

Aurora FIRȚA-MARIN | **Attenuazione e ripetizione in *All alone* di Giorgio Caproni**  
(Università di Bucarest)

**Abstract: (Giorgio Caproni's verses translated into Romanian. Syntactic figures)** The present analysis focuses on the poem *All Alone* written by Giorgio Caproni in the 1950s and published in volume *Il Passaggio d'Enea*. It proceeds on the basis of two stylistic coordinates that we consider relevant to the text in discussion: the attenuation techniques and the figures of repetition. They are akin to Caproni's poetics of *reticence*, which, although fully manifested in the volumes written by the poet after the 1970s, dates back not only in *Il Passaggio d'Enea*, but much earlier, beginning with *Come un'allegoria*. In the central part of the poem *All alone*, entitled *Versi* the lives and the movements of the "uomini miti", who conduct themselves like automatons in an obscure universe of attuned sounds and hallucinating electric light, unfolds through mitigating epithets that expand the sensation of seamless everyday banality. The manners of attenuation are increased by various forms of repetition (rhyme, assonances) which trace the atmosphere of an endless trap; an existential labyrinth that reaches extreme forms in volume *Il Conte di Kevenhüller* published in 1986. The frame enclosing the *Verses*, formed by *Didascalìa* and *Epilogo* enables the poet to detach from the anodyne repetitiveness of this world and allows a glimpse of life in the steep streets of a festive Genoa.

**Keywords:** *Giorgio Caproni, attenuation, repetition, All alone, Il Passaggio d'Enea.*

**Riassunto:** La presente riflessione sulla poesia *All Alone* scritta da Giorgio Caproni negli anni Cinquanta, e pubblicata nel volume *Il Passaggio d'Enea*, è condotta sulla base di due coordinate stilistiche che riteniamo rilevanti per il testo in questione: l'attenuazione e le figure della ripetizione. Esse sono affini alla poetica caproniana della *reticenza* che, sebbene si manifesti pienamente nei volumi scritti dal poeta dopo gli anni Settanta, risale a quelli anteriori al *Passaggio d'Enea*, a cominciare da *Come un'allegoria*. In *All alone*, poemetto suddiviso in *Didascalìa*, *Versi* ed *Epilogo*, l'*epopea* minuta degli "uomini miti" si svolge nella parte centrale: *Versi*. Essi si muovono come automi in un universo oscuro di suoni attutiti e di allucinante luce elettrica, si dispiega attraverso epiteti mitiganti che accrescono la sensazione di banalità quotidiana senza soluzione di continuità. Vi si aggiungono le anafore e le altre forme di ripetizione (la rima, le assonanze), modalità dell'attenuazione che concorrono a delineare l'atmosfera di trappola senza uscita intessuta nella sezione centrale del piccolo poema, di labirinto esistenziale che raggiunge forme estreme nel volume *Il Conte di Kevenhüller* degli anni Ottanta. La cornice, formata dalla *Didascalìa* e dall'*Epilogo*, segna un distacco dell'io poetico dalla soffocante ciclicità di detto mondo e apre uno spiraglio di vita che, con lo sciamare dei gruppi di ragazze, anima le ripide strade di una Genova in festa.

**Parole-chiave:** *Giorgio Caproni, attenuazione, ripetizione, All alone, Il Passaggio d'Enea.*

Nel capitolo *Tecniche reticenti* del volume il *Secondo Novecento: lingua, metrica, stile*, che contiene alcuni capitoli dedicati agli scritti di Giorgio Caproni, Raffaella Scarpa sottolinea il ruolo le cesure, delle interruzioni esclamative e degli altri accorgimenti metrici e stilistici della *reticenza* nei versi del genovese, la cui continuità e coerenza si fondano sul rincorrersi degli echi fonici, sulle rime, sulle assonanze, sulle allitterazioni e sulle varie forme della ripetizione. Il discorso sulle *tecniche reticenti* s'integra nella poetica della *sparizione* e dell'*intermittenza*, della moltiplicazione delle figure e delle ombre che si dileguano in spazi liminari, argomenti dei quali abbiamo avuto modo di trattare anche noi in un saggio dedicato alle *Asparizioni* (Firța-Marin 2021, 177-188).

Nell'area concettuale della molteplicità delle figure attratte verso il nulla, che appaiono e scompaiono e che sono prive di identità rientrano anche certe tecniche dell'attenuazione. Pienamente manifestate nei volumi scritti dal poeta dopo gli anni Settanta, esse risalgono a quelli anteriori, a partire da *Come un'allegoria* e da *Ballo a Fontanigorda* e fino al *Passaggio d'Enea* e oltre. Nel *Passaggio d'Enea*, in *All alone*, poemetto scritto nel 1954 e ambientato a Genova, la *riduzione* delle figure si legge nella scelta degli epiteti temperanti in ripetizione, nell'insistenza sui gesti quotidiani minuti, nello sfumare della luce e delle energie durante la notte, negli oggetti e nei gesti rimpiccioliti per via delle iterazioni che sembrano moltiplicare per annullare.

Ai livelli micro e macrotestuale, le varie figure appartenenti alla famiglia della ripetizione: le anadiplosi, le anafore, le allitterazioni, le assonanze e le rime assicurano la coesione delle poesie, delle plaquette e dei volumi caproniani come abbiamo avuto modo di vedere anche altrove soprattutto per quanto al volume *Il Conte di Kevenhüller* (Firța-Marin 2023, 143-168 passim).

Dette figure che attenuano per moltiplicazione costituiscono il filo conduttore delle riflessioni delle pagine seguenti che propongono un approfondimento dei tre brani di *All alone: 1. Didascalìa, 2. Versi, 3. Epilogo*, opera dedicata da Caproni "a Erasmo Valente" (corsivo del poeta), musicista e critico musicale dell'„Unità". La ben nota affinità del poeta con la musica, anticipata dalla dedica, si conferma a breve, nei versi della *Didascalìa* incentrati su sonorità e procedimenti musicali: "Dal vicolo, all'oscillare / d'una lampada (bianca / ed in salita fino / a strappare il cantino / al cuore), ahi se suonava / il lungo corno il vento / (lungo come un casamento) / nell'andito buio e salino.", dove il tecnicismo "cantino" denomina, come si sa, la prima corda del violino. Si confermano anche nella parte centrale del poema, intitolata *Versi*, popolata da suoni e musiche consustanziali agli esseri (l' "ocarina nera" dai "suoni soffici" che risvegliano la speranza e il dolore). Inoltre, gli "uomini miti" (epiteto in anafora) protagonisti dei *Versi* e della tecnica di attenuazione potrebbero essere visti un "tema" ripetuto e sottoposto a variazione continua, tecnica musicale quanto letteraria e poetica. Sono "uomini miti" con vite dai ritmi uguali scanditi da rime e assonanze.

## Rime e assonanze

Nella *Didascalìa* le rime sono irregolari e si nota certo graduale slittamento verso l'assonanza (guazza / calza), pur essa vacillante nei versi finali nei quali le parole si riecheggiano più per dimensione e accento simili (proparossitono in "tenebra / Genova") che per vera e propria rima. Le prime tre strofe, composte da settenari, ottonari o novenari riprendono la tradizione delle strofe incatenate nelle quali l'ultimo verso rima con il primo della successiva: "il muro, per non inciampare. // Dal vicolo, all'oscillare", "nell'andito buio e salino." // "Con me, mentre un cerino". Come segno della sobrietà specifica al Caproni le rime sono spesso grammaticali o a inclusione: "mare / bagnare / inciampare", "luna / una" "arenaria / aria".

Nelle sei strofe di sedici endecasillabi dei *Versi*, la rima ha struttura prevalentemente alternata (per i primi dodici) e incrociata negli ultimi quattro (ababcdcdefefghhg), con qualche assonanza ("tonfi / conti", "pianto / tratto", "refrigeri / lievi", "nodi / nuovi", "Margellina / prima", "vive / stride" "soprassalto / soppiatto", "perché / umida è?"). Alcune rime o assonanze interne accrescono la musicalità dell'insieme: "d'arsella e di vela", "mente / spinte", "tremebondi / incontri", "profondità / città", "ragazza / scalza", "vive / monettine" "selci / traffici". Le rime finali connettono le varie strofe per l'identità delle parole: "speranza / stanza" ricorre nella prima, nella terza e nell'ultima strofa, "parlottio / ronzo", che chiude la seconda strofa, echeggia il "rotolio / avvio" della quarta e "piede / fede" sempre della seconda strofa rimanda a "fede / crede" della quinta. I richiami rafforzano la stabilità melodica dell'insieme.

L'*Epilogo* di undici strofe di dimensioni variabili, con una strofa di quattro e una di quattordici versi e il resto tra otto e dieci ognuna e con numerose rime grammaticali basate su verbi all'indicativo imperfetto (nella terza strofa con la rima: abbccbbd, la b consiste in forme verbali: "seguiva. / dormiva, / seguiva / saliva") è caratterizzato dall'alta frequenza delle assonanze a scapito delle rime e dalla struttura irregolare delle stesse specifica anche della *Didascalìa*. Sempre affine alla *Didascalìa* è qui il concatenarsi delle strofe sulla base dell'ultimo verso che rima con il primo della successiva: "compagna. // cagna", "dita // vita".

## Ripetizioni

La *Didascalìa* e l'*Epilogo* sono scritti in prima persona, a differenza dei *Versi* che impiegando la terza persona segnando un distacco – ironico – del poeta dalle figure centrali dei *Versi*: gli "uomini miti". L'imperfetto verbale della *Didascalìa* e dell'*Epilogo* viene sostituito, nei *Versi*, dal presente.

Nei *Versi*, l'iterazione delle consonanti e delle vocali apre delle isole musicali: "scansando con brevi rincorse", "mettono avanti a tastare", "tonfi scalzi dei topi percuotono l'eco", "i flebili dolci suoni / d'insetto", "il colpo del portone / s'è ovattato di polvere", "cavano lunga la nera ocarina / d'America – ritorcono a una corsa", "che sa d'arsella e di vela" – in questo caso con una rima interna, "gli aperti stupori / di

menta, nella mente i refrigeri”, “tremebondi incontri / vibrano”. Le consonanti in allitterazione tracciano sentieri sonori prolungati su più versi anche grazie ai parallelismi conferiti dalla loro posizione iniziale o mediana:

“Uomini miti che nella profonda  
*viola*, che fa il mare dentro l’urna  
*ventilata* del sogno, ora altra fionda  
 scaglia fra *ventilabri* di notturna  
 frescura – *via* trasporta a Margellina” (corsivo nostro)

Le ripetizioni identiche di parola raddoppiata o addirittura triplicata sono audaci per la frequenza con la quale ricorrono: generano un meccanismo ad eco; vi si ritrovano contigue o a distanza di uno o due versi: “dove vanno parlottando / soli – scansando con brevi rincorse / i veicoli, e ancora parlottando”, “percuotono d’eco / in eco”, “Uomini miti che salgono e salgono / salgono tossicchiando, e che a tentoni / infilata la chiave pii trasalgono” (si noti il suffisso alterativo diminutivo attenuativo *-icchiare*), “e a lungo il grido / del silenzio che a lungo nell’androne / vuoto risuona”, “l’occhio – l’occhio”.

Come accennato, viene collocato in anafora “il tema” centrale dei *Versi*: gli “uomini miti” dal “labile contorno del loro volto confuso” che animano una Genova prevalentemente notturna, il che conferisce maggiore coesione al testo. L’anafora è figura retorica prediletta: in *Litania*, risalente sempre agli anni Cinquanta, esseraggiunge forme estreme nella ripetizione quasi ad ogni due versi del nome della città di Genova e, sempre come tecnica della variazione continua viene impiegata da Caproni fino agli anni Ottanta e oltre: solamente nella poesia *Certezza* del *Conte di Kevenhüller* si contano cinque le occorrenze della parola chiave “preda”, la maggior parte in anafora (Firța-Marin 2023, 152-153).

Gli “uomini miti” sono il personaggio collettivo della parte centrale del poema: i *Versi*. L’*Epilogo* ha al centro un altro gruppo di personaggi: le giovani ragazze, anticipato dalla ragazza della *Didascalìa*. La corsa delle ragazze, nell’aria fredda del mattino bagnato dalla luce del girono anima le strade in salita. Le due tipologie di personaggi e le loro dinamiche concorrono a delineare due Genove opposte: una notturna e una diurna, una che sembra sfumata e invecchiata per la troppa monotonia e una nel pieno della giovinezza, una delle esistenze attenuate, attutite, banali, anodine e un’altra che trabocca di energia vitale.

### Gli uomini miti e gli io

I *Versi* sono preceduti da un brano di Edgar Allen Poe, in lingua originale, che anticipa l’annullamento identitario delle comparse caproniane: “And the people – ah, the people – / They that dwell up in the steeple, / All alone... / They are neither men nor women - / They are neither brute nor human - / They are...”.

Caproni descrive qui “il rincasare e un po’ il delirare a letto di certi piccoli uomini miti che girano tutto il giorno parlottando soli e facendo i conti, con certe piccole borse di cuoio dove non sai cosa ci sia, e che negli oggetti casalinghi trovano ancora la loro fede etc. etc.)” (il poeta in una lettera a Carlo Betocchi, Roma, 6 giugno 1954 in *L’opera in versi*, p. 1233). I personaggi del poemetto sono votati al banale e intrappolati nel cerchio dei gesti ripetuti e rassicuranti della quotidianità.

Gli “uomini miti” sono “soli” e titubanti, brancolano per trovare la strada nell’umido della notte e nel buio degli antri, hanno “piccole borse” e nelle tasche vari simboli delle loro speranze: l’ocarina, una Venere, una fotografia di un posto lontano; sono speranze che non vengono esaudite. Deboli e ormai intrappolati nel proprio labirinto esistenziale continuano a svolgere i loro “minimi traffici”. Sono creature notturne, destinate alla luce elettrica, dai sensi attutiti dalla polvere dei pianerottoli e dalla dimestichezza con l’interno delle case: ventri che ogni sera li accolgono, per spingerli, ogni mattina, di nuovo, sulle strade della città dove si muovono con gesti a scatti, ripetuti, da automa in un cerchio a non finire. Temono la luce che potrebbe rischiarare la loro identità labile e minuta: “la paura / perché confonde il labile contorno / del loro volto confuso?”; temono la luce che potrebbe gettare il dubbio sulle speranze vane che essi portano appresso “di porta in porta” quasi come mendicanti. L’interrogativo in inversione e il nome chiave “paura” focalizzato in *enjambement* accrescono la tensione del finale della parte centrale del poema e riconfermano l’impossibilità di uscire dal labirinto quotidiano: “la paura / perché confonde il labile contorno / del loro volto confuso – perché / battono vanamente altra speranza / di porta in porta, se la loro stanza / sanno che nella notte umida è?”.

Le comparse si presentano come reduplicazioni dello stesso io solitario ed errante; essi “ripetono con un rituale uniforme e amplificato i movimenti della *Didascalìa* (l’entrata nel portone, il cerino umido acceso sul muro nell’andito deserto), coltivano le illusioni surrogatorie e segrete della musica e dell’amore, riprendono, infine, all’alba il loro ciclo sempre uguale” (Dei 1992, 90). Essi si nutrono di “speranza timida” “parlottano” – verbo ripetuto a distanza di un verso e riecheggiato da “tossicchiano” (verbo iterativo e diminutivo), fanno “brevi rincorse”, salgono “a tentoni”, brancolano nella nebbia (“la mano / mettono avanti a tastare i polmoni / umidi che li inghiottono”). I verbi con suffissi alterativi “parlottare” o che indicano intermittenza: *-icchiare* appartengono ai fenomeni di attenuazione impiegati dal poeta per descrivere i traffici diminuiti di un’umanità piccola votata alla propria routine giornaliera trascorsa negli interstizi di una Genova squallida e umida. La loro religione è domestica e gli oggetti di culto, della loro “fede”, sono quelli quotidiani: la chiave che apre la serratura “d’angelo”, il ritorno a casa come entrare in una chiesa “pii trasalgono”, le “piccole borse” dalle quali non si separano, il rubinetto, l’ocarina che accompagnano ogni notte la rinascita della “fede”, della “speranza”.

Le vite ridotte al minimo necessario si svolgono al riparo dell’oscurità (la sera tardi, la mattina prima dell’alba) la quale accresce la sensazione di massa indeterminata

di esseri; si svolge in solitudine, sotto la luce del “fluoro fantasciente”, la cui stranezza è sottolineata dall’inversione e dall’*enjambement* (“del fluoro / fantasciente la luce”).

Come in preda a una sorta di nevrosi scandita dai passi veloci e dal tintinnio del tram, partono prima di giorno verso gli spazi dei loro “minimi traffici”. Di notte, nella solitudine delle case, l’agitazione viene riecheggiata dai suoni insistenti, in eco: “i topi percuotono d’eco in eco i pavimenti”, “i flebili dolci suoni d’insetto”, “a lungo il grido di silenzio che a lungo nell’androne vuoto risuona”, il “ronzio d’ape” del contatore.

La musica, come accennato, riconferma vane speranze: “una corsa magra di polpastrelli lungo i fori” della “nera ocarina”; le note penetrano insieme all’umidità e alla luce “allucinata” – il verbo ricorre in *Come un’allegoria* – in ogni angolo delle stanze e nel profondo del sangue, impregnano l’essere, similmente all’umidità che s’impadronisce dell’interno dell’abitato e dell’essere: “salmastra” è la stanza, il sangue si “irrorà” di lacrime.

“Miti”, attutiti sono anche i suoni: “flebili docili”; “il colpo del portone s’è ovattato di polvere”, il suono del canto d’America è “soffice” e modula, nella luce “tremula”, una “leggera Napoli d’acqua”. Speranze e amori si aggrovigliano anche nei sogni altrettanto intrisi di torbide sonorità marine “profonda / viola che fa il mare dentro l’urna / ventilata del sogno” e l’essere s’immedesima con le sostanze che plasmano la città (il mare, il sale, il vento): “mentre il sangue a un rotolio / di ghiaia nella risacca, ancora cede / fosforescente alla timida fede / cui la stanchezza dà ancora un avvio.”

È una fede apatica, la loro, che si perpetua per abitudine, giorno dopo giorno, per mancanza di energia necessaria a superarla: si rinnova dopo il riposo solo per rinascere, giorno dopo giorno, mattino dopo mattino, con gli stessi gesti titubanti e malsicuri, a scatti: “di soprassalto / sobbalzati dai letti” “sgusciano nell’albume”, “scantonano nei vicoli”; una rinascita dal ventre notturno delle proprie case alla medesima vita reiterata in un perpetuo ritorno. Non esistono né un motivo né la forza di rompere il ciclo nel quale anche la speranza non raggiunta diviene abitudine.

Lo sciame di “uomini miti” ritorna a popolare, in altra guisa, i versi caproniani ulteriori: essi sono interlocutori non definiti del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* o sagome, *asparizioni*, figure che vacillano al confine tra il mondo di qua e di là nel *Conte di Kevenhüller*. La differenza sta nel maggior distacco che apre il poeta tra sé e questa indefinita massa di esseri: infatti, in *All alone* piuttosto che *alter ego* del poeta, le comparse sono un insieme di solitudini *altre*.

### La cornice

Infatti, nella *Didascalìa* e nell’*Epilogo*, che hanno come protagonista l’io poetico e una scrittura in prima persona il poeta si distanzia dalla massa di figure mancanti d’individualità. Tuttavia, si ripete in tutte e tre le sezioni il gesto dell’aprire una porta e dell’entrare: come gli uomini miti, l’io entra, di notte, da una porta stretta (verde nell’*Epilogo*), in un “andito buio e salino”, prima di giorno, accompagnato dal vento, dall’umidità, dal sale e dalla luce della luna e delle lampadine elettriche.

Lo attende e gli apre la porta una *Proserpina*, una presenza femminile: la ragazza della *Didascalia* ritorna nell'*Epilogo* discinta, “lunga e magra”; le donne sono quasi una riproposizione delle “ancelle” dei *Canti orfici* di Dino Campana, che conducono l'io in un altro mondo.

Nell'*Epilogo*, all'uscita, la porta che si chiude alle spalle dell'io – quasi contro voglia – lo costringe a distocere lo sguardo dalla morte e a volgerlo verso la vita, dal buio dell'androne alla luce del giorno, lo obbligano a vivere il – quasi leopardiano – giorno di festa, a percorrere la salita con “fresco odor di vita” da solo, “senza più padre (senza più madre / e famiglia, e vittoria)”; la porta che lo conduceva nell'aldilà (verso la morte “la tomba riaprendo della porta / già scattatami dietro”, con la “una cagna ... mi seguiva / bagnandomi, con la saliva / la punta delle dita”) anticipa la porta “biancomurata e intransitiva” che ricorre nella poesia caproniana degli anni Ottanta.

La porta / confine tra due mondi, l'immagine insistente della morte, la cagna – quasi un Cerbero addomesticato (soggetto alla poetica dell'attenuazione) che lo segue (si ripete il verbo “mi seguiva”) confermano che la morte appartiene alla quotidianità ferita dalla guerra, caratteristica al *Passaggio d'Enea*: “Ma entrato oltre la porta / verde, mai con più remora / m'era accaduto che Genova / (da me lasciata), morta / io già piangessi, e sepolta, / nel tonfo di quella porta.”

Incertezza, tentennamento, esitazione. Il piede tituba tra due spazi (la tenebra della tromba/tomba delle scale e la strada ripida bagnata dalla luce del giorno) e tra due tempi (il passato doloroso e il presente del giorno di festa con “le campane” e le ragazze bianche e vivaci). Esse sono descritte attraverso epiteti cromatici reiterati: “ragazze rosse” o attraverso dettagli fisici che ricorrono anche in altri versi caproniani: “in ciabatte e senza calze” (la ragazza che entrava dalla porta stretta nella *Didascalia* si “aggiustava” la calza). Il cromatismo rosso e bianco della Genova descritta da Dino Campana nei *Canti orfici*, si ritrova nelle ragazze caproniane che sono rosse, e bianche, e “tremule”; hanno i calcagni e i “polpacci bianchi / e infreddoliti”, “braccia bianche”, “fino ad accecare”, odorano di cipria e “di vita” e salgono nel fresco del mattino le ripide strade della “Genova di tutta la vita”. Eppure la loro vivacità non può impedire il ritorno (eterno) alla porta verde e “stretta” che si apre verso la morte, alla quale “potevo nel ventilare / del giorno, ormai, bussare”.

Nelle figure della ripetizione e dell'accumulazione si legge il piacere del poeta di raccontare ritornando sulle stesse immagini e figure cardini del suo mondo poetico: le comparse femminili, la città di Genova, gli spazi liminari e di passaggio: la porta, l'antro delle scale, l'umidità che penetra finanche gli esseri, il suono del vento che perlustra le strade, la musica, la solitudine e il dolore dell'io e degli “uomini miti” dalle esistenze diminuite, sempre uguali, ridotte a pochi gesti parte del rituale religioso della quotidianità.

Su detti “meccanismi cumulativi”, sulla “prassi dissipatrice” (Scarpa 2011, 13) ovvero sulle ripetizioni, sulla moltiplicazione delle comparse e, come visto, sull'attenuazione si innestano, ulteriormente, da una parte il gusto caproniano di

*dissolvere* le “asparizioni” nell’ombra della sera e della notte e, dall’altra, la poetica del *quasi* di *Res Amissa* (v. Caprile 2022) ultimo volume del poeta pubblicato postumo.

### Bibliografia

- Caproni, Giorgio. 2016. *Tutte le poesie*. Introduzione di Stefano Verdino. Milano: Garzanti.
- Caproni, Giorgio. 1998. *L’opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei. Milano: Mondadori.
- Caprile, Maria Teresa. 2022. *La poesia di Giorgio Caproni (per imparare l’italiano e per conoscere l’Italia)*, Sestri Levante: Gammarò.
- Dei, Adele. 1992. *Giorgio Caproni*. Milano: Mursia.
- Firța-Marin, Aurora. 2021. *La poetica dell’intermittenza in Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle letterature romanze*, vol. I, coord. Monica Fekete, Andrei Lazăr, Sanda-Valeria Moraru, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, pp. 177-188.
- Firța-Marin, Aurora. 2023. *A treia existență*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Scarpa, Raffaella. 2001. *Tecniche reticenti nella poesia di Giorgio Caproni* in “Lingua e Stile”, XXXVI, 1, pp. 189-202.
- Scarpa, Raffaella. 2011. *Secondo Novecento: lingua, metrica, stile*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.