può collocare tra il 1937 e il 1939, ma è molto difficile stabilirne l'esatta cronologia, in quanto nelle interviste, negli autocommenti e nelle note private, il poeta stesso si contraddice più volte riguardo la datazione. Per il suo carattere autobiografico è senza dubbio posteriore all'esperienza di Caproni come maestro elementare in Val Trebbia, tra il 1935 e il 1936, e alla morte di Olga nel marzo del 1936. Una prima revisione e riscrittura del testo si presume avvenuta nell'immediato dopoguerra, quando l'autore estrae cinque brani da pubblicare come racconti nel 1948: *La corte dei tacchini* e *Aria come un diamante* compaiono infatti su «L'Italia socialista» rispettivamente il 17 giugno e il 12 agosto 1948, *Due lettere un brindisi* in «La Fiera letteraria» del 10 ottobre 1948, *Ad portas inferi* e *Il più forte* in «L'Italia socialista» il 16 settembre e il 15 luglio 1948. Caproni sceglie i brani tratti dai capitoli secondo, terzo, quarto, sesto e settimo del romanzo, lasciando quindi inediti il primo, il quinto e

---

<sup>304</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.62.

l'ottavo, inoltre incompleto. Dopo un lungo periodo di sosta, nel 1984 il poeta torna a rileggere le carte de *La dimissione* riordinando, datando e annotando le diverse stesure dei capitoli ma, ad eccezione dei testi pubblicati su rivista e del racconto *Il gelo della mattina*, il romanzo rimarrà incompiuto.

Nelle note all'edizione dei *Racconti scritti per forza*, è riportato il primo foglio di un dattiloscritto conservato presso il Fondo Caproni, contenente i sette capitoli iniziali del romanzo e parte dell'ottavo, in cui sono presenti numerose indicazioni ed annotazioni dell'autore, grazie alle quali Adele Dei ha integrato il terzo capitolo mancante delle pagine finali.<sup>305</sup>

Riguardo la scrittura del romanzo, Caproni si è più volte espresso riconducendo *La dimissione* alla sua personale esperienza in Val Trebbia:

Era uno strano romanzo. Quando andai in Val Trebbia come insegnante, mi accorsi che il paese (Rovegno) era diviso in due partiti avversi: quello di coloro che frequentavano la locanda del Riccardin e quello di coloro che frequentavano la locanda del Luigiottin. Eravamo in piena era fascista, nel 1935, e poiché essere «riccardinista» o «luigiottinista» dipendeva soltanto dal caso (cioè dalla locanda in cui uno per la prima volta capitava o che frequentava), pensai che in fondo anche in politica doveva esser lo stesso. Uno era *così* piuttosto che *così*, non tanto per libera scelta, ma in buona parte per l'ambiente di nascita o di frequentazione. Il Governo non poteva far nulla per spegnere l'odio fra riccardinisti e luigiottinisti, perché sia gli uni sia gli altri lo ignoravano totalmente, essendo tutti contadini autosufficienti e perciò non avendone nessun bisogno. Naturalmente l'Imperatore (il Dittatore: allora non potevo dire il Duce) non tollerava questa ignoranza, e così progettati la storia di un certo Commissario imperiale (io), invito là non soltanto per ristabilire l'ordine ma soprattutto per ripristinare la presenza, appunto, del Governo. Fidanzato con una certa Olga, questo commissario la chiamò a sé, col risultato che si legge nel *Gelo della mattina*. Ma il succo del «romanzo» poggiava su un altro fallimento, e precisamente su quello della «missione» affidata al Commissario. Un «romanzo» dove l'autobiografia (Olga era un personaggio vero, e vera è la storia della sua morte) si mescolava con la finzione.<sup>306</sup>

Colpisce il pensiero dell'autore riguardo le scelte politiche dell'individuo le quali, influenzate dall'ambiente di nascita e dalle frequentazioni, sembrano dipendere più dal caso che dal libero arbitrio. È inoltre interessante notare come la censura dettata dal regime fascista interessi anche il romanzo, costringendo l'autore a modificare parte del suo testo, come accadde per il memoriale di guerra *Giorni aperti*. Secondo Adele Dei, l'allusività politica non è percepibile dai pochi brani conosciuti, ma viene ribadita dallo

---

<sup>305</sup> I primi otto capitoli del romanzo caproniano, insieme a *Il gelo della mattina*, sono ora riuniti in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. grazie all'accurato lavoro di Adele Dei.

<sup>306</sup> Dall'intervista di M. Picchi a G. Caproni, *E adesso parliamo direttamente con Giorgio Caproni*, cit. Ora in *Note ai racconti* a cura di A. Dei, in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. pp.395-396.



stesso Caproni che in più commenti torna a ricordare il contesto del suo racconto, nel quale «c'è tutta la storia del fascismo, di previsione di quello che sarebbe accaduto»<sup>307</sup>.

*La dimissione* presenta numerosi aspetti autobiografici, in particolare per quanto riguarda il personaggio di Olga per il quale è riscontrabile una precisa corrispondenza tra racconto e realtà («Olga era un personaggio vero, e vera è la storia della sua morte»); è dunque importante, al fine di analizzare con completezza *Il gelo della mattina*, prestare attenzione alle parti del romanzo in cui la sua immagine inizia a delinearsi.

L'intera storia, narrata in prima persona e a posteriori dal protagonista Mariano Gruker, si apre con l'ordine di trasferimento in Alta Val Trebbia, che gli giunge improvviso e senza spiegazioni alla fine di un autunno imprecisato. Il personaggio è costretto ad abbandonare il suo incarico di Primo Commissario Governativo per recarsi a Rovegno nell'arco di poche ore. Egli non ha nemmeno il tempo di salutare la fidanzata, alla quale scrive alcune righe telegrafiche che annunciano la sua imminente partenza:

Ciò che m'angustia di più era soprattutto questo: il pensiero di non avere agio di poter salutare la mia fidanzata, cui avevo appena fatto in tempo a comunicare le solite righe premesse dall'economia telegrafica: «Improvvisamente trasferito a R., scriverò. Parto oggi stesso, Mariano»; con i baci in più e un tranquillizzati, ch'ora mi pareva la più infelice di tutte quelle parole asciutte, in quanto non c'era forse qualcosa in me per cui proprio io non avrei potuto dirmi, a causa di quel comando repentino, in una condizione di assoluta tranquillità?<sup>308</sup>

Il passo riportato rappresenta la prima menzione di Olga all'interno della storia, in cui l'immagine della donna, seppur accennata, è da subito intrecciata ad una situazione di separazione e di distacco, che trova il suo culmine nell'ultimo capitolo del romanzo. In seguito ad un colloquio con l'Ispettore Generale, Mariano apprende che il motivo del suo trasferimento è il ripristino dell'ordine in alcune zone della Val Trebbia, in cui risulta necessaria «la presenza del polso governativo»<sup>309</sup>. Il protagonista viene inoltre a conoscenza della delicatezza del suo incarico, reso difficile dall'indipendenza delle popolazioni della Valle, restie a riconoscere l'autorità del governo. Ma ciò che più lo tormenta è il pensiero dell'amata, con la quale è prossimo alle nozze che teme allora di dover rimandare:

---

<sup>307</sup> G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. p.179.

<sup>308</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.24.

<sup>309</sup> Ivi, p.25.

Prevedevo ormai una lunga e difficile permanenza a R., ciò rovinando totalmente i piani del matrimonio ormai prossimo fra me e Olga, la mia fidanzata. Senonché devo ancora dir questo: io non avevo un'eccessiva fretta di «celebrar» tali nozze. [...] Ma proprio perché ero una persona educata e colma del senso dell'onore, differire sia pure mio malgrado una data a una fanciulla cui del resto ora, sul punto di lasciarla, sentivo per la prima volta con viva sorpresa d'esser legato da un sentimento meno stanco di quello che supponevo, mi diede un dolore forse pari a quello di chi è illimitatamente innamorato.[...]. Insorgevano ora in me le immagini e le parole di Olga[...]: «Dovunque ti recherai io sarò presente, Mariano. So che in questo momento così delicato il Governo potrebbe trasferirti da un momento all'altro chissà dove, ma so anche che ovunque tu andrai tu mi chiamerai. Perché tu m'hai promesso che il mio destino deve compiersi unito al tuo».<sup>310</sup>

Il lettore è da subito in grado di intuire come i sentimenti che legano la ragazza a Mariano siano ricambiati solo in parte, o almeno non con la stessa intensità. A tormentarlo è solo il rischio di mancare alla parola data ad una fanciulla «illimitatamente innamorata», che a lui vuole unire per sempre la sua vita. Le parole della fidanzata generano nel protagonista un senso di colpa che pare quasi preludio al finale tragico di tutta la vicenda, anticipato attraverso il discorso amoroso di Olga. Al momento della partenza, il personaggio è colto da strane malinconie e da presagi inquietanti, dai quali risulta evidente come il triste destino della coppia sia già irrimediabilmente segnato. Le riflessioni di Mariano avvolgono la figura femminile di un'aura cupa e malinconica, portando il lettore a credere che proprio su di essa si ripercuoteranno le conseguenze del trasferimento in Val Trebbia.

L'inizio del secondo capitolo si concentra sulla descrizione dell'ambiente montuoso e desolato della valle, di cui il protagonista ha una prima indelebile «impressione di lutto»<sup>311</sup>. La solitudine provata da Mariano all'arrivo a Rovigno, è accentuata dalle occhiate e dalla diffidenza dei paesani, i quali si dimostrano chiusi ed ostili, aumentando in lui un'avversità che si ripercuote soprattutto sul paesaggio circostante. Il narratore, che racconta a posteriori quei momenti di sconforto, riflette sulle motivazioni che lo portarono a sentire nemico quel luogo estraneo, arrivando a parlare nuovamente della figura «mite» di Olga:

Oggi io senza alcuna metafisica mi spiego invece facilmente ciò: è che la memoria da me posseduta allora del mio tempo anteriore, cioè ciò che in ogni uomo forma la compagine della sua esistenza, non resistendo all'urto d'un paesaggio e d'una società così contrari al paesaggio e alla società di cui fino a quel punto avevo tessuto i miei giorni, si dissociava di fronte a una così forte presenza come al mordente d'un acido. Erano insomma tutti i miei rapporti anteriori che ne venivano sopraffatti- gli stessi affetti più cari e in cima la mite

---

<sup>310</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p27.

<sup>311</sup> Ivi, p.30.

figura di Olga che quanto più mi sforzavo di trarre dall'immensa lontananza sentivo invece rovinare quasi davvero parendomi d'udire nell'aria il fragore d'un crollo.<sup>312</sup>

Il rancore del protagonista verso un ambiente così diverso da quello familiare sembra sopraffare anche l'immagine dell'amata lontana, che egli sente vittima di un pericolo immotivato, tuttavia percepibile già nell'aria gelata del paese. L'aggettivo «mite» riferito ad Olga, porta subito a ricordare i versi iniziali del primo dei *Sonetti dell'anniversario*, in cui Caproni piange la perdita della fidanzata, ripensando al tempo in cui furono uniti: «Poco più su d'adolescenza ahi mite/ fidanzata così completamente morta».<sup>313</sup> Attorno alla donna continuano ad aleggiare i presagi di morte avvertiti da Mariano ed esasperati in modo drastico dall'apparire sulla scena di una ragazza sconosciuta. Il nuovo personaggio femminile, caratterizzato da una spontanea cordialità, è una contadina figlia del locandiere che ospiterà il protagonista il quale, sorpreso dalla confidenza delle parole che ella gli rivolge, nutre già per lei sentimenti contrastanti. Attraverso il dialogo tra i due, Caproni rivela il nome della giovane che, in un ossessivo ritorno alla figura dell'amata, si chiama anch'essa Olga:

[...]«Mi chiamo Olga», disse. «Lei deve chiamarmi semplicemente Olga[...]».[...] Tuttavia conturbandomi ora più di essa il fatto che quella ragazza avesse detto di chiamarsi Olga, dissi in modo quasi addirittura fanciullesco e con eccessiva energia: «Olga! Non è possibile che lei si chiami così. Olga è il nome della mia fidanzata». [...]«Mi ribattezzi pure come vuole, Gruker - è perfino un nome che porta disgrazia». E aggiunse, con una piccola risata cristallina: «E voi rimarrete vedovo, presto, se sposerete una ragazza che si chiama Olga. Specie, com'immagino che lei sarà costretto a fare, se la porterà fra queste pietre».<sup>314</sup>

Le dichiarazioni improvvise della locandiera contribuiscono a legare l'immagine della fidanzata ad una disgrazia che per la prima volta viene identificata nella morte, annunciando la conclusione della vicenda. Ad aggravare la sorte di quel nome, il cui sdoppiamento compare sulla pagina in maniera compulsiva, è il macabro racconto di una tacchina, appartenuta alla figlia del locandiere e da lei chiamata Olga, rinvenuta la mattina stessa con la gola sgozzata. Il sangue dell'animale è ancora presente sulla neve e, così vicino alla porta della locanda, appare un crudele benvenuto per Mariano, ormai profondamente scosso dalle parole della ragazza.

---

<sup>312</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.31.

<sup>313</sup> G. Caproni, *I*, in *L'Opera in versi*, cit. p.91.

<sup>314</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. pp.33-34.

La ripetuta insistenza sul nome dell'amata, che appartiene ora a tre soggetti diversi, è ciò che più colpisce all'interno dei primi capitoli, che portano ad intuire come l'intero romanzo graviti attorno alla figura di Olga. Dietro l'attribuzione del nome della fidanzata al nuovo personaggio femminile, Caproni cela la divisione interiore del protagonista, il cui animo è già scisso tra i sentimenti per l'una e il senso di colpa nei confronti dell'altra. Nel terzo capitolo, Mariano arriva alla locanda accompagnato da Olga, e il narratore dichiara che da quel momento la ragazza verrà chiamata Elisa, per non generare confusione nel lettore tra la fidanzata e la giovane ostessa. Quest'ultima mostra al protagonista la stanza da lei preparata con cura, e i suoi sentimenti sono presto intuibili attraverso la domanda sfacciata che gli rivolge: «Crede che la sua Olga possa esser davvero più brava di me?»<sup>315</sup>. La donna si pone da subito in competizione con la figura, già compromessa, della ragazza di Mariano, generando in lui una profonda irritazione che lo porta a desiderare di rimanere solo per un po' a riordinare le «tante e inusitate emozioni»<sup>316</sup> provate durante la giornata:

E anche nel mio animo a poco a poco cominciava a sorgere un ordine, mentre dall'assito saliva insieme a un silenzio immenso quel sentore di pruni affumicati e di verdure bollite proprio delle case di quella valle. Una serenità in cui (devo dirlo?) la stessa immagine di Olga, tratta a mia difesa contro l'aggressione di Elisa, sprofondava all'infinito in tanta pace, sembrandomi che venisse assorbita da quel sentore di fumo e di verdure in bollore, e che da quel fumo e da quel sentore restasse appannata come da un velabro d'anni per cui del distacco non è più sensibile nemmeno una minima puntura.[...] E volendo liberare la stanza e i sensi da quel sentore, spalancai la piccola finestra [...] il mio sguardo si alzò per oltrepassare la frontiera dei monti, per rivedere laggiù la città di mare e l'ariosa casa sulla collina, e in essa Olga tanto tenue e remota, quasi sepolta ormai nello spazio che ci divideva.<sup>317</sup>

Il pensiero rivolto ad Olga è di continuo assorbito e minacciato dall'ambiente circostante, di cui il protagonista afferra gli odori con un olfatto strano e quasi visionario, attraverso il quale il ricordo dell'amata viene allontanato, rimanendo infine sfocato e inafferrabile. È importante notare come l'immagine della ragazza, che appare a Mariano «appannata come da un velabro d'anni», riconduca direttamente a *Il gelo della mattina*, in cui Olga è ritratta nell'ultima sofferenza causata dalla setticemia che la rende una debole figura sul punto di scomparire. A questo proposito va rilevato l'uso dell'aggettivo «sepolta» riferito alla fidanzata, dietro il quale è facile scorgere

---

<sup>315</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.37.

<sup>316</sup> Ibidem.

<sup>317</sup> Ivi, p. 38.

l'ennesimo riferimento alla conclusione del romanzo. Ricompare poi sulla pagina l'episodio della tacchina sgozzata, che Elisa racconta nuovamente a Mariano aggiungendo un'ulteriore tragica sentenza, che pone sullo stesso piano la sorte dell'animale e quella di Olga lontana: «Ci accomuna un dolore per uno stesso nome, Gruker»<sup>318</sup>. Caproni insiste in modo particolare sulla vicenda, descrivendola nel dettaglio per ben due volte nell'arco di poche righe e contribuendo a legare la figura dell'amata ad un'immagine inquietante e macabra.

Nel quarto capitolo è descritto il primo colloquio tra Mariano e Pietro, il padre di Elisa, che appare l'unica figura ad ispirare simpatia nel protagonista. Quest'ultimo inizia infine a comprendere il motivo del suo mandato in Val Trebbia: ristabilire l'ordine e la disciplina tra le fazioni opposte del paese, facenti capo a due diverse locande, quella di Pietro e quella di Tommaso dei Bret. Prima di cena, Mariano tenta di scrivere una lettera ad Olga, ma il benessere fisico, riacquisito grazie al tepore dell'osteria, gli impedisce di fingere sulla pagina una tristezza che non prova:

«Mia cara Olga», cominciai lentamente a scrivere col foglio sul bel lino della tovaglia. Senonché tutta quella dolorosa onda di tristezza per il distacco ch'io avrei voluto far prorompere sulla paginetta, in alcun modo poteva scaturire da me, io non provando affatto in quell'istante di benessere e d'equilibrio tutto fisico il minimo impulso a dolermi. [...] dopo infelicissime frasi su uno stato d'animo che non possedevo inclinai a un tono di pura informazione le frasi successive, appena qua e là colorendone lo stile con questi vaghi accenni alla mia inquietudine [...].<sup>319</sup>

La lontananza dalla fidanzata è avvertita con un distacco che Caproni riuscirà ad esasperare nell'ultima parte del romanzo, frapponendo tra i due personaggi una distanza non più fisica ma psicologica, data tutta dall'incapacità di Mariano di essere presente e partecipare alla morte dell'amata. È ormai chiara l'irrimediabile separazione del protagonista dalla figura di Olga, verso la quale i presagi di morte sembrano per un attimo lasciare il posto all'indifferenza. Nell'impossibilità di scrivere alla ragazza le parole che ella si aspetta, ritorna evidente la difficoltà del linguaggio di esprimere la verità dei sentimenti, un tema caro al Caproni poeta e prosatore.

Nel breve capitolo successivo viene riportato interamente il testo del dispaccio segreto inviato dal Governo a Mariano, contenente le istruzioni e le note da seguire per svolgere

---

<sup>318</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.38.

<sup>319</sup> Ivi, pp. 40-41.

al meglio la delicata missione in Val Trebbia. Ciò che è importante al fine del destino di Olga, è la certezza che il protagonista dovrà passare un lungo periodo di tempo tra quelle montagne, rimandando il suo matrimonio e costringendo la fidanzata a raggiungerlo, spiegando così la presenza della ragazza a Rovegno nelle ultime pagine del romanzo. A caratterizzare il sesto capitolo sono i sentimenti di gioia che iniziano a pervadere l'animo di Mariano, convinto di poter ottenere grandi risultati dalla sua missione e orgoglioso delle parole di stima e di fiducia che il Governo gli rivolge. Elisa ricompare sulla scena per accompagnare il protagonista a fare un giro in paese, ed è importante notare come il suo vero nome, volutamente modificato dal narratore, torni ad imprimersi sulla pagina, pronunciato da altri personaggi. Mariano riesce infine a comunicare con Olga, non per il bisogno di condividere le sue speranze con la donna amata, ma soltanto per ripetere a se stesso l'entusiasmo delle sue riflessioni:

[...]sentivo soprattutto irresistibile la spinta a comunicare subito a qualcuno quel mio slancio improvviso. E le frasi d'una mia nuova lettera per Olga le sentivo far pressione nella mia mente come se non avessi potuto contenerle più. «Ti posso assicurare», pensavo ora di ripetere (ma con quale nuova convinzione!) a Olga, «che il più alto premio è promesso al nostro reciproco sacrificio. Sono all'inizio d'una battaglia che alzerà il mio nome fino a un punto che prima non avrei osato sperare. E ciò, oltre che per il bene mio, per il bene tuo e per quello supremo dello Stato». Pensavo altre frasi ancor più esaltanti di queste, e una lettera squillante come una cornetta s'andava così componendo nel mio pensiero senza che peraltro si insinuasse in quelle mie parole la più piccola ombra di dolore per la lontananza della persona di Olga. La quale in quel momento non era più per me che un pretesto per indirizzare a qualcuno frasi che in realtà erano indirizzate a me stesso[...].<sup>320</sup>

La lettera che il protagonista scrive alla fidanzata è priva di qualsiasi emozione nei suoi confronti: Mariano è concentrato sul prestigio che potrebbe ricavare dall'incarico assegnatogli, ed Olga diventa una semplice interlocutrice cui esternare la vanità che egli non riesce a contenere. Non vi è in lui alcun dolore per la lontananza che li separa, colpevole invece di aver accentuato una distanza affettiva percepibile già dalla prime telegrafiche frasi inviate alla ragazza poco prima della partenza. Mariano vede nella futura gloria del suo nome e nella vittoria della sua impresa un premio con il quale ricompensare anche la fanciulla, immaginando un finale che si rivelerà totalmente l'opposto: il «reciproco sacrificio» è già solo di Olga, la cui morte ha nel trasferimento in Val Trebbia la causa principale.

---

<sup>320</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.54.

Il settimo e l'ottavo capitolo trattano i fatti riguardanti le problematiche del paese e il comportamento imparziale che Mariano, in veste di Commissario Governativo, sente di dover adottare per compiere al meglio la sua missione. Egli scopre inoltre che la causa dell'odio dei paesani nei confronti dei forestieri è l'offesa recata da Adolfo Zerba, suo predecessore, a Margherita dei Bret, figlia di Tommaso dei Bret. L'immagine di Olga non compare quindi in queste pagine, che dimostrano come il protagonista sia ormai pienamente deciso a svolgere il suo compito, allontanando da sé il pensiero della donna amata e dedicandosi ad un ruolo di potere che sente sempre più importante.

Il romanzo, interrotto al capitolo ottavo, non permette al lettore di comprendere le motivazioni che porteranno alla tragica conclusione della storia e di conoscere i risvolti decisivi nel processo di separazione tra il protagonista e la fidanzata, che ne *Il gelo della mattina* risulta infine compiuto. Tuttavia, il sommario interrotto al settimo capitolo, riporta un'annotazione scritta a mano dall'autore che può in parte far luce sulla vicenda: «è stimato anche dai nemici. “Lui non farà come Zerba”. E invece farà con Elisa ciò che Zerba aveva fatto con Margherita dei Bret. Lotterà prima di farlo, farà venire Olga, ma infine lo farà. E sarà il principio del crollo.»<sup>321</sup>. Grazie alla nota aggiunta da Caproni si può facilmente intuire come Mariano, mancando alle responsabilità del suo incarico governativo, tradisca la fidanzata con Elisa, incorrendo nello stesso irreparabile errore compiuto anche da Adolfo Zerba.

L'ultimo intenso capitolo mostra con evidenza come l'intera vicenda sia un pretesto per affrontare ancora una volta la morte di Olga, permettendo anche alla prosa di raccontare il grande dramma che ha segnato la vita del poeta e che nei versi dei *Sonetti dell'anniversario* aveva già trovato una splendida espressione. Caproni inizia a scrivere *La dimissione* concentrandosi sulla figura della fidanzata e riversando su quell'immagine un'inquietudine che conduce diretta a *Il gelo della mattina*, eppure, nel tentativo di ricreare attorno all'episodio luttuoso una trama che lo sorregga, l'autore sembra perdere le motivazioni del suo narrare, esaurite tutte nella descrizione della morte di Olga:

*Il gelo della mattina*, affronta con dolorosa autocoscienza il nodo centrale, quello che aveva probabilmente messo in moto l'intera narrazione; e si capisce come il romanzo non potesse

---

<sup>321</sup> Note ai racconti a cura di A. Dei, in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.349.

più a quel punto essere compiuto, come se la sua urgenza, la sua forza propulsiva si fossero così esaurite.<sup>322</sup>

Confrontando le prime parti del romanzo con la sua drammatica chiusa, si percepisce come a scrivere quelle ultime pagine sia soprattutto il Caproni poeta, che descrive l'addio all'amata con un'intensità e un lirismo che fanno de *Il gelo della mattina* il cuore di tutta la narrazione. Non a caso, nei *Frammenti di un diario(1948-1949)*, Caproni riporta il commento dello scrittore e amico Libero Bigiaretti, al quale aveva letto «attentissimamente» la prosa che allora si intitolava *Gli oscuri colpi*: «mi dice “che l'ho fatto piangere”. Dice che è il più bel racconto che io abbia mai scritto».<sup>323</sup>

## Il racconto

Alla fine del 1935 il poeta inizia ad insegnare in Val Trebbia, ma ai primi di marzo del 1936 la sua fidanzata, Olga Franzoni, che l'aveva raggiunto a Rovigno insieme alla madre, muore di setticemia poco prima delle nozze. Un anno dopo, in una lettera a Carlo Betocchi, Caproni esprime tutto il suo dolore:

Ah se potessi dire un giorno il mio amoroso sgomento, il mio lucente panico, il terrore calmo e meditato dello spazio e del vuoto. Forse tutto il mio mondo era legato a quella che se n'è andata. Forse su Lei poggiava tutta la mia certezza. Ora che Lei è perita, finita, assente, impossibile mi è dire ciò che provo. Non volevo più fare poesie. Volevo perfino uccidere la poesia in me, giacché mi sgomenta il mio eccessivo sentimento[...].<sup>324</sup>

La morte di Olga è forse l'avvenimento che più di ogni altro segna la vita del poeta: il ricordo dell'amata, ed in particolare la sofferenza che ne ha accompagnato gli ultimi istanti, rimangono impressi in modo indelebile. Caproni dichiara di voler «uccidere» la poesia che è in lui, eppure proprio da quel dolore nascono alcune tra le pagine più belle della sua intera opera, dove l'immagine di Olga si lega per sempre al nome dell'autore. I *Sonetti dell'anniversario* che compongono parte della raccolta *Cronistoria*, definita «per

---

<sup>322</sup> A. Dei, *Introduzione* a G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.14.

<sup>323</sup> G. Caproni, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, cit. p.83.

<sup>324</sup> G. Caproni, da una lettera a Carlo Betocchi del 7 aprile 1937, in *Carlo Betocchi dal sogno alla nuda parola*, catalogo della mostra a cura di L. Stefani, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 1987, ora in *Cronologia* a cura di A. Dei in *L'Opera in versi*, cit. p. LIV.



eccellenza il libro di Olga»<sup>325</sup>, sono tutti incentrati sull'immagine della donna amata, nel segno di una mancanza straziante ed incolmabile. In un certo senso, l'intera sezione non è che il lungo lamento di Caproni per quella morte ingiusta e prematura che egli non può dimenticare ed è interessante notare come nelle stesse parti finali e luttuose dei *Versi livornesi* aleggi il dramma della giovane compagna perduta. Il poeta non traccia di Olga alcun profilo estetico e psicologico ma la trasforma nel ricordo di un tempo che non tornerà, nell'immenso vuoto che il cuore non riesce a riempire, ma anche e soprattutto nella tragedia privata vissuta in un mondo già travagliato dalla guerra. La morte della fidanzata viene continuamente ribadita, e la sua assenza sembra essere l'unico aspetto a caratterizzarla davvero, unito al grande senso di colpa che porta Caproni a scusarsi con Olga perfino della poesia, come se quel debole nome andasse taciuto per sempre insieme alla sua scomparsa: «Ah tu perdona/ se ho cuore - se non so troncare i fili/ d'orgasmo, e anche una brezza m'appassiona.»<sup>326</sup>, o «Perdonami se torno alla tua morte,/ a ricordarti sui tenui stradali/ dove ti vidi irrompere, o sul ponte/ la cui neve ti spense.»<sup>327</sup> e ancora «Il tuo nome che debole rossore/ fu sulla terra! Dal vetro che già/ brucia al dicembre e s'appanna al vapore/ timido del mio fiato che non sa/ rassegnarsi a tacerti»<sup>328</sup>. Ne *Il gelo della mattina*, il senso di colpa nei confronti di Olga viene esasperato e, non a caso, a partire dalla redazione del 1952, Caproni inserisce in esergo al racconto una citazione tratta dal IV libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino: «Vedi il mio cuore, o Signore, che hai voluto che di questo particolare io mi ricordassi e confessassi davanti a te»<sup>329</sup>, che porta ad interpretare l'intera prosa alla luce di una colpa da spiare. Nota è la fortuna della filosofia di Agostino presso l'opera di Caproni, il quale raccoglie l'ultima e postuma *Res amissa* sotto un titolo agostiniano che rimanda al problema della grazia amissibile, e che apre le porte all'ultima grande ricerca caproniana sul dono perduto. Come ha evidenziato Michela Baldini, se la confessione di Sant'Agostino termina con la redenzione e la conversione, il senso di colpa di Caproni rimane per sempre a pesare sull'animo, fino a diventare parte indelebile della coscienza.

---

<sup>325</sup> La definizione è di P. Zoboli in *Verso l'Isola del Pianto (Su un sonetto dell'anniversario)*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p.201.

<sup>326</sup> G. Caproni, *XV*, in *L'Opera in versi*, cit. p.105.

<sup>327</sup> Ivi, *In memoria*, p.956.

<sup>328</sup> Ivi, *XVII*, p.107.

<sup>329</sup>In *Giorgio Caproni narratore*, cit. p.96, Michela Baldini specifica che Caproni possedeva *Le Confessioni* di Sant'Agostino tradotte da Onorato Tescari, Torino, Società editrice internazionale,1951.

Nel 1984 Caproni inserisce *Il gelo della mattina* nel volume di prose *Il labirinto*, dopo un racconto di guerra e un racconto partigiano, con i quali la morte di Olga sembra non avere un filo conduttore:

*Il gelo della mattina*, in verità, non è un racconto di guerra, non è un racconto partigiano. È un racconto che, in senso lato, potremmo definire come esistenziale, perché è il racconto che evoca l'agonia della giovane donna amata, la morte di Olga, la quale è figura dominante della poesia del primo Caproni [...]<sup>330</sup>

ma, nel ricordo del narratore, quel dramma si riflette e si confonde con quello della guerra, ed entrambi i dolori vengono messi a confronto, risultando il primo più grave ed insostenibile del secondo.

Va premesso che il *gelo della mattina* si apre e si chiude con l'immagine della locandiera, che porta lo stesso nome della fidanzata, ma che l'autore ribattezza Elisa per non confondere il suo lettore. Leggendo i primi capitoli del romanzo è evidente come il protagonista nutra per lei sentimenti contrastanti, ma l'interruzione della storia non permette di capire come sia evoluto il rapporto tra i due. Ciò che importante è che la donna, doppio antitetico di Olga, torna nel capitolo finale delimitando i confini di una vicenda alla cui tragica conclusione ha anch'essa contribuito. Come per le altre parti del romanzo, anche quest'ultimo racconto è rivissuto dal narratore-protagonista che ricorda l'accaduto in un passato attraverso il quale «è più facile ammettere le proprie responsabilità».<sup>331</sup>

A notte fonda Elisa chiama Mariano per avvertirlo di recarsi immediatamente da Olga, e ancor prima che lei possa pronunciare una parola egli, già sveglio ed inquieto, viene pervaso da una profonda calma, come se la morte dell'amata «fosse già un fatto accaduto mill'anni fa».<sup>332</sup> Dalle parole del narratore, che riporta con attenzione ogni minimo gesto compiuto in quegli istanti, si avverte tutta l'agitazione di un animo diviso tra l'odio per Elisa, la fragile quiete appena ritrovata e l'attesa di un evento temuto da tempo. Solo quando la locandiera si allontana, Mariano decide di uscire dalla stanza per dirigersi verso la casa di Olga, dove lo aspetta l'ultimo incontro con la fidanzata:

[...] una luna invernale altissima e quasi accecante mi stagiò limpidi, sul pianoro tra i monti, i profili isolati della casa di Olga: la casa di Olga che, appena intravista in quella

---

<sup>330</sup> L. Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, cit. p.49.

<sup>331</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.74.

<sup>332</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.97.

luce fissa come in un'allucinazione, subito mi diede un senso di gelo alle tempie - quasi mi parve che a quella vista il sangue mi si fosse cristallizzato in tanti acuti aghi dentro la carne, i quali appena udii prorompere il latrato patetico e a lungo echeggiato del cane di guardia, subito tutta la mia finta calma minacciarono di distruggerla con le loro insostenibili punte. Senonché sentendo il ghiaccio scricchiolare sotto i miei passi, calcando ora i tacchi con uno strano conforto sul velo di ghiaccio, di nuovo il flusso d'una vasta e desolata calma sostenne i miei nervi, mentre *di nuovo* m'avviavo (per l'ultima volta!) verso la casa di Olga.<sup>333</sup>

In questo passo, Caproni riesce a descrivere con precisione l'angoscia che avvolge quella tragica notte, nella quale la natura stessa sembra incupirsi e raggelarsi, in accordo al tormento di Mariano, che si appiglia ad una calma fittizia sempre sul punto di rompersi. Il ghiaccio sotto i piedi del protagonista, il freddo che avverte alle tempie, la «luna invernale» e il sangue che gli si gela in corpo, simboleggiano una paralisi interiore che egli non riuscirà a sbloccare nemmeno durante il confronto con la donna, e che rappresenta la colpa più grande verso una morte che avviene senza il conforto dei gesti e delle parole. Il «latrato patetico e lungo» del cane da guardia è lo stesso che nei *Lamenti degli Anni tedeschi* cela la paura della guerra, ed è importante notare come l'atmosfera che precede l'ultimo incontro con l'amata assomigli a quella tetra ed oscura del periodo bellico. Come accadde nel terzo capitolo del romanzo («il mio sguardo si alzò per oltrepassare la frontiera dei monti, per rivedere laggiù la città di mare e l'ariosa casa sulla collina, e in essa Olga tanto tenue e remota, quasi sepolta ormai nello spazio che ci divideva»<sup>334</sup>) Mariano rivolge lo sguardo alla casa della fidanzata, attraverso una visione confusa ed allucinata che, proprio per questo, non può restituirgli l'immagine reale di Olga. Caproni sottolinea poi quel «*di nuovo*» dal quale è facile intuire come Mariano si sia più volte recato al capezzale della ragazza, attendendo ciò che ora appare ormai irreversibile. Il senso di colpa nei confronti di Olga viene esplicitato poco dopo, quando il protagonista-narratore, quasi confessandosi al suo lettore, dichiara:

Da una settimana Olga era malata d'un male sconosciuto alla bonomia del medico di paese. Mi sentivo in colpa per quel male, io che avevo tolto Olga dal suo clima marino per trarla su con me in Val Trebbia, ed era quel profondo e oscuro senso di colpa, più che la malattia in se stessa, a turbare tanto le mie notti da rendermi impossibile il sonno.<sup>335</sup>

La corrispondenza con le vicende autobiografiche dell'autore è subito riscontrabile, in quanto la vera Olga Franzoni era genovese, e aveva quindi lasciato la sua città di mare

---

<sup>333</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.98.

<sup>334</sup>Ivi, p. 38.

<sup>335</sup> Ibidem.

per la Val Trebbia, aspettando le nozze con Caproni. Dietro questo pensiero è forse riflesso il senso di colpa del poeta stesso per la sua giovane sposa morta di setticemia lontano da Genova. Ma a generare il tormento di Mariano non è tanto l'idea di perdere la fidanzata, quanto il senso di colpa per averla condotta in un ambiente il cui clima freddo si è rivelato complice della malattia, dimostrando ancora una volta l'incapacità di provare dei sentimenti sinceri ed autentici per una ragazza il cui destino si è drammaticamente intrecciato al suo.

Percorrendo la mulattiera che conduce alla casa di Olga, il protagonista si ritrova a cogliere ogni minimo aspetto del paesaggio, dal colore della luna, all'odore di menta sui prati, al «ruscellare somnesso»<sup>336</sup> del fiume, e, quasi interrogando la natura riguardo la sorte che lo attende, comprende come ogni cosa, proseguendo nel suo corso regolare, voglia mostrargli «tutta l'inutilità di combattere ogni naturale verdetto»<sup>337</sup>. Dietro l'attenta descrizione dell'acqua che scorre calma a fondo valle, si possono scorgere alcune pagine di *Giorni aperti*, ricche di torrenti, fiumi e ruscelli, ciascuno caratterizzato da un colore e da un andare sempre diverso. Dalle parole del narratore si evince il senso di estraniamento di Mariano, che già possiede di Olga un'immagine funebre e angosciata, al punto da far rinascere in lui la «folle speranza della disperazione» grazie alla quale si mette a correre più veloce, per raggiungere la casa della fidanzata:

Vidi per un attimo, con l'immaginazione, il viso sbiancato di Olga fra due candele, e subito come se soltanto tale immagine m'avesse riportato nella realtà, a stento riuscii a soffocare il gemito che mi nacque dentro. Sentii tutta la folle speranza della disperazione insorgere in me, e forse fu proprio a causa di tale speranza che mi misi a correre sull'erba vetrificata raggiungendo il cancello, cui m'aggrappai prima di trovare la forza di scavalcarlo; finché, ricaduto dall'altra parte, fu il cane, con il suo tepore e l'alito vaporoso nel gelo, a darmi ancor più vivo il sentimento d'un vivo universo che crolla.<sup>338</sup>

Il tepore del cane, in contrapposizione al freddo della neve, contribuisce ad aumentare nel protagonista il senso profondo della labilità delle cose e, ancora una volta, è proprio la natura a raccontare tutta la precarietà della vita, già espressa da Caproni negli esordi giovanili di *Come un'allegoria* e *Ballo a Fontanigorda*, dove ogni evento parla di

---

<sup>336</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.99.

<sup>337</sup> Ibidem.

<sup>338</sup> Ibidem.

inquietudini nascoste. La presenza degli animali ne *Il gelo della mattina* è funzionale a veicolare i presagi che tormentano il protagonista, e che sembrano aprire la strada al tema della caccia alla «Bestia» su cui è incentrata l'ultima poesia caproniana, in particolare la raccolta *Il Conte di Kevenhüller*.

Mariano si ferma d'improvviso davanti allo spiazzo di cemento oltre il cancello dell'abitazione, che rievoca in lui un ricordo macabro ed indelebile:

Di certo un fatto basta a giustificare la mia sosta: io cercavo quasi con orgasmo, su quel cemento, una macchia che nessuna pioggia e nessuna neve avevano potuto cancellare più: quella che aveva lasciato, putrefacendosi e infine scomparendo divorata dagli insetti e dall'aria, la piccola salma d'un topo da noi scoperto in un cassetto e, dopo una testarda caccia, buttato fuor di finestra già macellato dai nostri colpi di scopa. [...] Non ho mai saputo cancellare dalla mente la sproporzione fra la crudeltà di noi cacciatori e l'esiguità della vittima, e certo ancor oggi sento di dover a quell'incidente, [...] il funebre presagio che sempre, ancor prima che Olga s'ammalasse, mi serpeggiò da allora nel sangue.<sup>339</sup>

La neve e la pioggia che non hanno cancellato la macchia del topo ucciso, non sono semplici agenti atmosferici, ma simboleggiano lo scorrere del tempo che, con tutti gli eventi che porta con sé, non è però riuscito a far dimenticare al protagonista la brutalità di un atto nel quale è espressa l'ingiustizia che ora colpisce anche Olga. Il senso di colpa di Mariano si riflette in quell'episodio passato che, accomunabile alla vicenda della tacchina sgozzata, già presagiva la fine dell'amata, attraverso quella che Biancamaria Frabotta definisce «ipersensibilità ipocondriaca»<sup>340</sup> del narratore. La sorte dell'animale indifeso, colpito con brutalità dai suoi cacciatori, rispecchia anche la triste morte di Olga, che Caproni definirà più avanti «così piccola in un mondo dove milioni d'uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o pietà»<sup>341</sup>, e la crudeltà dei cacciatori è la stessa della guerra, in cui l'uomo è sempre vittima e carnefice.

Entrato in casa, Mariano incontra la madre di Olga, descritta come una figura curva e un poco sfatta, verso la quale prova allo stesso tempo un sentimento di odio e di pietà, temendo che l'anziana signora rimanga dietro la porta ad origliare la conversazione tra lui e la figlia. Allontanata quella presenza scomoda, il protagonista si trova finalmente faccia a faccia con Olga, per l'ultimo e straziante addio:

Mariano e Olga si trovano uno di fronte all'altro in una torbida commemorazione che senza più velature e sublimità petrarchesche si propone, una volta per tutte, di liberare il

---

<sup>339</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 100.

<sup>340</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.75.

<sup>341</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.110.

protagonista dai sensi di colpa che lo perseguitano per quella morte funesta, quell'infezione di setticemia che ha ucciso il corpo, ma non il fantasma della «piccola Olga».<sup>342</sup>

Se la ragazza è ormai vinta nel corpo dalla malattia, il suo animo, proprio come un fantasma, è ancora vivo davanti a Mariano, a ricordare tutti gli sbagli e tutta la colpa di cui ora ha finalmente occasione di liberarsi, attraverso un confronto dove ogni parola potrebbe alleviare due diverse sofferenze: quella di chi se ne va e quella di chi rimane. Ma la parola è il più grande ostacolo agli umani sentimenti e Mariano, come tanti personaggi dei racconti caproniani, viene colto da un'afasia che lo rende paradossalmente più debole della sua interlocutrice:

Restammo un poco a guardarci, e poi anche questo mi disse Olga, proprio come se la morte ch'era già in lei fosse un fatto del tutto accettato e naturale: «Mi perdoni se t'ho mandato a chiamare a quest'ora? Quand'uno deve partire all'improvviso» (aveva cercato di dare un tono penosamente ironico alla frase) «lo si deve scusare se non bada alle convenienze per salutare un amico, no?». M'accorsi che parlava facendo tremolare tutto il capo e la voce, quasi avesse un gran vuoto nella testa o bevuto dell'alcool, e io ero con tutto il pensiero fermo su quello strano tremolio più che sul senso delle parole [...]. Capii che per sostenere bene la mia parte avrei dovuto mettermi anch'io a ridere o perlomeno a sorridere, ma colto all'improvviso dal panico non potei trattenermi dal dire con orgasmo: «Ma Olga! Olga mia!».<sup>343</sup>

Il termine «amico», utilizzato con ironia da Olga, porta ad intuire come il rapporto con Mariano non sia più quello di un tempo, e come le vicende appena accennate nei primi capitoli della *Dimissione* abbiano interposto tra loro una distanza ormai incolmabile. La conversazione scorre infatti lenta e intervallata da lunghi silenzi, sui quali il narratore-protagonista, quasi in un flusso di coscienza, riversa il ricordo di tutti i pensieri che gli attraversarono la mente in quella tragica notte. Le frasi troncate, appena pronunciate e taciute, ruotano attorno alla verità della morte, che aleggia inesorabile sulla stanza e che Mariano tenta invano di allontanare. È importante prestare attenzione alla reciproca e continua ripetizione dei nomi propri, attraverso la quale Caproni mette in scena un secondo dialogo, mai avvenuto, fatto di sospiri e di parole non dette, in cui la tragedia incombente continua ad intromettersi. Mariano teme di sentir pronunciare l'amara sentenza che non aveva voluto ascoltare né da Elisa, né dalla madre di Olga, e rimane sospeso ed estraniato ad osservare i minimi particolari della ragazza, dalla piccola macchia sul dente davanti, al lieve tremore del capo e della voce, alla sfumatura ironica

---

<sup>342</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.74.

<sup>343</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp.102-103.

di certe parole, che indaga con sospetto per ricercarvi l'accusa di una colpa che sente già pesare sul cuore. Il narratore si sofferma poi sulla descrizione degli occhi di Olga, che la setticemia ha reso «bellissimi»<sup>344</sup>, donando loro un colore azzurrino che, in un ritorno alle memorie d'infanzia, gli ricorda quello della biancheria stesa dalla madre. La rievocazione della figura materna, proprio come accadrà alla fine del racconto, occorre in aiuto a Mariano per sorreggerlo e riportarlo alla realtà. Ad Olga i suoi stessi occhi appaiono simili a quelli di un cieco cui era solita fare l'elemosina proprio per poterlo guardare in volto, e alla cui cecità ella non ha mai creduto. Biancamaria Frabotta vede nell'immagine del cieco una controfigura del protagonista, incapace di osservare la realtà e «sottratto dal suo edenico stato di cecità dalla brutale precisione della giovinetta, vivente e morente atto di accusa verso l'incomprensione, l'impotenza e la presunzione intellettuale del mondo maschile».<sup>345</sup> La fidanzata dimostra di aver già accettato la sua sorte e di non temerla, ma l'incapacità di Mariano nell'accompagnarla in quel viaggio che volge al termine, rende il loro addio estremamente complicato, e la difficoltà di parlare della morte riduce il dialogo ad un scambio di battute sterili e forzate, in cui il protagonista non è in grado di rappresentare il sostegno e il conforto di cui la ragazza ha ancora bisogno. Mariano non si è mai accorto delle reali intenzioni di Olga verso il cieco, perché «*allora pensava troppo*»<sup>346</sup> a lei: la rievocazione di un passato in cui il rapporto tra i due era diverso, avviene tramite il sottile rimprovero della donna, che culmina in una debole risata, dietro la quale essa cela con femminile ironia tutta l'amarrezza per quell'amore deluso.

«L'acqua. Dammi dell'acqua lì, sul comodino». 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 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 se fosse un po' ebra, si mise a ridere d'un riso minuto e debolissimo [...]»<sup>347</sup>

Riguardo questo preciso passo, è interessante soffermarsi sull'interpretazione che ne dà Luca Zuliani, il quale vede nel sonetto *Alba* la risposta alle parole che Olga rivolge a Mariano. In un ipotetico parallelismo tra prosa e poesia, all'accusa «Mamma mia. Non

---

<sup>344</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.104

<sup>345</sup>B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.75.

<sup>346</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 106.

<sup>347</sup>Ivi, p. 107.

sei nemmeno buono a reggere un bicchiere» Caproni si disculperebbe con i versi «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/ sgorga, non dirmi che da quelle porte/ qui, col tuo passo, già attendo la morte»<sup>348</sup>, che rappresenterebbero la volontà di proseguire quel dialogo mai interrotto con la fidanzata. *Il gelo della mattina* è in realtà posteriore di un paio d'anni al sonetto che apre la raccolta *Il Passaggio d'Enea*, ma forse proprio da quei versi il poeta trae spunto per descrivere il tremore della mano di Mariano e quello del bicchiere tra i denti di Olga. Il critico spiega che da *Alba* inizia ad entrare nell'opera dell'autore l'immagine del «tremitio» che colpisce buona parte dei suoi personaggi. A questo proposito non vanno dimenticate le parole di Carlo Annoni che rileva come i protagonisti caproniani siano caratterizzati da un lieve tremore che li rende fragili e disarmati, esposti in modo perenne ad una crisi che è soprattutto interiore:

Si affermi dunque che *l'homo capronianus* trema, in maniera continua, anche se appena avvertibile (Caproni non è mai clamoroso), perché ha paura delle sostanze negative dell'anti-vita, il nulla ed il vuoto (sofferiti tanto come l'assoluto negativo della teoria quanto come annientamento che si annida nella visceralità del dolore creaturale), sostanze che assumono corpo e voce, lo assediano e sembrano chiamarlo.<sup>349</sup>

Nella mente del protagonista si affollano irrefrenabili i pensieri e le inquietudini che lo riportano al tempo lontano in cui Olga lo attendeva fuori dal portone dove lavorava, «tra i casamenti grigi di Genova»<sup>350</sup>, ed era impossibile che Caproni, all'interno di un racconto così autobiografico, non riservasse un piccolo spazio anche per la sua «città dell'anima». Mariano inizia a provare una grande pietà nei confronti della ragazza, a cui sente di dover chiedere perdono per quell'incapacità di aprirsi che tante volte l'ha messa in soggezione, e verso la quale è debitore di qualcosa che non riesce ad identificare. Ma a pesargli sull'animo come nient'altro fino a quel momento, è il velo di lacrime che vede salire piano negli occhi di lei, e che lo riportano ad altre lacrime piante da Olga il Natale passato:

---

<sup>348</sup> G. Caproni, *Alba*, in *L'Opera in versi*, cit, p. 111. L'interpretazione di L. Zuliani è ricavata da un suo intervento del 13 marzo 2014, per l'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

<sup>349</sup> C. Annoni, *L'ora «albina»*. *Saggio su Giorgio Caproni narratore*, cit. p.197.

<sup>350</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.107.



Rividi il duro sole invernale su noi che camminavamo dietro il Forte di San Martino, arrampicato con gli ulivi sul mare, e tanta fu la mia immedesimazione ch'io riudii proprio nel mio orecchio il nostro discorso d'allora. «È un cappello nuovo che mi sono comprato per te» m'aveva detto Olga [...] un cappellino anch'esso verde e all'alpina ornato d'una piuma lunghissima. «Non m'hai ancora detto se ti va». [...] ecco le parole incattivite che allora risposi a Olga [...]. «Buono in capo a una serva». Le lacrime che *allora* sgorgarono silenziose dal cuore di Olga, mentr'era intorno a noi tant'erba fredda e tanto gelido sole, e dentro di me, nelle mie ossa, tanto egoismo e tanta paura della guerra, chi me le perdonerà, quelle lacrime?<sup>351</sup>

Nel ricordo della giovane con il cappello all'alpina è possibile scorgere un passo del diario di guerra *Giorni aperti*, in cui il soldato Caproni, tornato a Genova per una licenza, rievoca l'immagine della fidanzata che, con quello stesso cappellino, lo aspettava ogni sera a Piazza Acquaverde, ed è importante notare come in entrambe le memorie si insinui la guerra a rattristare il protagonista. Nella risposta severa e fredda di Mariano si cela tutta l'invidia nei confronti della fidanzata che, a differenza sua, «non aveva avuto paura di morire in guerra»<sup>352</sup> poiché essa «è il prototipo dell'umanità che *non* è destinata a morire in guerra; anzi il suo preciso compito è quello di sottrarvisi per conservarsi sana nel suo ruolo di riproduttrice»<sup>353</sup>. Se Rina riesce a scappare alla morte, Olga invece sarà costretta a soccombere a causa di una malattia che non le risparmia la sofferenza di fronte alla quale Mariano rimane inerme. La ragazza desidera fermamente che quell'incontro, privo di conforto e di affetto, si trasformi nell'addio che il suo cuore merita, e chiede all'amato di non lasciarla morire in un'indifferenza che la annienta più della malattia. Ma al suo commovente «non voglio morire così», Mariano, sperduto nel tormento che lo rende incapace di alleviare la sofferenza di Olga e quasi «impietrito» di fronte a lei, riesce soltanto a scandire nella mente dei versi di cui non ricorda il prosiegua:

[...] io come mai, guardandola così madida e perduta sul cuscino chiedermi disperatamente amore per non morire “così”, io dentro di me, ubriacato o impietrito Dio sa da cosa, mi misi a scandire scostato questi versi tentando nello stesso istante con la più appassionata volontà di soffocarne il rigurgito?  
«Sparsa le trecce morbide...»<sup>354</sup>

La citazione appartiene al coro dell'atto IV dell'*Adelchi* di Manzoni, che racconta la morte di Ermengarda, ritratta negli ultimi istanti della sua vita, e colta dagli stessi

---

<sup>351</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp. 107-108.

<sup>352</sup>Ivi, p. 108.

<sup>353</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p. 75.

<sup>354</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 109.

tremori e sudori che avvolgono anche Olga. Il protagonista, attraverso un'associazione mentale che lo porta a fuggire dal dolore, non fa che scandire la fine di quei versi e, in un delirio che lo allontana sempre di più dalla realtà, inizia a pensare che la fidanzata finga ed esageri i convulsi della setticemia, che ora la pervadono in tutto il corpo. La freddezza e il cinismo di questa riflessione culminano con il ritorno della parte mancante: «*Muori, e la faccia esanime...*». <sup>355</sup>

Dopo il racconto incalzante di quei momenti strazianti, il narratore pone una pausa di riflessione attuando una retrocessione temporale attraverso la quale passato e presente si confondono e si intrecciano, «come se la tragedia della morte di Olga coronasse, o avesse coronato in anticipo, la lunga serie di orrori degli anni di guerra» <sup>356</sup>. Vale quindi la pena riportare per intero una delle parti più belle de *Il gelo della mattina*, in cui Caproni racconta, come in una lunga confessione, l'immenso dramma della morte di Olga, al quale si unisce di riflesso l'intera tragedia della guerra e in cui viene descritto un sentimento di colpa che appartiene a Mariano ma che è tutto del suo autore:

Mio Dio. Io sono un uomo che *dopo*, in guerra, ha vissuto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire. Sono un uomo che *dopo*, fra tanti indicibili orrori, una mattina di sole asciutto in aprile, su questi medesimi sassi dell'Alta Val Trebbia, ha visto anche gli uomini che venivano accompagnati alla fucilazione tra l'erba verdissima (d'un verde quasi minerale) e il fiume scintillante di sole, e ha patito per loro. Perché mai allora io, dico un uomo sperduto come me, cui sono incanutiti molti capelli pensando ch'era giusto che costoro (costoro ch'erano stati i torturatori e i carnefici dei compagni nostri); pensando ch'era giusto che costoro venissero fucilati com'era giusta la pietà che ne provavo; 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? <sup>357</sup>

In questo passo sono racchiuse, attraverso una *mise en abîme*, le tre le storie che compongono *Il labirinto*: c'è la guerra vissuta dal soldato Caproni al fronte, l'indecisione del partigiano Pietra tra la pietà e la giustizia nei confronti del nemico, e la morte «piccola» di Olga che conclude il volume. L'ordine dei tre racconti non corrisponde alla reale cronologia delle vicende, in quanto la scomparsa della fidanzata avviene prima della guerra e della Resistenza; secondo Adele Dei Caproni dispone le prose in base alla datazione di scrittura, ma attraverso l'analisi di questo estratto si può

---

<sup>355</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.110.

<sup>356</sup>A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.64.

<sup>357</sup>G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.110.

ipotizzare che *Il gelo della mattina* sia stato posto in chiusura anche per sintetizzare e ribadire il percorso narrativo ed esistenziale del suo autore.

Nemmeno gli orrori della guerra e le tante esperienze che segnano una vita intera, sono paragonabili al dolore e al grande senso di colpa che investe il narratore ripensando alla morte di Olga che, pur apparendo quasi irrilevante tra le continue crudeltà causate dall'uomo, sembra riflettere tutta l'ingiustizia a cui il mondo è condannato. Al termine della sua sofferta confessione, il narratore aggiunge queste parole: «Mio Dio. Io non so nemmeno se tu sia un puro nome o una reale mano che aiuta»<sup>358</sup>, dalle quali è possibile scorgere il Caproni che da *Il muro della terra* in poi incentrerà buona parte della poesia sulla questione dell'esistenza di Dio.

Olga, ormai rapita dalle convulsioni della morte chiede a Mariano un ultimo gesto d'affetto, e quell'appello lascia in lui una tristezza e uno sconforto dai quali il narratore dichiara di non essersi mai più risollevato. Mentre la ragazza che lo aveva amato «illimitatamente»<sup>359</sup> se ne va per sempre, il protagonista si ritrova a «passeggiare come un carcerato»<sup>360</sup> per la stanza, prigioniero della sua stessa coscienza e colpevole di un'insensibilità che non gli ha permesso di alleviare le sofferenze della fidanzata. Infine, egli fugge di corsa per le scale, si scontra con la madre di Olga ed esce «nella luce un poco disgustosa»<sup>361</sup> del mattino. Ancora una volta è proprio l'alba a far da sfondo alle inquietudini del personaggio caproniano il quale, giunto al termine di quella tragica notte, cerca di darsi conforto rievocando la figura materna che, quasi perdonandolo al posto di Olga, ha il compito di risollevarlo e rasserenarlo ricordandogli come tutta l'angoscia vissuta sia finalmente passata. L'ultima immagine del racconto ritrae Mariano sulla corriera che lo riporta a casa, la cui partenza segna anche il definitivo fallimento dell'incarico affidatogli come Commissario Governativo in Val Trebbia. Elisa accorre a dirgli addio, ma il «suo corpo grande e acido di ragazza inumanamente viva e reale nell'alba»<sup>362</sup> genera in lui un odio immotivato, che non stupisce se si pensa al rancore che egli, in momenti diversi, prova verso tutte le figure femminili de *Il gelo della mattina*. La locandiera, nel suo essere viva a dispetto di Olga, ne rappresenta

---

<sup>358</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.110

<sup>359</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p. 27.

<sup>360</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.112.

<sup>361</sup> Ivi, p.111.

<sup>362</sup> Ivi, p.113.

un'antagonista, ed è curioso osservare come ella venga descritta con lo stesso aggettivo utilizzato da Caproni per designare l'alba.

Attraverso *Il gelo della mattina*, Caproni è riuscito a descrivere con estrema intensità l'addio di una coppia che la vita, con tutte le sue vicende, ha allontanato più di quanto possa fare la morte. Nel racconto dell'incontro tra Olga e Mariano, tramite la compresenza di tempo presente e passato, vengono a galla tutti i rimpianti e i rimorsi del narratore, che ricorda con dolore la più grande delle sue colpe, quella di non esser riuscito a chiedere perdono alla donna che l'ha amato fino all'ultimo istante. Come per *Il labirinto*, anche il capitolo finale del romanzo tratta la storia psicologica di una coscienza incapace di abbattere le proprie barriere e prigioniera di un Io diviso da troppe inquietudini che non permettono di immedesimarsi nell'altro, di agire cambiando il corso degli eventi. Mariano, come il partigiano Pietra, si limita ad osservare una realtà che gli scorre davanti lasciandolo inerme ed impotente, portando via con sé non solo l'amata ma anche ogni possibilità di riscatto e redenzione. La maggior parte dei personaggi maschili caproniani corrisponde all'immagine dell'inetto, in aperta opposizione alle figure femminili che appaiono invece molto più forti, consapevoli ed intraprendenti. Riguardo le caratteristiche dei suoi protagonisti, Caproni si è così espresso:

[...] ad accomunarli è uno strano senso di disagio di fronte alla vita diciamo così quotidiana, di inadattabilità, si direbbe oggi, o meglio di estraneità, nonché, qua e là, di crudeltà tormentata.<sup>363</sup>

È importante però evidenziare come, al di là della trama, l'autore metta in scena una vera e propria fenomenologia dell'atteggiamento umano di fronte alla morte, descrivendo con attenzione il comportamento psicologico di Mariano, che tenta continuamente di fuggire, attraverso pensieri e ricordi, da un presente troppo doloroso per essere affrontato. Non è un caso che la memoria del protagonista ricerchi immagini lontane, e arrivi a rifugiarsi nella meccanica ripetizione dei versi dell'*Adelchi*, allontanandosi dal dramma che sta vivendo. Dinanzi all'evento tragico la mente cerca di ricavare uno spazio in cui la morte non può entrare, lasciando al di fuori una sofferenza che è tuttavia inevitabile. Nell'incapacità di Mariano di partecipare pienamente al dolore

---

<sup>363</sup> Dall'intervista di L. Vaccari a G. Caproni, *Se la musa è dentro di noi*, in «Il Segnalibro», supplemento del «Messaggero», 23 aprile 1987. Ora in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit. p.11.

di Olga è espressa tutta l'inettitudine umana a fare i conti con la morte, ad accettarla e, in un certo senso, a renderla parte della vita, e in questo i personaggi caproniani, con le loro fragilità, si mostrano estremamente veri.

### «Non voglio morire così» : Olga

Se nei numerosi componimenti in memoria dell'amata è quasi impossibile ricostruire un profilo psicologico e caratteriale di Olga, ne *Il gelo della mattina* Caproni traccia della fidanzata morente un ritratto che rimane indelebile nella mente del lettore e a cui la prosa, grazie alle riflessioni del protagonista e al discorso diretto tra i due personaggi, dona tutto il respiro necessario per potersi delineare. Come già evidenziato in precedenza, l'Olga dei *Sonetti dell'anniversario* «è incapace di consegnare un messaggio che non sia la propria morte»<sup>364</sup>, ma la ragazza di Mariano, colta negli istanti finali della sua vita, è in grado di parlare di sé con una tale forza da rendere quell'ultimo capitolo il vero nucleo di tutto il romanzo. Non è difficile allora immaginare come l'autore, scrivendo in anticipo il racconto che chiude la *Dimissione*, abbia perso la motivazione per continuare una storia che nasce e finisce con Olga, e al cui personaggio è legata la sua stessa biografia. Per quanto l'intera vicenda di Mariano non corrisponda alla realtà vissuta dall'autore, dietro la figura della fidanzata vive la vera Olga di Caproni, «amata e disperatamente perduta»<sup>365</sup>, nel cui nome risiedono tutti i sensi di colpa e le tristezze che non l'hanno mai abbandonato.

La fanciulla accoglie il protagonista con disinvoltura, come se quell'incontro non implicasse alcun sentimento, ma attraverso le parole della madre («Non vuol vedere che te»<sup>366</sup>) il lettore è già in grado di intuire quanta speranza, aspettativa e attesa si celi dietro l'apparente indifferenza di Olga. Al tormento dell'animo di Mariano, in cui si agitano sentimenti di odio, angoscia e sconforto, essa contrappone una serena e quasi fanciullesca tranquillità, che nella metafora della morte come partenza porta già a

---

<sup>364</sup> D. Santero, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, cit. pp.87-102.

<sup>365</sup> G. Caproni, dedica alla prima edizione di *Come un'allegoria*, cit. Ora in A.Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p.11.

<sup>366</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.101.

scorgere la «disperazione calma, senza sgomento»<sup>367</sup> del viaggiatore cerimonioso del *Congedo*, che ha la consapevolezza di esser giunto alla fine senza rimpianti. In opposizione all'inettitudine del protagonista, Caproni fa emergere la tenacia di quella ragazza «mite» e delicata, che non teme di morire a patto che la sua fine sia degna del profondo sentimento provato per Mariano. Eppure, fino all'ultimo, Olga non si abbandona a slanci emotivi e, quasi abituata a rapportarsi con la freddezza dell'amato, nasconde dietro una semplice ironia tutto ciò che vorrebbe rinfacciargli, e dietro l'insistita ripetizione del suo nome tutte le parole che non potrà più dirgli. Il narratore ne descrive il sorriso che la malattia rende di volta in volta «mite», «sperduto», «vuoto» e «desolato», ma che Olga continua a mostrare quale fosse la prova che per lei la morte è già un fatto accettato con naturalezza, o come estremo espediente per suscitare ammirazione e affetto nell'uomo che non è stato in grado di rimanerle accanto. Dall'atteggiamento della giovane è possibile notare come essa tenti di infondere coraggio al protagonista, ripetendo più volte la frase «se non ho paura io»<sup>368</sup> in cui sono racchiuse una forza e un'indipendenza che hanno forse radici lontane, da ricercare nel travagliato percorso che l'ha condotta in Val Trebbia per seguire Mariano che ora la lascia morire senza chiederle perdono. Gli occhi dal colore quasi «indicibile» sembrano l'ultimo vanto femminile di Olga che tuttavia, rimanendo ancorata alla realtà, li attribuisce alla setticemia, ribadita come un dato di fatto per ricordare anche al protagonista il destino che l'attende:

«È la setticemia. Me li sono visti anch'io allo specchio e anche a me sono sembrati bellissimi. Invece è un effetto della setticemia». E anche questo disse, posando sulla coperta la mano madida e con un tremore questa volta più vivo sul labbro: «È proprio per questo colore ch'io domani...».<sup>369</sup>

Il dialogo tra i due è condotto interamente dalla ragazza: è lei a parlare, a domandare e a tornare sullo stesso argomento per ristabilire l'equilibrio della conversazione e per non mettere in difficoltà Mariano, capace solo di pronunciare un inopportuno «dimmi come ti senti»<sup>370</sup>. Ma dalle riflessioni e dai ricordi del narratore è possibile ricostruire di Olga un'immagine passata, lontana dalla malattia, dalla quale si evince la personalità

---

<sup>367</sup> G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 245.

<sup>368</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p.103.

<sup>369</sup> Ivi, p.104.

<sup>370</sup> Ibidem.

semplice e ingenua di una giovane innamorata, spesso costretta a fare i conti con la complessità dell'animo severo del suo amato, verso il quale nutriva da sempre una strana soggezione. Ma negli ultimi istanti della sua vita, Olga non è più la ragazzina imbarazzata di un tempo, ma è la donna che pretende una morte diversa, che non vuole andarsene senza l'amore di Mariano, e che a lui rimprovera il non aver mai capito cosa fosse davvero importante, il non averla mai capita:

[...] allorché dalla bocca inaridita di Olga (d'un'altra Olga, non posso nascondere questa mia impressione: d'un'altra Olga!), un gemito che non dimenticherò più, così soffocato con pudore nel fazzoletto, mi penetrò indelebilmente nel sangue.  
«Mariano mio» gemette Olga puntando un gomito sui guanciali per sollevarsi mentre con l'altra mano si copriva la bocca col fazzoletto. «Non voglio proprio ora, capisci? Così no, non voglio morire così». Le si coperse il viso di sudore, e afferratomi un polso con la mano madida ripeté piena di sgomento:  
«No, così non voglio, capiscilo!»<sup>371</sup>

Se Mariano non ha «mai capito niente»<sup>372</sup>, Caproni conferisce invece ad Olga una capacità di comprendere, analizzare e ricordare, attraverso la quale il passato e il presente, con tutte le loro mancanze, le sono chiari anche in quell'estremo saluto. Il rancore accennato verso il protagonista, di cui ella ha ben presente ogni colpa, lascia infine il posto all'affetto di sempre, mai pienamente ricambiato, che tra i sudori e le convulsioni la porta a baciare Mariano ancora una volta:

Posai anch'io una mano fra i capelli appiccaticci di lei, e nello stesso istante in cui l'onda irresistibilmente calda delle lacrime di nuovo la sentii sgorgare nei miei occhi, all'improvviso le braccia di Olga le sentii avvinghiarmi al collo e costringermi a premere le labbra sopra le labbra di lei. [...] Compresi con terrore cosa mi chiedeva Olga in quell'estremo sgorgo di vita per non morire *così*, e ora (mentre anch'io, stando come una pietra con le mie labbra gelide su quelle avvampate di lei, nient'altro mi sentivo che una povera carne distrutta) d'un tratto una mano di Olga la sentii d'impeto sulla mia fronte a sollevarmi con odio la testa. «Via!» udii in un rantolo la sua voce. «Non hai mai capito niente, tu!».<sup>373</sup>

Quel bacio è la disperata richiesta di Olga, che tra le braccia della morte è tenacemente viva nell'ultimo commovente addio. Ma egli, «stando come una pietra» (e forse in questo rivelando anche un'ombra di crudele disgusto), è sempre troppo distante da lei, che infine lo allontana scegliendo di andarsene sola, dopo aver lottato con tutta se stessa per un finale migliore. È dunque questo il grande insegnamento che Olga regala al

---

<sup>371</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. pp. 108-109.

<sup>372</sup> Ivi, p.109.

<sup>373</sup> Ivi, pp. 111-112.

lettore caproniano: la volontà di decidere per sé una morte serena nella triste irreversibilità della morte stessa, di non rassegnarsi al destino già compiuto ma di provare a cambiare, da vera protagonista, la conclusione di un romanzo che l'ha vista vittima degli eventi decisi dagli altri personaggi. Con *Il gelo della mattina* la figura silenziosa di *Cronistoria* acquista finalmente una voce forte ed indimenticabile che, pur nella debolezza della malattia, nemmeno la morte riesce a spegnere e alla quale Caproni riserva un posto privilegiato anche all'interno della sua narrativa.



## CAPITOLO V

«Sii fine e popolare/ come fu lei»: I *Versi livornesi* tra prosa e poesia

A conclusione delle considerazioni sul Caproni prosatore, Luigi Surdich ricorda come l'attività narrativa del poeta rimanga circoscritta ad un arco di tempo limitato e come la poesia invece, vera vocazione di tutta la vita, si imponga fino a prevalere. Ma la passione per il racconto e per il romanzo permangono in sottofondo ad arricchire la scrittura caproniana di quel tocco narrativo che, quasi paradossalmente, «trova compiuta realizzazione nelle composizioni poetiche, che sono tra i pochi limpidi esempi, nella letteratura novecentesca, di una straordinaria attitudine a raccontare in versi».<sup>374</sup>

Riguardo la sua propensione a narrare attraverso la poesia, Caproni si è più volte espresso:

Poi naturalmente il narratore ho continuato a farlo in versi, tant'è vero che in un'intervista, mi pare a "La Repubblica" io negai, mi dava fastidio la qualifica di poeta, dico "no, sono uno che scrive in versi", insomma, e quindi questa narrativa rimane attaccata al fondo, anzi forse accentuata... anche in quei componimenti che sembrano i più metafisici c'è sempre un filo di realtà vissuta, di vissuto insomma, di quotidiano, che li tiene.<sup>375</sup>

Ripercorrendo l'itinerario poetico caproniano è facile notare come la vena narrativa non abbia mai abbandonato il suo autore, adattandosi di volta in volta ai metri utilizzati, ai personaggi descritti, alle storie più diverse raccontate in poemetti o in pochi versi, seguendo fedelmente il poeta in ogni sua ricerca, da quelle fisiche e sensoriali degli esordi a quelle metafisiche dell'ultimo periodo, in cui anche la trama più complessa arriva a comprimersi in epigrammi ed aforismi. La forma narrativa sostiene buona parte della poesia di Caproni che, anche grazie ad essa, riesce ad essere un esempio di immediata limpidezza, in grado di parlare con semplicità di tutti i dolori, le gioie e i volti che hanno attraversato l'esistenza dell'autore, fino a farne un unico grande romanzo. Niente meglio della stessa opera poetica può spiegare al lettore la vita di Caproni che ad ogni componimento ha affidato una parte importante della sua storia di uomo e di artista, facendo del verso lo strumento più adatto a raccontare. Se il progetto di firmare un romanzo rimane tra i desideri mai realizzati del narratore che ha lasciato

---

<sup>374</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.62.

<sup>375</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. p.219.

incompiuta *La dimissione*, il poeta de *Il seme del piangere* ha invece ripercorso in versi il viaggio attraverso la giovinezza della propria madre, rendendola l'indimenticabile protagonista di un romanzo straordinario. La sezione intitolata *Versi livornesi*, che compone la prima parte de *Il seme del piangere*, può a buon diritto essere considerata il racconto della vita di Anna Picchi, prima giovane sarta in una Livorno passata, e poi ricordo e rimpianto del proprio figlio, il quale la cerca disperatamente per le strade della città d'infanzia che torna anch'essa a rivivere in quelle rime. Il significato del titolo della raccolta è da ricercare nell'epigrafe dantesca posta in apertura da Caproni: «... udendo le sirene sie più forte,/ pon giù il seme del piangere ed ascolta...»<sup>376</sup>, tratta dal XXXI canto del *Purgatorio* in cui Dante è finalmente affidato alla guida di Beatrice, la quale non manca di rimproverarlo invitandolo a smettere di piangere per le sue colpe, e a mostrarsi più forte in futuro:

[...]considero questo *Seme del piangere*, il cui titolo, come si sa, viene da Dante, no?... Beatrice rimprovera Dante, che si lagnava d'averla tradita, d'essere andato ad altre sirene, e ad un certo momento, insomma, dice: "piantala, pon giù il seme del piangere ed ascolta".<sup>377</sup>

Annina può quindi essere paragonata a Beatrice nella sua veste di guida per il poeta, il cui percorso a ritroso nel passato della madre è anche e soprattutto un itinerario attraverso un grande senso di colpa che Caproni renderà esplicito in uno dei componimenti più cupi dei *Versi livornesi*, i quali diventano allora il pagamento «di un profondo debito affettivo».<sup>378</sup> *Il seme del piangere* esce nel 1959, ma il viaggio alla ricerca di Annina era già stato anticipato da Caproni ne *L'Ascensore*, una della poesie conclusive della raccolta precedente, *Il Passaggio d'Enea*. Nella lirica il poeta immagina di prendere l'ascensore di Castelletto a Genova per raggiungere il paradiso, dove potrà finalmente incontrare la madre: «Quando mi sarò deciso/ d'andarci, in paradiso/ ci andrò con l'ascensore/ di Castelletto, nelle ore/ notturne, rubando un poco/ di tempo al mio riposo.//[...] Ma là sentirò alitare/ la luce nera del mare/ fra le mie ciglia, e... forse/ (forse) sul belvedere/ dove si sta in vestaglia,/ chissà che fra la ragazzaglia/ aizzata (fra le leggiadre/ giovani in libera uscita/ con cipria e odor di vita/

<sup>376</sup> «Tuttavia, perché mo vergogna porte/ del tuo errore, e perché altra volta,/ udendo le serene, sie più forte,/ pon giù il seme del piangere e ascolta:/ sí udirai come in contraria parte/ mover dovieti mia carne sepolta.» (*Purgatorio*, XXXI, vv. 43-48).

<sup>377</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. p. 47.

<sup>378</sup> A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit. p. 115.

viva) non riconosca/ sotto un fanale mia madre.// Con lei mi metterò a guardare/ le candide luci sul mare»<sup>379</sup>, ed è evidente come una prima descrizione di Annina sia già presente in questi versi, quasi prologo che anticipa una delle caratteristiche principali della protagonista ovvero l'odore della cipria che la segue per le vie, e che svela la presenza di altri personaggi, come le molte ragazze livornesi tra le quali l'assenza o la presenza di Annina è subito percepibile. Un vero e proprio proemio si può riconoscere invece nella lirica *Perch'io*, posta da Caproni in apertura all'intera raccolta di versi, dove il poeta si ritrova ad accendere un cerino sul muro, illuminando così anche la sua stessa memoria che dovrà ricordare la madre e dare voce al dolore che continua a tormentarlo: «anch'io, di notte, strusciando un cerino/ sul muro, accendo cauto una candela/ bianca nella mia mente - apro una vela/ timida nella tenebra, [...] anch'io scrivo / e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto/ che mi bagna la mente...»<sup>380</sup>. La congiunzione «perch'io» richiama il verso iniziale di *Perch'i'no spero di tornar giammai*, in cui Cavalcanti affida al suo componimento il compito di raggiungere l'amata in Toscana, dove egli sa di non poter ritornare e, allo stesso modo, con la *Preghiera* che riecheggia la ballata cavalcantiana, Caproni inizia i *Versi livornesi*, il romanzo della sua Annina:

Anima mia, leggera  
va' a Livorno, ti prego.  
E con la tua candela  
timida, di nottetempo  
fa' un giro; e, se n'hai il tempo,  
perlustra e scruta, e scrivi  
se per caso Anna Picchi  
è ancor viva tra i vivi.

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

Anima mia, sii brava  
e va' in cerca di lei.  
Tu sai cosa darei  
se la incontrassi per strada.<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> G. Caproni, *L'Ascensore*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 168.

<sup>380</sup> Ivi, *Perch'io*, p.185.

<sup>381</sup> Ivi, *Preghiera*, p. 191.

In questa prima lirica è già possibile individuare i tre personaggi principali della storia: Caproni, Anna Picchi e l'anima del poeta, unica in grado di ritrovare la madre tra le strade di una Livorno primo novecentesca, scenario in cui sono ambientati i *Versi livornesi*. Come accade anche in molti racconti caproniani, il narratore non ha nulla da spiegare al suo lettore che capirà tutto più avanti, e la vicenda si apre in medias res con un Caproni affranto e deluso che ritorna dalla città toscana senza aver incontrato la donna che ha nel cuore. Se *Preghiera* si può considerare l'incipit dei *Versi livornesi*, è allora interessante soffermarsi su una dichiarazione rilasciata dal poeta, in merito alla quale è possibile affermare che questo primo componimento rispecchia in pieno i gusti caproniani in fatto di romanzi:

Credo nella narrativa, purtroppo vedo che sta facendo dei cali terribili, con gli sperimentalismi, il romanzo che è impossibile, scrivono romanzi sull'impossibilità di scrivere un romanzo. A me piace proprio il romanzo tradizionalissimo: l'orologio della torre suonava lentamente le dodici quando una carrozza... Allora m'interessa.<sup>382</sup>

Il romanzo livornese inizia proprio nel modo tradizionale che piace a Caproni, con una città in piena notte e una ragazza da ritrovare tra le sue strade, nella narrazione in bianco e nero di un tempo passato, che sembra quasi celare il classico "c'era una volta". Il poeta prega l'anima di tornare a Livorno prima che sia giorno e di perlustrare ogni via, cercando Anna Picchi che forse è ancora «viva tra i vivi» e che, come già approfondito, è per lui una figura reale che possiede un nome ed un cognome e che può essere riconosciuta tramite caratteristiche materiali e tangibili, come la camicetta adornata dal rubino che ella era solita portare al petto. L'anima possiede un'infalibile memoria affettiva che le consente di ricordare in modo netto quei particolari di Annina che il poeta rischia di dimenticare, necessari per distinguere la madre da tutte le altre ragazze che popolano la città. L'attitudine dell'anima a rievocare con precisione l'immagine di Anna Picchi è paragonabile ad una candela che nella notte illumina e rischiara non solamente le strade più buie di Livorno ma anche la mente di Caproni, offuscata da quel lungo pianto espresso nel proemio *Perch'io*.

Nella prima strofa di *Preghiera* è già illustrata la trama di tutto il romanzo in versi: l'importante viaggio nel tempo passato alla ricerca di una donna livornese, compiuto dall'anima che ricorda e per la quale la ragazza Annina e la giovane Livorno del secolo

---

<sup>382</sup> Dall'intervista di M. Picchi a G. Caproni, *E adesso parliamo direttamente con Giorgio Caproni*, cit. Ora in M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, cit. p. 77.

scorso sono ancora vive e vanno cercate, trovate e riscoperte attraverso la poesia, che nel farlo deve rispettare la semplice raffinatezza che le contraddistingue. A questo proposito, Caproni non manca di indicare alla sua stessa mano le modalità più adatte a scrivere le pagine di un racconto così importante e, tra i componimenti dei *Versi livornesi*, si trova allora una splendida dichiarazione di poetica che è allo stesso tempo un atto di fedeltà al cuore semplice ma elegante della protagonista:

Mia mano, fatti piuma:  
fatti vela; e leggera  
muovendoti sulla tastiera,  
sii cauta. E bada, prima  
di fermare la rima,  
che stai scrivendo d'una  
che fu viva e fu vera.

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

Allora sul Voltone,  
ventilata in un maggio  
di barche, se paziente  
chissà che, con la gente,  
non prenda aire e coraggio  
anche tu, al suo passaggio.<sup>383</sup>

Per scrivere la storia della madre, Caproni si affida alla poesia che deve però essere attenta e muoversi con cautela tra le rime che non parlano di un'invenzione, ma di una donna che «fu viva e fu vera», il cui ricordo va rievocato con la delicatezza che si riserva alle cose preziose. Per descrivere Annina la parola non può creare le false illusioni che è solita architettare e, mantenendosi lieve e prudente, ha il compito di rispettare la *Preghiera* del suo autore, schivando gli errori e ricercando la semplicità dei versi più chiari e delle strofe più limpide, armandosi di tutta l'attenzione e la precisione che merita il racconto della vita realmente vissuta di una donna realmente esistita. Quasi in un elenco di regole opposte da osservare, Caproni stilla i canoni della sua poesia che per non tradire l'animo di Annina deve essere proprio com'era lei: «fine e popolare»,

---

<sup>383</sup> G. Caproni, *Battendo a macchina*, in *L'Opera in versi*, cit. p.194.

«ardita e trepida», piena di «semplice gloria». Se la poesia riuscirà ad essere come la protagonista di cui vuol parlare, allora Annina e il suo ricordo rinasceranno e, insieme ad un vento livornese, attraverseranno ancora il Voltone, infondendo al poeta il coraggio per continuare a scrivere la sua opera. La Musa caproniana ha quindi le caratteristiche della madre e i *Versi livornesi* aderiscono con impegno alla dichiarazione di poetica del loro autore facendosi lirica intelligente e diligente, raffinata ed alta ma allo stesso tempo umile e sobria, priva di qualsiasi esagerazione e di ornamenti superflui perché ricca di tutto l'essenziale, limpida ed immediata, «senza ambizione» però animata dal grande e valoroso proposito di raccontare la storia «gentile» di un animo buono quale era quello di Annina. Caproni sceglie il settenario come verso prediletto per ricreare l'agilità dell'esile figura materna, a formare canzonette che esprimano tutta la levità di quelle mattine livornesi percorse in sella ad una bicicletta azzurra, o trascorse a ricamare con ago e filo mentre il vento del mare avvolge ogni angolo della stanza portando con sé profumi lontani. Accomunabile allo stesso impegno poetico è il componimento *Per lei*, attraverso il quale Caproni evidenzia lo stile delle sue rime, anch'esse semplici e chiare, in grado di conservare a distanza «l'eleganza/ povera ma altrettanto netta»<sup>384</sup> della madre ragazzina. Le rime a lei dedicate dovranno far soffiare l'aria di Livorno, e per questo saranno aperte e ventilate, avranno il suono e il colore del mare e non trasmetteranno alcuna malinconica rassegnazione, riusciranno invece ad essere sincere e limpide, mostrando quell'eleganza delicata ma evidente che era la caratteristica più bella di Annina. A questo proposito è opportuno ricordare le parole di Biancamaria Frabotta che definisce il *Seme del piangere* «un libro pericolosamente, scandalosamente chiaro; e tale è la fragilità della sua cristallina semplicità che, a maneggiarlo senza delicatezza, si rischia di mandarlo in mille pezzi».<sup>385</sup>

Attraverso i due componimenti citati, Caproni introduce al lettore la sua opera, spiegandone lo stile leggero grazie al quale i *Versi livornesi* diventano un esempio di poesia «scorrevolmente narrativa»<sup>386</sup>. Il racconto si apre con *L'uscita mattutina* in cui Caproni riprende il topos stilnovista dell'apparizione della donna amata, adeguandolo al carattere «fine e popolare» della protagonista, seguendola in una quotidianità che la sua presenza illumina e innalza. Per recarsi al lavoro Annina esce di casa all'alba, che in

---

<sup>384</sup>G. Caproni, *Per lei*, in *L'Opera in versi*, cit. p.201.

<sup>385</sup> B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit. p.87.

<sup>386</sup> P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p. 256.

questo componimento, come in *Ultima preghiera*, acquista una delle poche valenze positive nell'opera caproniana (dove «l'ora albina» è sempre portatrice di inquietudini ed angosce) e il buio del primo giorno viene rischiarato dalla presenza di Annina: ogni contrada si illumina all'improvviso e tutto Corso Amedeo sembra svegliarsi al «tacchettio»<sup>387</sup> dei suoi passi, mentre una profumata scia di cipria la segue per le strade ventose segnandone il percorso. Come è stato notato:

Circola, è il caso di dirlo, molta corrente d'aria, in questi versi: gli azzurri e il bianco della spuma del mare e le trasfigurazioni delle tele, che Annina ricama, in vele battute dal vento sono tra le immagini memorabili di questa figurina fatta di aria e di profumo di mare [...] è tutto un tripudio di suoni che evocano profumi, che evocano a loro volta liete immagini vitali.<sup>388</sup>

È importante notare come nei *Versi livornesi* il poeta faccia entrare la toponomastica di Livorno, a partire da Corso Amedeo, dove nacque, passando per Via Palestro dove abitò fino al 1922, per lo Sbolci, il famoso caffè nei pressi di via Garibaldi, e per il Voltone, nomignolo di Piazza Carlo Alberto, fino a concentrare nella lirica *Eppure* la maggior parte dei luoghi più caratteristici della sua città natale. Nel ricostruire con precisione l'ambiente che fa da sfondo alla vicenda, Caproni descrive infatti «senza senili nostalgie» la Livorno dei suoi ricordi («sulla carta velina della memoria»), una città in bianco e nero, diversa da quella del presente ma fedele alla giovinezza della madre:

Ora di Livorno ho un'immagine che appartiene alla geografia e alla mitologia della mia infanzia. Ed è perciò del tutto inutile il dirmi (credendo di farmi dispetto), che Livorno è quasi totalmente a pezzi, io sapendo bene che la mia Livorno nessun bombardiere può averla toccata; cioè che esisterà sempre, finché esisto io, questa città malata di spazio nella mia mente, col suo sapore di gelati nell'odor di pesce del Mercato Centrale lungo i Fossi, e con l'illimitato asfalto del Voltone [...]. Non voglio domandare queste cose, né se esiste ancora via Palestro o via dell'Oriolino e via della Madonna o il Parterre o il Pallone o il quartiere del Gigante, perché io non soffro di senili nostalgie. Dirò anzi che non me ne importa proprio nulla se tali cose non esistessero più, io non avendo la minima piega di nostalgia per la mia infanzia. La mia infanzia livornese è ancora tutta in me, col Caffè dello Sbolci nei pressi di via Garibaldi, colla Tazza d'Oro dove mi portavano tra gli specchi e le indorature rococò i miei genitori pieni di gentilezza e di finezza nei giorni festivi, e io penso davvero che un raffronto tra la mia Livorno e quella attuale è del tutto inutile e perfino pericoloso, potendomi anche capitare questo: che le due immagini, dico quella sulla carta velina della memoria e quella reale (sia pure prima dei bombardamenti), in alcun modo combacino più.<sup>389</sup>

Lo scenario dei *Versi livornesi* viene delineato seguendo gli itinerari della protagonista, riferiti da un narratore che sembra “pedinarla” per ogni via e piazza, accompagnandola

---

<sup>387</sup> G. Caproni, *L'uscita mattutina*, in *L'Opera in versi*, cit. p.192.

<sup>388</sup> S. Tamiozzo Goldmann, *Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni*, cit. p. 327.

<sup>389</sup> G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit. p.34.

di nascosto a lavorare e osservandola da lontano mentre sorride e ricama. L'itinerario nella Livorno del passato permette a Caproni di costruire due diversi percorsi narrativi, quello compiuto a piedi o in bicicletta tra le vie della città e quello esistenziale, rivissuto e immaginato attraverso le tappe fondamentali della vita di Annina. Già con *L'uscita mattutina* il lettore riceve un primo profilo estetico e caratteriale della figura, descritta nell'eleganza e nel buonumore che si manifestano ad ogni suo movimento e nella "franchezza" del volto, caratterizzato da un neo sopra le labbra. Come ha rilevato Pier Vincenzo Mengaldo, «i singoli testi sono, con particolare evidenza, frammenti o schegge o parti di un insieme narrativamente legato»<sup>390</sup> e la canzonetta che introduce la protagonista è quindi collegata ad altre liriche che nell'insieme formano un unico capitolo adibito alla sua presentazione. *L'uscita mattutina* si lega ai componimenti *Quando passava* e *La gente se l'additava*, che riprendono entrambi il motivo dell'apparizione della donna tra strade e vicoli di Livorno e raccontano gli effetti che essa produce sui passanti e sull'intera città. Già qui si delineano le sfumature del suo carattere schietto e umile, svelto e gioioso, che le procura l'ammirazione dei concittadini.

Tra i versi delle poesie si individuano precise corrispondenze tematiche e lessicali, in un'intertestualità che lega indissolubilmente una poesia all'altra, al punto da renderle quasi interscambiabili tra loro, basti pensare all'attacco di *Quando passava*: «Livorno, quando lei passava,/ d'aria e di barche odorava./ Che voglia di lavorare/ nasceva, al suo ancheggiare!»<sup>391</sup> a cui potrebbe in modo naturale seguire parte della prima stanza di *La gente se l'additava*: «La gente se l'additava/ vedendola, e si voltava/ anche lei a salutare,/ il petto le si gonfiava/ timido, e le si riabbassava,/ quieto nel suo tumultare/ come il sospiro del mare»<sup>392</sup>. In quest'ultima lirica, Caproni tratteggia in modo davvero efficace la figura di Annina, introducendone la personalità come farebbe un narratore con il protagonista del suo romanzo: «Era una personcina schietta/ e un poco fiera (un poco/ magra), ma dolce e viva/ nei suoi slanci; e priva/ com'era di vanagloria/ ma non di puntiglio, andava/ per la maggiore a Livorno»<sup>393</sup>. Riguardo l'immagine di Anna

---

<sup>390</sup> P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p. 255. Per un approfondimento sulla metrica dei *Versi livornesi* si rimanda a P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *L'Opera in versi*, cit. pp. XI-XLIV.

<sup>391</sup> G. Caproni, *Quando passava*, in *L'Opera in versi*, cit. p.195.

<sup>392</sup> Ivi, *La gente se l'additava*, p.197.

<sup>393</sup> Ibidem.



Picchi nei *Versi livornesi* il poeta si è più volte espresso, ricordando la madre «vivacissima figurina» e «artigiana bravissima», e spiegando i motivi che lo portarono a rievocarne la giovinezza, quel periodo in cui egli non era ancora nato:

Le dirò che Anna Picchi era, non mi vergogno a dirlo, era una bella donna, giovane, ma io parlo di Anna Picchi prima della mia nascita, quindi di Anna Picchi ragazza, una figura, naturalmente, a questo modo, che appartiene più alla leggenda che alla storia e ai discorsi che sentivo dire... alle fotografie che ho visto... ed era una ragazza molto vivace [...]. Ed era una finissima sarta, proprio ricercata. Lavorava per il magazzino Cigni, la contornavano signore borghesi, naturalmente la vezzeggiavano. [...] e mi è piaciuto appunto rievocare questa snella figurina, questa vivacissima figurina e così raccontare la sua storia, la sua morte e direi anche la sua oltremorte di ragazza fina, d'ingegno, di fantasia eccetera, eccetera, dalla quale ho appreso, possiamo dire, il gusto dell'arte, perché l'arte vien dall'artigianato. Era, a modo suo, un'artista, un'artigiana bravissima. [...] era vivacissima, piena di entusiasmi, le piaceva la bella vita, per quanto le potesse consentire Livorno, le piaceva il teatro, le piaceva il cinema, le piaceva ballare, le piaceva la società, la società che allora a Livorno esisteva, perché era una Livorno, diciamo, molto civile [...].<sup>394</sup>

Sull'aspetto lavorativo della vita di Annina, che era una delle sarte più brave della città, l'autore si sofferma in alcune liriche come *La Ricamatrice* e la *Stanza* (contigue non soltanto per la loro posizione all'interno della raccolta ma anche narrativamente), contribuendo ad arricchire di particolari il racconto dell'esistenza della madre giovinetta. La prima poesia mette in versi l'odore fresco del lino sul quale la ragazza stava china a ricamare con un'abilità paragonabile alla trasparenza delle onde marine, dalla cui descrizione emerge tutta l'esperienza delle tre raccolte d'esordio in quell'attitudine del primo Caproni a cogliere attraverso i sensi gli aspetti più veri della realtà, mentre il secondo componimento prosegue la narrazione concentrandosi sulla stanza dove Annina lavorava e in cui sembra entrare anche tutta la città, per il semplice motivo che nei ricordi dell'autore Livorno e la madre sono una cosa sola.

Con *Sulla strada di Lucca* e *Scandalo*, Caproni aggiunge un piccolo dettaglio al racconto delle mattine di Annina e, modernizzando la stilnovistica apparizione dell'amata, la ritrae in sella ad una bicicletta mentre sfreccia tra le strade di Livorno, destando al suo passaggio stupore e «scandalo» in chi la guarda. Anche in questo caso entrambe le liriche potrebbero unirsi a formare un'unica canzonetta, dove i versi iniziali di *Sulla strada di Lucca* troverebbero nelle strofe di *Scandalo* la loro naturale conclusione, e i pensieri «alberati e freschi»<sup>395</sup> sarebbero accompagnati dal mormorio dei passanti increduli nel vederla sbucare l'angolo con tanta velocità. Tuttavia è utile

---

<sup>394</sup> G. Caproni, "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit. pp. 45-46.

<sup>395</sup> G. Caproni, *Sulla strada di Lucca*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 196.

ricordare le parole di Pier Vincenzo Mengaldo che, soffermandosi sulla ripetitività dei *Versi livornesi*, osserva come ogni poesia pur collegandosi narrativamente ad altre, contenga «in qualche misura l'intero»<sup>396</sup> ed esprima già tutto ciò che c'è da dire. In ogni componimento di questa prima parte del romanzo di Annina, la trama è sempre la stessa e, insistendo sul tema della leggerezza, Caproni ripropone più volte il racconto della semplice ma felice quotidianità di una ragazza che riesce a risvegliare e a rendere migliore un'intera città semplicemente percorrendola e dedicandosi al proprio lavoro con allegria e precisione.

Gli altri personaggi della storia vengono rivelati nella seconda parte dei *Versi livornesi* dove, con l'avanzare della narrazione, la figura della protagonista è attorniata da parenti ed amici, mentre un ruolo importante, seppur nella veste di semplici comparse, è rivestito dalle altre ragazze della città, già presentate nell'*Ascensore* e funzionali al narratore per far risaltare l'immagine di Annina, unica a possedere quelle qualità particolari che la rendono la più ambita tra tutte le giovani donne di Livorno. In *Barbaglio*, il poeta ritrae la madre in compagnia di due ragazze «sbracciate»<sup>397</sup> come lei, mentre ride e scherza osservata da un gruppo di ragazzi: questa lirica, che ricorda il primissimo Caproni dei fuochi estivi e delle feste paesane, trova il suo opposto in *Piuma*, dove l'assenza di Annina tra le ragazze "marine" è avvertita con dolorosa rassegnazione dal narratore che più volte l'ha vista comparire per le strade della città. I collegamenti intertestuali che legano i componimenti sono evidenti anche in questo caso, perché il "romanzo in versi" caproniano mostra una netta separazione tra una prima parte dove Annina è viva, presente e luminosa, e una seconda in cui è la sua mancanza a diventare protagonista dei *Versi livornesi*.

Una prima svolta nella vicenda è rappresentata da *Nè ombra né sospetto*, vera e propria prolessi della narrazione, con la quale Caproni anticipa il destino della madre, instillando nel lettore l'idea che debba accaderle qualcosa di molto diverso dalla gioiosa quotidianità delle mattine livornesi:

E allora chi avrebbe detto  
ch'era già minacciata?  
Stringendosi nello scialletto  
scarlatto, ventilata  
passava odorando di mare

---

<sup>396</sup> P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, cit. p. 256.

<sup>397</sup> G. Caproni, *Barbaglio*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 200.

nel fresco suo sgonnellare.

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

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

Livorno popolare  
correva con lei a lavorare.  
Né ombra né sospetto  
era allora nel petto.<sup>398</sup>

All'interno della raccolta, il componimento è posto subito dopo *L'uscita mattutina*, della quale riprende il discorso tramite l'interrogativa iniziale che diventa il prosieguo all'ultima strofa della canzonetta: «Andava in alba e in trina/ pari a un'operaia regina./ Andava col volto franco/ (ma cauto, e vergine, il fianco)/ e tutta di lei risuonava/ al suo tacchettio la contrada»<sup>399</sup>. Precise corrispondenze sono riscontrabili tra le due liriche, il cui accostamento permette all'autore di continuare la narrazione dell'itinerario di Annina per le vie di Livorno che, iniziato da Corso Amedeo, prosegue quindi per via Palestro, attraverserà poi il Voltone, passerà accanto al caffè dello Sbolci, costeggerà i Fossi per arrivare fino al magazzino Cigni. Come è tipico del narratore del *Labirinto* che tende spesso ad anticipare la conclusione dei suoi racconti, anche il poeta dei *Versi livornesi* si lascia sfuggire il finale del suo romanzo e, soffermandosi sulla vitalità di Annina legata all'aria della città di mare, crea un'evidente opposizione con gli ultimi due versi della strofa finale che, di conseguenza, alludono alla morte della madre.

Con *Urlo*, la vicenda avanza verso il giorno del fidanzamento della ragazza, a cui Livorno stessa partecipa tramite il vento che soffia per tutta la città e il suono delle sirene del porto che sembrano cantare la gioia di quella promessa. Ma ad incupire l'atmosfera sono i due versi conclusivi, attraverso i quali risulta evidente che l'intero componimento, fatto tutto di suoni, è anche e soprattutto il tragico annuncio della guerra: «Fuggì nel vento, stretta/ al petto la sciarpetta./ In cielo, in mare, in terra/ che urlo, scoppiata la guerra...»<sup>400</sup>. Da questo momento la vita di Annina evolve dalla

---

<sup>398</sup> G. Caproni, *Né ombra né sospetto*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 193.

<sup>399</sup> Ivi, *L'uscita mattutina*, p. 192.

<sup>400</sup> Ivi, *Urlo*, p. 203.

spensieratezza della gioventù alle responsabilità della età adulta in cui la guerra, come accade in buona parte della lirica caproniana, resta di fondo a segnare il triste futuro del personaggio e, di conseguenza, anche la canzonetta prima utilizzata con leggerezza come «icona del corpo svelto e sottile»<sup>401</sup> della madre, diventa la forma più adatta e ragionata per trattare con equilibrio la conclusione del romanzo in versi che coincide con la morte della protagonista.

Il racconto dovrebbe proseguire con le nozze di Annina, ma il narratore onniscente che non riesce a tacere l'inquietudine che prova, trasporta la protagonista, mediante l'improvvisa prolessi di *Ad portam inferi*, dalle ariose strade di Livorno all'atrio cupo di una fredda stazione, dove il lettore la ritrova in attesa del treno che la condurrà all'ultima destinazione: «Chi avrebbe mai pensato, allora,/ di doverla incontrare/ un'alba (così sola/ e debole, e senza/ l'appoggio d'una parola)/ seduta in quella stazione,/ la mano sul tavolino/ freddo, ad aspettare/ l'ultima coincidenza/ per l'ultima destinazione?»<sup>402</sup>. Il poemetto anticipa in parte la tematica del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ma lo spostamento in avanti del tempo, con quell'«allora» che torna a richiamare il passato, può far ripensare a *Il gelo della mattina*, dove al drammatico presente di Olga si sostituisce il futuro di Mariano che ha ormai vissuto un'esistenza travagliata in cui il ricordo di quella morte continua a comparire.

L'«allora» di *Ad portam inferi* serve al narratore non solamente per confrontare la condizione tragica di Annina con la gioia della sua giovinezza, ma anche per legare il poemetto alla lirica che lo precede, creando i soliti collegamenti intertestuali che rendono i *Versi livornesi* un'unica storia da leggere senza interruzioni per non perdere il filo del racconto. La più bella ragazza di Livorno si trova ora sola nel freddo dell'alba (che il lettore de *Il Passaggio d'Enea* sa già essere preludio a eventi tragici e oscuri) in una stazione nebbiosa che è simbolo dell'accesso all'oltretomba, vorrebbe piangere, chiedere aiuto e scrivere al figlio qualche riga d'affetto, ma non ricorda nulla, non sa il motivo per cui si trova lì e per giunta ha dimenticato le chiavi di casa, è sperduta e non potrà più tornare indietro. Lo smarrimento di Annina sembra rispondere in pieno all'operazione compiuta dal narratore che preleva la sua protagonista dal giorno

---

<sup>401</sup> P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *L'Opera in versi*, cit. p. XXV.

<sup>402</sup> G. Caproni, *Ad portam inferi*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 204.

spensierato del fidanzamento, per abbandonarla già moglie e madre agli ultimi istanti della sua vita:

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

[...]

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 sparcchia, serio,  
lasciando sul tavolino  
il resto) al suo bambino.

Almeno le venisse in mente  
che quel bambino è sparito!  
È cresciuto, ha tradito,  
fugge ora rincorso  
pel mondo dall'errore  
e dal peccato, e morso  
dal cane del suo rimorso  
inutile, solo  
è rimasto a nutrire,  
smilzo come un usignolo,  
la sua magra famiglia  
(il maschio, Rina, la figlia)  
con colpe da non finire.<sup>403</sup>

È importante osservare come l'Annina di *Ad portam inferi* sia già nei gesti e nei pensieri la madre adulta che non manca (anche in quel tragico frangente) di rivolgere attenzioni e premure verso la sua famiglia, ma che ormai, inquieta e confusa, trattiene a fatica le

---

<sup>403</sup> G. Caproni, *Ad portam inferi*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 205.

lacrime e tenta invano di lasciare sue notizie a quel figlio che non sa nemmeno se sia vivo o morto. Come tutti i personaggi caproniani che attendono all'alba il momento della morte, anch'essa è incapace di contenere il tremore che la pervade, tuttavia continua imperterrita a pensare a quel bambino che ora è cresciuto ed è l'adulto pieno di colpe e di errori quale Caproni si sente. *Ad portam inferi* è il capitolo più importante di tutti i *Versi livornesi*, poiché tra le sue strofe il narratore sembra svelare l'intento che sta dietro alla scrittura dell'intero poemetto, ovvero l'espiazione del grande senso di colpa avvertito nei confronti della madre, che solo la poesia può in parte risarcire mettendone in versi la giovinezza e riportandola a Livorno in un tempo felice lontano dalla guerra, dai doveri e dalle responsabilità di moglie e di madre che hanno privato Anna Picchi della spensieratezza di Annina; ma, come ha opportunamente evidenziato Luigi Surdich, l'operazione del poeta è comunque «destinata a svuotarsi urtando implacabilmente contro la verità della guerra, dei dolori, delle necessità, degli obblighi; e, soprattutto, contro la verità della morte».<sup>404</sup>

La narrazione, che in quella fredda stazione raggiunge il capitolo più intenso e drammatico di tutta la vicenda, fa improvvisamente un ulteriore salto all'indietro ritornando al giorno delle nozze di Annina descritto nella lirica *Eppure*, dove Caproni concentra buona parte della toponomastica livornese unita ad un elenco di nomi e personaggi che si riuniscono attorno ai due sposi in veste di amici e parenti della coppia. A collegare il poemetto precedente a quello successivo è proprio l'«eppure» del primo verso che, opposto all'«allora» di *Ad portam inferi*, sembra riequilibrare l'intreccio del racconto, riportando Annina in quel presente-passato in cui è ritratta ancora «tutta odorosa/ di camicetta e di rosa»<sup>405</sup> nella raffinata semplicità con la quale sparge manciate di confetti ai ragazzini di Livorno, o nella fretta allegra con cui insieme al marito sale sul treno diretto alla sua nuova vita. I due componimenti, posti uno dopo l'altro, rappresentano una coppia antitetica all'interno della raccolta: in entrambi compare la stazione con un treno in partenza, ma mentre il primo è metafora della morte, il secondo conduce la protagonista lontano dalla città natale, per iniziare un nuovo percorso accanto all'uomo che ha sposato. Tuttavia, a segnare la fine di *Eppure* sono i già citati versi nei quali il narratore ricorda ancora una volta il triste destino che

---

<sup>404</sup> L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit. p.74.

<sup>405</sup> G. Caproni, *Eppure...*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 209.

minaccia Annina, preparando così la conclusione del suo romanzo: «E invece com'era ferita/ l'epoca in cui era partita!/ Com'era già in lei, e in terra,/ il seme della guerra!».<sup>406</sup> L'«allora», l'«eppure» e l'«invece», richiamando e contraddicendo gli eventi del racconto, dimostrano la volontà di Caproni di legare le liriche dei *Versi livornesi*, che per quanto possano ritenersi definite e compiute nella loro individualità, acquistano un significato profondo solo in rapporto alle altre. In mezzo alle speranze e ai desideri della protagonista si insinua la guerra, vera minaccia di tutta l'umanità che colpisce inesorabile anche il futuro di quell'esile figurina livornese, così lontana e opposta alla tragedia che l'attende. Compare in *Eppure* il personaggio di Attilio, padre del poeta e giovane sposo della ragazza, ed è interessante notare come dalla sua apparizione «la libertà gioiosa e vitale di Annina comincia a spegnersi»<sup>407</sup>: il ruolo di moglie e l'abbandono di Livorno che assume lo status di luogo-protezione e riparo dalle tragedie della vita, segnano la fine di un'epoca. La conclusione della vicenda si avvia infatti con la lontananza della protagonista dalle strade dove è nata e cresciuta, e Caproni la ritrae in *Epilogo* ormai morta e troppo lontana anche per essere raggiunta dalla poesia: «Annina è nella tomba./ Annina, ormai, è un'ombra./ E chi potrà più appoggiare/ l'orecchio al suo petto, e ascoltare/ come una volta il cuore,/timido, tumultare?»<sup>408</sup>. Annina muore di notte e d'inverno in una Palermo che nulla c'entra con la Livorno ventilata delle mattine di gioventù, dove la sirena militare torna per l'ultima volta a disturbare la narrazione dei *Versi livornesi*, ricordando al lettore che la guerra è sempre il grande sfondo di ogni piccola tragedia. La lirica *Il carro di vetro*, attraverso la quale Caproni mette in versi il funerale della madre, trova il suo antecedente in *Urlo*, e ad unirle è proprio il suono della guerra che sancisce la fine di un percorso esistenziale la cui evoluzione è iniziata la mattina del fidanzamento. Il narratore torna a Livorno, dove l'assenza di Annina viene avvertita in ogni angolo: «la ragazza fina,/ d'ingegno e di fantasia»<sup>409</sup> è assente dalle strade e dalle piazze, nessuno si volta più a guardarla e se il vento, per sua natura, continua a soffiare lo fa di certo in modo diverso, poiché non può più accompagnare al lavoro la figura schietta ed elegante che ora manca inesorabilmente tra tutte le ragazze della città. Ne *Il seme del piangere*, lirica conclusiva di tutto il

---

<sup>406</sup> G. Caproni, *Eppure...*, in *L'Opera in versi*, cit. p.210.

<sup>407</sup> S. Tamiozzo Goldmann, *Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni*, cit. p. 335.

<sup>408</sup> G. Caproni, *Epilogo*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 212.

<sup>409</sup> Ivi, *Il seme del piangere*, p.215.

racconto, Caproni diventa il bambino indifeso che per l'intero giorno gira la città alla ricerca della «mamma-più-bella-del-mondo»<sup>410</sup> e che altro non è se non l'immagine infantile del poeta ormai cresciuto di *Preghiera*, che torna deluso da Livorno dopo aver perlustrato ogni via senza trovare Anna Picchi. La prima lirica dei *Versi livornesi* viene quindi trasformata e riproposta alla fine della vicenda: se il racconto di Annina è ormai concluso, non lo è quello del poeta che non si rassegna all'assenza della madre e che in *Ultima preghiera*, vero e proprio epilogo del romanzo, torna a pregare la sua anima di recarsi a Livorno con più fretta ed attenzione, per permettergli finalmente di incontrare la ragazza che non può dimenticare:

Anima mia, fa' in fretta.  
Ti presto la bicicletta,  
ma corri. E con la gente  
(ti prego, sii prudente)  
non ti fermare a parlare  
smettendo di pedalare.

Arriverai a Livorno  
vedrai, prima di giorno.  
Non ci sarà nessuno  
ancora, ma uno  
per uno guarda chi esce  
da ogni portone, e aspetta  
(mentre odora di pesce  
e di notte il selciato)  
la figurina netta,  
nei buio, volta al mercato.

Io so che non potrà tardare  
oltre quel primo albeggiare.  
Pedala, vola. E bada  
(un nulla potrebbe bastare)  
di non lasciarti sviare  
da un'altra, sulla stessa strada.

Livorno, come aggiorna,  
col vento una torma  
popola di ragazze  
aperte come le sue piazze.  
Ragazze grandi e vive  
ma, attenta!, così sensitive  
di reni (ragazze che hanno,  
si dice, una dolcezza  
tale nel petto, e tale  
energia nella stretta)  
che, se dovessi arrivare  
col bianco vento che fanno,

---

<sup>410</sup>G. Caproni, *Il seme del piangere*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 215.



so bene che andrebbe a finire  
che ti lasceresti rapire.

Mia anima, non aspettare,  
no, il loro apparire.  
Faresti così fallire  
con dolore il mio piano,  
e io un'altra volta Annina,  
di tutte la più mattutina,  
vedrei anche a te sfuggita,  
ahimè, come già alla vita.

Ricòrdati perché ti mando:  
altro non ti raccomando.  
Ricordati che ti dovrà apparire  
prima di giorno, e spia  
(giacché, non so più come,  
ho scordato il portone)  
da un capo all'altro la via,  
da Cors'Amedeo al Cisterone.

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

Seguila prudentemente,  
allora, e con la mente  
all'erta. E, circospetta,  
buttata la sigaretta,  
accòstati a lei soltanto,  
anima, quando il mio pianto  
sentirai che di piombo  
è diventato in fondo  
al mio cuore lontano.

Anche se io, così vecchio,  
non potrò darti mano,  
tu mormorale all'orecchio  
(più lieve del mio sospiro,  
messole un braccio in giro  
alla vita) in un soffio  
ciò ch'io e il mio rimorso  
pur parlassimo piano,  
non le potremmo mai dire  
senza vederla arrossire.

Dille chi ti ha mandato:  
suo figlio, il suo fidanzato.  
D'altro non ti richiedo.  
Poi, va' pure in congedo.<sup>411</sup>

---

<sup>411</sup> G. Caproni, *Ultima preghiera*, in *L'Opera in versi*, cit. pp. 216-219.

In sella alla bicicletta l'anima di Caproni dovrà arrivare a Livorno durante il «primo albeggiare», l'ora in cui le strade sono ancora poco affollate e la ragazza «più mattutina» della città è già pronta per recarsi al mercato; quando la vedrà comparire, unica tra le molte giovani che popolano Livorno, dovrà accostarsi a lei con la stessa prudente delicatezza delle sue rime, e dirle tutto quello che solo all'anima è concesso dire. Se Caproni è ormai invecchiato con i suoi rimorsi, la sua anima è ancora giovane e potrà sussurrare ad Annina qualcosa che il lettore non sa, ma che è nascosta in ogni capitolo dei *Versi livornesi*, nel cui finale Caproni, che non può più essere figlio, diventa improvvisamente fidanzato, osando «qualcosa che non so chi altri abbia osato: ricostruire per sequenze la vita fanciulla della madre senza aver mai conosciuto quella vita, e anticipando la morte di lei in modo da creare una sorta di corto circuito tonale; di conseguenza spostando sé da figlio a fidanzato»<sup>412</sup>.

Con i versi per Annina, Giorgio Caproni riesce non soltanto a toccare il punto più alto della sua poesia, ma anche a realizzare in pieno quell'ambizione verso la narrativa che sentiva viva in lui fin da ragazzo, arrivando a scrivere in rima un vero e proprio romanzo, che vanta la trama straordinaria di un viaggio nella Livorno passata alla ricerca della giovinetta «fine e popolare» che Anna Picchi è stata. Per questo si è avvalso della narrazione leggera e spensierata della sua gioventù prima, e con i rintocchi mortuari e struggenti dopo, in quel finale commovente e tragico sulla «mamma-più-bella-del-mondo»<sup>413</sup>, a cui il romanzo è dedicato nel tentativo di risarcire l'affetto materno che, sempre, non ha tempo né confini. Ogni componimento dei *Versi livornesi* è collegato agli altri come un capitolo di romanzo e sebbene ciascuna lirica, come si è detto, sia in sé compiuta e definita, è impossibile coglierne in pieno il significato se non la si rapporta a quelle che la seguono e la precedono. Tra le poesie prevale la forma della canzonetta, ma non mancano liriche di pochi versi, volte a dipingere semplici e intensi quadri della vita di Livorno e della madre, entrambe unite indissolubilmente nei ricordi del poeta per il quale Annina e l'ariosa città toscana sono in fondo un'unica cosa. Nel rievocare la giovinezza materna, Caproni conferisce a Livorno il grande compito di fare da sfondo al racconto di una vita che cresce e si evolve tra le sue strade e le sue piazze, e la città, che non può sottrarsi al fascino di Annina, risponde con tutto il vento e lo spumeggiare del mare di cui è capace, accompagnando la protagonista in bicicletta, seguendola passo dopo passo nei suoi spostamenti, illuminandosi quando lei si sveglia e

---

<sup>412</sup> P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *L'Opera in versi*, cit. p. XXV.

<sup>413</sup> G. Caproni, *Il seme del piangere*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 215.

mettendosi a lavorare ispirata dalla sua operosità. Ma Livorno che è pure triste e malinconica, partecipa alla morte di Annina, si riempie della sua assenza, ne piange la scomparsa, non si rassegna a non aspettarla e così, in *Ultima preghiera*, ritorna ad essere viva e ventilata, riaprendo al poeta tutte le sue vie per permettergli di cercare un'ultima volta la madre giovinetta. I *Versi livornesi* sono di riflesso un omaggio alla città d'infanzia di Caproni, che ormai cambiata e diversa, vive perfettamente intatta in quei ricordi che la poesia rievoca attraverso la stessa semplicità con cui si osserva una vecchia fotografia in bianco e nero.

Nel libro di Annina si ritrovano tutti gli aspetti caratteristici del romanzo: il luogo che fa da sfondo all'intera vicenda, la trama che ha un inizio e una conclusione, l'intreccio complesso che si snoda tra presente e passato, i personaggi principali nominati nelle vicende più importanti e quelli secondari che rimangono a popolare le pagine del racconto, ma soprattutto una protagonista degna di far tornare «in onore/ la rima in cuore e amore»<sup>414</sup>, omaggio-calco alla rima «fiore/ amore» di Saba.

Ai *Versi livornesi* Caproni affida inoltre alcune splendide dichiarazioni di poetica, dalle quali riemerge tutta la semplicità delle prime raccolte ma viene preannunciato anche tutto l'impegno delle ultime, in una poesia che sembra scritta «per gioco» ma lo è «piangendo: e con fuoco»<sup>415</sup>, nel rievocare gli eventi dolorosi di una vita intera segnata dal profondo trauma della guerra. Se con *Ultima preghiera* spetta all'anima recarsi a Livorno per trovare Annina, è in realtà ogni componimento a cercare una parte di lei nel lungo cammino della narrazione, fino a creare quel romanzo livornese che Caproni è riuscito a comporre con incomparabile finezza, in definitiva a renderlo memorabile.

---

<sup>414</sup>G. Caproni, *Iscrizione*, in *L'Opera in versi*, cit. p.219

<sup>415</sup>Ivi, *La gente se l'additava*, p. 197.

## Quasi una conclusione: Olga e Annina

Non sono certo paragonabili gli esiti poetici dei versi dedicati ad Annina con quelli più acerbi, anche se carichi di emozionante intensità, dedicati alla fidanzata perduta Olga Franzoni, tuttavia non mi sembra temerario confrontare l'immagine poetica di Annina con quella di Olga. Risulta subito evidente la loro differenza: la protagonista dei *Versi livornesi* è una giovane donna così viva e solare da poter risvegliare ed illuminare un'intera città, il mare e il vento le sono compagni fedeli e la seguono per le vie avvolgendola di profumi e di colori, i suoi pensieri, i suoi sorrisi e le sue corse in bicicletta sono sempre accompagnate dagli sguardi e dal mormorio dei passanti, mentre la «mite» fidanzata dei *Sonetti dell'anniversario* è «quasi un antipersonaggio»<sup>416</sup>, il ricordo doloroso di un nome assente e perduto per sempre, che la morte contraddistingue annullandone ogni altra caratteristica. A far da sfondo ai versi a lei dedicati non vi sono mattine luminose né freschi paesaggi marini, ma solo l'inverno gelido delle albe malinconiche in cui Caproni si ritrova a rievocarla e ad aspettarla invano. L'aria allegra e frizzante che circola nei *Versi livornesi*, è invece nei *Sonetti dell'anniversario* un'«aria/ dura di neve»<sup>417</sup> che si accorda con dolore al dramma della morte di Olga, e che sembra quasi soffiare via la debole figura: «Basterà un soffio d'erba, un agitato/ moto dell'aria serale, e il tuo nome/ più non resisterà, già dissipato/ col sospiro del giorno»<sup>418</sup>, un vento ben diverso da quello che enfatizza la gioiosa spensieratezza di Annina e che diventa una delicata tomba per il ricordo della fidanzata ormai scomparsa: «Il vento ahi quale tenue sepoltura,/ amore, alla tua voce».<sup>419</sup>

Se le due figure sono quasi antitetiche all'interno della poesia, si possono però riscontrare somiglianze, suggestioni e tratti comuni che legano Annina dei *Versi livornesi* ad Olga de *Il gelo della mattina*, attraverso i quali non va escluso che l'ultimo capitolo della *Dimissione* possa aver offerto a Caproni lo spunto per la conclusione dei *Versi livornesi*.

La mia lettura del romanzo incompiuto, ed in particolare il lavoro di analisi sul capitolo finale, mi hanno permesso di rivalutare la figura «mite» dei *Sonetti dell'anniversario*

---

<sup>416</sup> D. Santero, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, cit. pp.87-102.

<sup>417</sup> G. Caproni, *V*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 95.

<sup>418</sup> Ivi, *XII*, p.102.

<sup>419</sup> Ivi, *IX*, p.99.

sotto la luce più ampia e chiarificatrice della prosa, attraverso la quale forse è possibile riconferire ad Olga un'immagine di giovane fidanzata che la poesia in parte oscura nel dolore della perdita e della mancanza, arrivando a paragonarla ad Annina, cantata in *Ultima preghiera dei Versi livornesi* dal figlio-fidanzato che torna a Livorno per cercarla un'ultima volta. Come analizzato in precedenza, il racconto che chiude il *Labirinto* permette al poeta di rievocare in maniera diversa il ricordo di Olga, che acquista una personalità definita dalla quale emerge un carattere forte ma allo stesso tempo ingenuo, nel quale speranze, attese e desideri rimangono vivi anche negli ultimi istanti che ne precedono la morte. È interessante osservare come la rievocazione di Olga innamorata ne *Il gelo della mattina*, che aspetta Mariano fuori dal portone dove lavorava e che inganna il tempo dell'attesa frugando nella borsetta, o che cammina al suo fianco nel cappottino che si è cucita da sola, anticipi, seppur lievemente, «l'eleganza/ povera, ma altrettanto netta»<sup>420</sup> di Annina, l'abile e leggiadra sarta che tutte le signore di Livorno vezzeggiavano.

Tra i primi capitoli della *Dimissione* colpiscono le parole che la giovane donna genovese rivolge all'innamorato costretto a recarsi in Val Trebbia per svolgere l'incarico affidatogli dal Governo: «Dovunque ti recherai io sarò presente, Mariano. So che in questo momento così delicato il Governo potrebbe trasferirti da un momento all'altro chissà dove, ma so anche che ovunque tu andrai mi chiamerai. Perché tu m'hai promesso che il mio destino deve compiersi unito al tuo»<sup>421</sup>; dietro la volontà di Olga di seguire Mariano a Rovegno si cela l'amore profondo che la porta ad immaginare un futuro felice insieme a lui, nonostante le difficoltà che un trasferimento potrebbe comportare, ed è facile riconoscere nel sacrificio della ragazza l'analoga situazione che in *Eppure* porta Annina a lasciare l'amata Livorno per iniziare una nuova vita accanto al suo novello sposo: «Felice in pieno giorno/ diceva addio a Livorno.// [...] (Annina era rapita,/ correndo la sua intera vita)».<sup>422</sup>

Ad accomunare il percorso delle due figure femminili è innanzitutto il distacco dai luoghi di nascita, Genova e Livorno, non a caso città simboliche nell'opera e nella vita del poeta entrambe, in modi diversi, amate da Caproni. Per Annina e per Olga il tragico destino inizia a compiersi proprio con la lontananza dagli ambienti e dalle atmosfere

---

<sup>420</sup> G. Caproni, *Per lei*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 201.

<sup>421</sup> G. Caproni, *La dimissione*, in *Racconti scritti per forza*, cit. p.27.

<sup>422</sup> G. Caproni, *Eppure...*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 210.

familiari, che fino a prima le avevano protette e difese da una storia poetica ed esistenziale già segnata nel triste finale della morte. Ne *Il gelo della mattina* Mariano vede nel trasferimento in Val Trebbia la causa della setticemia di Olga, mentre nella lirica *Eppure* il lungo addio alle vie e alle piazze di Livorno anticipa, in una sorta di rapporto di causa-effetto, il drammatico *Epilogo* con il quale si chiude la storia di Annina.

Nei capitoli iniziali della *Dimissione*, in cui nulla di allarmante è ancora accaduto, la figura di Olga è continuamente avvolta da presagi inquietanti, in un'atmosfera luttuosa che si fa man mano sempre più concreta, fino a portare direttamente alla conclusione del romanzo e, allo stesso modo, già dalla terza lirica dei *Versi livornesi*, il racconto della felici ed ariose mattine di Annina viene in parte oscurato da un sospetto di morte che Caproni renderà più esplicito nel corso della vicenda. I componimenti *Nè ombra né sospetto*, *Urlo*, *Eppure*, come già detto, insinuano nella narrazione della spensierata quotidianità di Annina l'avvertimento di un futuro compromesso che priva il racconto dell'iniziale allegria che lo caratterizzava, culminando nel poemetto *Ad portam inferi*.

Il poeta dei *Versi livornesi* è incapace di nascondere al lettore il destino della sua protagonista, così come Mariano non è in grado di soffocare le inquietudini che lo costringono a pensare ad Olga con estrema malinconia, e questo porta le due storie ad essere svelate prima del tempo. Ne *Il gelo della mattina* Caproni restituisce in pieno gli effetti che la setticemia ha sulla sua giovane fidanzata, ritratta nei sudori e nei tremori causati dalle convulsioni che in alcuni momenti le fanno perdere coscienza e sembrano portarla lontano dalla stanza, avvicinandola sempre di più alla morte. A questo proposito è interessante paragonare gli ultimi istanti della vita di Olga alla lirica *Ad portam inferi*, in cui Annina si trova smarrita e confusa in una fredda stazione. Come la fidanzata della *Dimissione*, anche la protagonista dei *Versi livornesi* è in preda all'angoscia. Entrambe non riescono a bere dal bicchiere perché la loro mano trema, e va ricordato che nell'opera caproniana tremori e bicchieri si accompagnano sempre, il primo ad indicare una sensazione di smarrimento e di inquietudine, il secondo emblema della sorte umana, più fragile e precaria di un qualsiasi oggetto materiale («Guardava il bicchiere. Fisso./ Quasi da ridurlo in schegge./ Sapeva che il bicchiere dura/ più di chi in mano lo regge?»<sup>423</sup>). Il passaggio delle due donne verso la morte avviene in un'alba invernale,

---

<sup>423</sup> G. Caproni, *All'osteria*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 449.

«un poco disgustosa»<sup>424</sup> quella di Olga, fredda e solitaria quella di Annina, ma per entrambe ora di attesa e di lutto, di paura e di malinconia. Sia il poeta dei *Versi Livornesi*, che il narratore de *Il gelo della mattina*, ritraggono le loro protagoniste ormai prive di vita:

Annina è nella tomba.  
Annina, ormai, è un'ombra.  
E chi potrà più appoggiare  
l'orecchio al suo petto, e ascoltare  
come una volta il cuore,  
timido, tumultare?<sup>425</sup>

Ma ormai Olga non m'udiva più. [...] vidi per sempre sul viso di Olga l'irreparabile risucchio del sangue lasciarlo all'improvviso lavato come una cera. Vidi come di molle cera chiudersi le narici di lei nell'ultima aspirazione.<sup>426</sup>

Nella tendenza di Caproni a riportare gli aspetti più realistici, entrambe le figure vengono descritte attraverso l'immagine un po' inquietante del corpo senza vita, che la morte riduce a due ombre non più raggiungibili. Si prenda ad esempio un passo di *Ad portam inferi* nel quale è anticipata la sorte di Annina: «come il giorno che il letto/ pieno di lei, stretto/ sentì il cuore svanire/ in un così lungo morire»<sup>427</sup>, dove il letto pieno del corpo della ragazza sofferente e quel lungo morire che la strappa lentamente alla vita, non possono che far pensare all'eterna notte de *Il gelo della mattina*, in cui l'agonia di Olga si protrae fino all'alba in un letto in cui il suo corpo è perso e abbandonato per sempre.

Ma il vero *trait d'union* tra Olga e Annina è anche e soprattutto il grande e irreparabile senso di colpa che il poeta avverte nei confronti di entrambe: la scomparsa prematura della fidanzata è sentita da Caproni come una crudele ingiustizia che lo lascia vivo a dispetto della sua amata ormai assente, mentre dietro la morte della madre si celano tutti i rimorsi e gli errori di quel figlio che «è sparito!/ È cresciuto, ha tradito»<sup>428</sup>, e che non è in grado di liberarsi dal pensiero di essere la causa dei doveri e delle responsabilità che hanno affaticato e turbato la vita di Anna Picchi. Così il lungo pianto che in *Perch'io* dei

---

<sup>424</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 111.

<sup>425</sup> G. Caproni, *Epilogo*, in *L'Opera in versi*, cit. p. 212.

<sup>426</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 112.

<sup>427</sup> G. Caproni, *Ad portam inferi*, in *L'Opera in versi*, cit. p.207.

<sup>428</sup> Ivi, p.206.

*Versi livornesi* continua ininterrotto a bagnare la mente del poeta può essere paragonato a quello di Mariano ne *Il gelo della mattina*: «e da allora io col sangue gelato da quello sguardo e da quell'impossibile appello, in me sentii sorgere un pianto dal quale non ho potuto risollevarmi mai più»<sup>429</sup>. Non è quindi un caso che nel capitolo conclusivo de *La Dimissione*, a consolare il protagonista reduce dalla notte passata accanto alla fidanzata morente, arrivi in soccorso la figura della madre che, per ammissione stessa del narratore, sembra anch'essa dovergli perdonare qualcosa. Se Annina affiora alla mente del narratore Caproni nel momento in cui muore Olga, sembra naturale che alla morte della madre debba ricomparire l'immagine della fidanzata: ognuna è simbolo non solo di un affetto perduto, ma anche di sensi di colpa mai superati, di piccole tragedie private che si confondono e si perdono nel dramma della guerra.

A differenza di Olga Franzoni, che muore ancora ragazza colpita dalla setticemia, la vera giovinezza di Anna Picchi non è stata minacciata da alcuna tragedia e, come lo stesso Caproni racconta in più interviste, si è svolta invece spensierata e leggera in una Livorno che le permetteva di coltivare le passioni e gli interessi che più amava.

È tuttavia utile notare come a morire tra le pagine della poesia non sia l'adulta Anna Picchi, ma la «ragazza fina,/ d'ingegno e di fantasia»<sup>430</sup>, l'Annina giovinetta che manca tra le altre bellezze della città, la madre-fidanzata che l'anima non può rassegnarsi a dimenticare. È evidente allora come il ricordo di Olga torni intenso a rivivere anche tra le pagine dedicate alla madre, come se l'ombra di quella prima fidanzata perduta prematuramente continuasse ad aleggiare immortale nella rievocazione di ogni giovinezza femminile. Leggendo gli ultimi componimenti dei *Versi livornesi*, in cui Annina muore lasciando di fondo un incolmabile vuoto affine a quello narrato nel *Gelo della mattina* e nei *Sonetti dell'anniversario*, ho pensato all'immagine di Olga e all'esperienza di lutto e dolore che ha segnato la vita di Caproni, privato della compagna che aveva scelto di sposare. Ritengo quindi di poter ipotizzare che le due figure femminili dell'opera caproniana abbiano percorso nei ricordi e nei sentimenti del poeta itinerari paralleli ugualmente intensi e dolorosi, che nei *Versi livornesi* sembrano confondersi e addirittura sovrapporsi.

---

<sup>429</sup> G. Caproni, *Il labirinto*, cit. p. 112.

<sup>430</sup> G. Caproni, *Il seme del piangere*, in *L'Opera in versi*, cit. p.215.



La mancanza di Olga, esplicitata ampiamente nei *Sonetti dell'anniversario*, rimane silente in tutta la poesia di Caproni, (già in *Ballo a Fontanigorda e Finzioni* viene sostituita dalla bellezza calma e serena di Rina, che diventerà moglie del poeta), ma si avverte sotterraneamente presente in quell'angolo del cuore in cui dimorano i perduti della vita. Quando il poeta parla di un malinconico crepuscolo, di un'alba fredda, della paura della guerra o di un Dio che non riesce a trovare, parla anche della sua «mite» fidanzata e di tutte quelle «umili cose»<sup>431</sup> che la riguardano e che sempre sussurrano il suo nome. Mi è sembrato naturale pensare che nel mettere poi in versi la figura giovane della madre, in Caproni abbia agito il ricordo della sua ragazza di un tempo, la cui morte si riflette e si rispecchia in quella di Annina. Tuttavia, a ben vedere, Olga finisce per tornare a vivere nelle «rime chiare» dei *Versi livornesi*, nella giovinezza spensierata di Annina che a lei è stata negata e che Caproni le ha quindi ridonato attraverso le poesie per la madre.

---

<sup>431</sup> Dalla dedica di G. Caproni alla prima edizione di *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.

## Bibliografia

### Opere di Giorgio Caproni

- *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Maurizio Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014
  
- *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di Lorenzo Greco, Livorno, Temi di cultura, 2012
  
- *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008
  
- *“Era così bello parlare”. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004
  
- *Aria celeste e altri racconti*, introduzione di Adele Dei, Roma-Milano, Aeroporti di Roma-Libri Scheiwiller, 2003
  
- *Aeroporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, introduzione di Donato Valli, postfazione di Romano Luperini, Lecce, Manni, 2000
  
- *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e biografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998
  
- *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996
  
- *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di Federico Nicolao, con una nota di Renata Debenedetti, introduzione di Luigi Surdich, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1995
  
- *Il labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984 ( poi Milano, Garzanti, 1992)
  
- *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983

- *Il gelo della mattina*, Caltanissetta, Sciascia, 1954

- *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*,  
Roma, Lettere d'oggi, 1942

## Bibliografia della critica

### Monografie

- M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009
  
- G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Una guida alla lettura di un grande poeta del Novecento*, Milano, Garzanti, 1997
  
- B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina, Roma, 1993
  
- A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992
  
- L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990
  
- A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1980

### Saggi in volume

- *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982:  
G. Mariani, *Primo tempo di Giorgio Caproni*; A. Barbuto, *Opinione su «Giorni aperti»*;  
L. Surdich, *I «lamenti» in forma di sonetto*; G. Raboni, *Schede per la funicolare*; G. Marcerano, *Su alcuni materiali «mobili» nella poesia di Caproni*; M. Boselli, *«Il passaggio d'Enea»: annotazioni sul mondo sensibile di Giorgio Caproni*; A. Girardi, *Un hapax metrico: «Litania»*; C. Vitiello, *Ritmo e linguaggio nel «Seme del piangere» di Caproni*; G. Barberi Squarotti, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*; M. Forti, *Caproni, una maturità «seconda»*; M. Picchi, *Caproni ultimo*; U. Dotti, *«L'ultimo borgo» di Giorgio Caproni*; P. Bigongiari, *Aria del tenore in Boemia*; V. Coletti, *Note su Caproni traduttore*; V. Cerami, *Le parole di Caproni*; V. Faggi, *Poetica e poesia di Caproni*; A. Guerrini, *A Giorgio Caproni «genovese»*; R. Mussapi, *Giorgio Caproni e la città di Genova*; I. Calvino, *Il taciturno ciarliero*.
  
- *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997:  
G. Agamben, *Interiorizzazione in cesura*; G. Bertone, *Del paesaggio. Nota d'impegno per il saldo di un debito (a G.C.)*; G. Bompiani, *La Bestia e la rima*; M. Boselli, *Giorgio*

Caproni, poeta «postumo»; E. Bricco, *Giorgio Caproni poeta- traduttore - poeta*; G. Calcagno, *Il deus absconditus di Caproni*; A. Dei, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*; L. Fenga, *Ogni verità è nel suo contrario: l'avventura del grande Caproni*; B. Frabotta, *Giorgio Caproni: il poeta del disincanto*; E. Gioanola, *Dio per Caproni? La rima con io*; H. Helbling, *Gespenstersonaten*; R. Iovino, *Caproni, Genova, la musica*; N. Lorenzini, *Itinerari della memoria testuale: Pascoli e Caproni*; V. Magrelli, *Per Giorgio Caproni*; F. Nicolao, *Forse*; S. Ramat, *Poeta della rima*; R. Scarpa, *Intorno al silenzio. Note sulla pausa metrica*; E. Testa, *Personaggi caproniani*; C. Tomlinson, *Giorgio Caproni e la musica della poesia*; S. Verdino, *Per un inventario di leit- motiv in Caproni*; A. Zanzotto, *Giorgio Caproni (Appunti per una testimonianza)*; P. Zoboli, *Verso l'Isola del Pianto (Su un sonetto dell'anniversario)*; F. Contorbia, *Caproni in Piazza Bandiera*; G. Leonelli, *L'officina delle Stanze*; G. Barberi Squarotti, *Le stazioni della vita*; P. V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*; G. D'Elia, *Giorgio Caproni: Prudenza della guida*; C. Annoni: *Per un commento: lettura di Odor vestimentorum*; L. Surdich, *Oltre il lutto: Acciaio*; G. Ferroni, *La caccia e la preda*; P. Di Meo, *Vers lieux non juridictionnels*; V. Faggi, *Per la tomba del fratello*; F. Croce, *Aria del tenore*; G. Bonalumi, *Su alcune varianti, ed altro*; F. Macciò, *Abendempfindung*; V. Coletti, *I cardini delle cartacee porte*; T. Arvigo, «L'acume in petto»: *il diario senza eventi di Giorgio Caproni*; R. De Ceccatty, *Giorgio Caproni, lecteur*; P. Bigongiari, *Fragilità e perentorietà nell'eterno*; F. Doplicher, *Giorgio Caproni: parlare in una parola sola*; G. Lagorio, *Pensare in musica*; M. Luzi, *Chiaroscuro*; G. Marcenaro, *Genova... Anima viva...di tutta la vita... mio Aleph*; N. Orenco, *Di mirto e di scisti, d'acciuga e di stoccafisso*; G. Raboni, *Breve storia L'ultimo borgo*; U. Reale, *Ricordo di Giorgio Caproni*; A. Sartori, *Un bastone levato a indicar lontano*; B. Simeone, *Ligure de Rome*; M. L. Spaziani, *Le mie Biciclette*; C. Vivaldi, *Maturazione d'un poeta*; A. Dei, *Bibliografia*; A. Montani, *Primo catalogo delle tesi di laurea dedicate a Giorgio Caproni*.

- *Un incontro su Giorgio Caproni*, Atti del Convegno, Udine, 9 dicembre 1994, a cura di G. Petronio, Istituto Gramsci Friuli-Venezia Giulia, Trieste, 1996:

B.Frabotta, *Il primo Caproni*; A. Dei, *Il principio di contraddizione: linee dell'ultimo Caproni*; G. Petronio, *Caproni nella poesia italiana del secondo Novecento*; S. Tamiozzo Goldmann, *Due nuovi studi su Caproni*; G. Caproni, *Tre poesie inedite*; E. Dorigo, *A proposito di «Per una giovinetta» di Giorgio Caproni*.

#### Articoli, recensioni, saggi

- P. BENZONI, *Recensione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, «Oblio», I, 4, 2011, pp. 112-115

- A. DEI, *Introduzione a G. Caproni, Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008, pp. 7-20

- R. SCARPA, *Poesia per procura. Caproni recensore e Pasolini*, «Il verri», n.34, maggio 2007, pp. 123-130
  
- M. A. GRIGNANI, *Premessa a "Il terzo mestiere"*, «Il verri», n.34, maggio 2007
  
- S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni*, in «*Vaghe stelle dell'Orsa...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2005, pp.321-342
  
- D. SANTERO, «*Una fanciulla passatami a fianco*»: *destini della donna in Caproni*, in «*Lettere italiane*», vol.57, n.1, 2005, pp.87-111
  
- L. SURDICH, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, «*La rassegna europea di letteratura italiana*», n.24, 2004, pp. 47-63
  
- C. ANNONI, *L'ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore*, in *Capitoli sul Novecento*, Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U Università Cattolica, 2000, pp. 175-198
  
- P. V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *L'Opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. XI- XLIV
  
- G. RABONI, *Prefazione a G. Caproni, La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 7-12
  
- G. GRAMIGNA, *Caproni, se un poeta critica gli altri poeti*, «*Corriere della Sera*», 24 luglio 1996
  
- G. MANACORDA, *Caproni prosatore: il trittico degli anni '40-'50*, in «*Resine*», 2° trimestre, n.48, 1991, pp. 3-7
  
- G. LEONELLI, *Giorni aperti*, in «*Paragone*», n.412, 1984, pp. 87-89
  
- U. DOTTI, *I racconti del poeta*, in «*l'Unità*», 8 maggio 1984
  
- G. RABONI, *Quattro scritti sulla poesia di Caproni*, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 617-622

- L. SURDICH, *I racconti di Giorgio Caproni*, in «Studi di filologia e letteratura». *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Genova, Il Melangolo, vol. V, 1980, pp. 563- 629

## Altre opere consultate

- I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2012

- I. CALVINO, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, 1999

- E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano Mondadori, 1996

- A. ZANZOTTO, *Sull'altopiano e prose varie*, introduzione di C. Segre, Vicenza, Neri Pozza, 1995

- B. FENOGLIO, *Una questione privata. I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1990

- A. SOFFICI, *I diari della grande guerra. «Kobilek» e «La Ritirata del Friuli» con i taccuini inediti*. A cura di M. Bartoletti e M. Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986

- P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978

- C. DELLA CORTE, *Il grande balipedio*, Milano, Mondadori, 1969

- C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965