

ELVIRA M. GHIRLANDA

GIORGIO CAPRONI E LA *RETRACTATIO* D'ENEAS

È proprio in chiusa del *Passaggio d'Enea* che si posiziona il poemetto omonimo¹.

Steso a partire dal '54, come attestano le carte autografe², il componimento venne pubblicato per la prima volta in volume nel '56 a conclusione della sezione *Le stanze (1947-1954)* occupata da tre poemetti (*Le stanze della funicolare*, *All Alone* e *Il passaggio d'Enea*) e a sua volta inserita all'interno del terzo libro della raccolta *Il passaggio d'Enea*³; nel *Terzo libro e altre cose* del 1968 uscito con Einaudi, invece, il testo poetico, pur mantenendo la medesima posizione, costituì una sezione indipendente. La collocazione dei versi si stabilizzò in *Tutte le poesie* (1986), quando tornarono all'interno delle *Stanze*⁴, dopo aver condiviso il destino travagliato dell'intera raccolta e la 'ge-

¹ G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano 1986, 115-90.

² Vd. A. ZULIANI, *Apparato critico*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano 1998, 1261-63.

³ G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, Firenze 1956. Una versione primitiva era già stata presentata due anni prima su «Letteratura», 2, 11-12, settembre-dicembre 1954.

⁴ «Riprendo in parte, in questa nota, quanto ebbi a scrivere ad apertura de *Il «Terzo libro» e altre cose*, il cui titolo è giustificato dal fatto che tale edizione einaudiana conteneva soltanto la parte che nell'edizione vallecchiana de *Il passaggio d'Enea* (comprensiva di tutte le precedenti raccolte) figurava appunto come *Terzo libro (Il passaggio d'Enea vero e proprio)*, dopo un *Primo libro* (da *Come un'allegoria a Finzioni*) e un *Secondo libro (Cronistoria)*. | Dopo aver avvertito che la raccolta, in calce al fulcro centrale, conteneva 'altri più leggeri temi, qui riuniti e stavo per dire eseguiti *Sul cantino* (quasi adombrare, chissà, che altri potrebbero essere i temi sulla Quarta corda: i temi di maggior pompa, o prosopopea, o *importanza*)' concludevo dicendo che tale *Terzo libro*, così isolato dal resto, potevo finalmente riconsiderarlo, con sufficiente distacco, come indicativo a me stesso della direzione – credo rimasta determinante – della mia ricerca negli anni che pressappoco corrono, piccole appen-

stazione lunga⁵ e complessa di questa – fin dalla scelta del titolo, come testimonia il carteggio fra Caproni e Carlo Betocchi⁶ – che modulò numerose sezioni, rispondendo di edizione in edizione a criteri diversi, nel segno di una «disperata» ricerca:

Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *retto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzione e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) *giovinanza*⁷.

Fedele al respiro metrico dell'intera sezione, il componimento risulta tripartito (1. *Didascalìa*, 2. *Versi* e 3. *Epilogo*)⁸, pur presentando un numero variabile di strofe.

dici e digressioni a parte, dal '43 al '54»: G. CAPRONI, *Nota a Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI, *Tutte le poesie*, 189.

⁵ Vd. ZULIANI, *Apparato critico*, 1127.

⁶ *Genova*, 22 luglio 1954 «Che ne dici se lo intitolassi Itinerario? il voc.[abolario] del Tommaseo dà di questa parola una spiegazione che mi ha suggestionato. Ossario sa troppo di morto [...]»; *Roma*, 18 ottobre 1954 «ecco il titolo definitivo che ho scelto: 'IL SEME DEL PIANGERE | prime e nuove | POESIE RACCOLTE'»; *Roma*, 8 dicembre 1954 «abbasso allora Dante e il Seme del piangere. Mi limiterò a chiamarlo poesie raccolte, se non mi verrà in testa qualcosa di meglio»; *Roma*, 28 settembre 1955 «Primi e nuovi | VERSI | 1932-1955»; *Roma*, 26 gennaio 1956 «gli ho mandato anche il titolo IL FUOCO DEL CUORE (titolo da uno dei Lamenti, dei quali ne ho messi troppi), ma ecco che ora la Gianna Manzini mi dice che quel titolo farà invecchiare il libro. Così sono d'accapo con i miei dubbi, e non so più a che santo votarmi»; *Roma*, 19 giugno 1956 «Per il titolo ho cambiato con questo: IL PASSAGGIO D'ENEÀ, e resti definitivo (è l'unico che avevo a disposizione nel volume). Non dice nulla, e quindi va bene». Vd. ZULIANI, *Apparato critico*, 1127-28, per ulteriori approfondimenti sulle vicende editoriali e redazionali della raccolta: *ibid.*, 1124-31.

⁷ CAPRONI, *Nota a Il passaggio d'Enea*, 189-90.

⁸ Così *Le stanze della funicolare* (1. *Interludio*, 2. *Versi*, *Sirena*) e *All Alone* (1. *Didascalìa*, 2. *Versi*, 3. *Epilogo*).

Un ritmo alternato di settenari, ottonari e novenari detta l'andamento della prima e dell'ultima sottosezione, mentre la zona centrale (2. *Versi*) si sviluppa in stanze di sedici endecasillabi (in cui è facile rinvenire la duplicazione di un'ottava⁹). Tale scansione è indubbiamente efficace sotto il profilo narrativo: la *Didascalia* e l'*Epilogo* «paiono offrire l'antefatto e il risvolto biografico-narrativo dei *Versi*»¹⁰, endecasillabi cui è invece attribuito un valore allegorico, esteso quindi oltre l'esperienza dell'io lirico¹¹.

Il mito dal quale il testo prende avvio è appunto la vicenda di Enea, nello specifico la sua fuga da Troia. Concorde la lettura critica del mito consegnata dagli studiosi¹², grazie anche a esplicite osservazioni del poeta stesso:

[...] a Genova esiste un monumento ad Enea, credo che sia l'unica città del mondo [...], è andato a finire in Piazza Bandiera, vicino alla chiesa della Santissima Annunziata, che poi venne chiamata Piazza della Nunziata, che fu proprio la piazza più bombardata d'Italia, e io mi trovai lì proprio durante i bombardamenti, e vidi questo pover'uomo, perché è proprio l'Enea classico, scolastico, no?, questo pover'uomo con sulle spalle questo vecchio Anchise, per la mano il figlio, e dico: 'ma guarda un po', è proprio il simbolo dell'uomo d'oggi, con sulle spalle una tradizione che ormai crolla da tutte le parti, perché è stata sbugiardata dalla guerra, qui, là, e lui però cerca di portare in salvo, e per la mano, un avvenire che invece di accompagnarlo ha bisogno di essere sorretto'. E poi trovavo affascinante questa figura di Enea, molto più di quella di Ulisse. Perché poi, in fondo, Ulisse, stringi stringi, tornava a casa sua; Enea pover'uomo... [...] Era un esule in cerca di una terra nuova, non sapeva dove andare, non sapeva dove sbarcare e quindi

⁹ Vd. E. GHIRLANDA, *Le biciclette e il mito di Alcina in Giorgio Caproni*, «Poeti-che», 14, 36 (3 2012), 295-323.

¹⁰ A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano 1992, 90.

¹¹ Medesimo l'esito nei due poemetti precedenti, ulteriore suggerimento circa l'armonia compositiva delle *Stanze*.

¹² A. MALAGUTI, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova 2008, 218-25; A. DEI, *Giorgio Caproni. Il «richiamo d'Averno»*, in *Il mito nella letteratura italiana, IV/V, L'età contemporanea*, a cura di M. CANTELMO, Brescia 2007, 371-72; D. BARONCINI, *Caproni e Virgilio*, «Trasparenze», 5 (1999), 3-12; A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma 1980, 115-23; ZULIANI, *Apparato critico*, 1263.

veramente tragico, no? Ed ecco come mi venne... ecco un'offerta che m'ha fatto Genova...¹³

Tuttavia: se il gruppo marmoreo di Piazza Bandiera ha esercitato un'accertata influenza per l'allegorizzazione caproniana «dell'uomo di oggi», rimane opportuna a tutt'oggi una verifica testuale che miri al confronto tra le stanze e il testo virgiliano e valuti il rapporto di affinità o d'indipendenza intercorso tra i due: un significativo indice della posizione assunta dall'autore rispetto alla tradizione letteraria e culturale. Ed è proprio in tale direzione che s'intende procedere con l'indagine.

I. È, si diceva, la *Didascalìa* – ripartita in due sestine e una quartina di settenari intervallati da pochi ottonari e novenari – ad assolvere la funzione proemiale, presentando da lontano – intravista attraverso le stecche di una persiana, nella confusione del dormiveglia – l'onirica visione del passaggio d'Enea:

Fu in una casa rossa: | la Casa Cantoniera. | Mi ci trovai una sera | di tenebra,
e pareva scossa | la mente da un transitare | continuo, come il mare. || Sentivo
foglie secche, | nel buio scricchiolare. | Attraversando le stecche | delle per-
siane, del mare | avevano la luminescenza | scheletri di luci rare. || Erano
lampi erranti | d'ammotorati viandanti. | Frusciavano in me l'idea | che fosse
il passaggio d'Enea¹⁴.

Un'epifania¹⁵, presagita e riconosciuta attraverso sia l'atmosfera

¹³ “*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di L. SURDICH, Genova 2004, 114-15.

¹⁴ Per le citazioni dal testo si è tenuta come riferimento l'edizione Mondadori del 1998: CAPRONI, *L'opera in versi*, 153-57.

¹⁵ La singolarità dell'evento che si manifesterà al poeta è già anticipata dalla posizione in *incipit* del predicato «Fu», ellittico del soggetto (vd. BARBUTO, *Giorgio Caproni*, 115). E se l'«Avvenimento» è ancora taciuto, ne è nota la collocazione spaziale, quella di una casa cantoniera, un luogo di passaggio, insolito e suggestivo, come sottolinea il gioco semantico delle parole in rima. La prima strofe, infatti, segue una struttura metrica A B B A C C, intelaiando i vocaboli: «rossa-scossa», «Cantoniera-sera» e «transitare-mare» (coppia antitetica alla celebre rima leopardiana).

perturbante e «surreale»¹⁶ della casa cantoniera sia le «luminescenze» «erranti» – un'efficace metonimia per le 'automobili'¹⁷ al cui volante

diana «nafragare-mare» che sostituisce alla poetica dell'infinito e del vago quella dell'esodo, entrambe visioni scaturite da un limite – la siepe e la persiana). La prima coppia, dal sapore sinestetico-impressionistico, evidenzia la condizione di straniamento del poeta (si segnala a tal proposito l'espressione «Mi ci trovai», la cui chiara ascendenza dantesca ricorda al lettore lo sgomento dei primi versi dell'*Inferno*); la seconda marca il carattere liminare del luogo e del tempo dell'azione; così anche la rima «transitare-mare», che arricchita dall'eco leopardiana, suggerisce il «transitare» alla deriva dei pensieri del poeta, che piano piano, dall'«orizzonte» della sua finestra, si distacca sempre più dalla dimensione reale e contingente. Si notino i primi due versi, particolarmente incisivi per la coincidenza tra l'unità del verso e quella sintattica, e per l'essenzialità delle informazioni date. Un effetto rafforzato dall'utilizzo dei due punti e del passaggio dall'aggettivo indeterminativo al determinativo, dal carattere minuscolo al maiuscolo; espedienti che realizzano una rapida zoommata da «una» indistinta «casa rossa» a «la Casa Cantoniera» (espressione particolarmente efficace occupando l'intero settenario). La seconda strofe segue lo schema irregolare A B A B C B. Il risalto è assunto adesso dall'unica parola che non rima con le altre, «luminescenza», parola chiave della *Didascalìa* da cui si avviano una serie di analogie che approderanno al mito d'Enea. Peculiarità lessicale del poemetto è, infatti, il gusto per la meccanica, per il dato dinamico e sinestetico, per le luminescenze artificiali (ai limiti della futura cibernetica, dal sapore senz'altro non futurista, quanto piuttosto postmoderno). L'ultima strofe, invece, si discosta dalle precedenti, per il suo profilo metrico regolare di quattro settenari in rima baciata con *ictus* di sesta e di quarta (nei primi due versi) e di seconda (negli ultimi due). L'uso di uno dei metri classici rende i versi altisonanti, mentre la rima baciata conferisce rilievo alla quartina.

¹⁶ La componente surrealista nella scrittura del *Passeggio d'Enea* è stata messa in luce dallo stesso poeta: «Questa casa cantoniera era naturalmente su una rotabile... allora le autostrade non c'erano ancora... e io sentivo sempre questo fruscio e poi è emerso, veramente, nel poemetto... sono automobili, c'è un po' di surrealismo. Che poi è un surrealismo nascosto» («*Era così bello parlare*», 115).

¹⁷ Il valore allegorico dato al mezzo di locomozione si afferma nuovamente (si ricordino le biciclette e la funicolare). L'automobile infatti non è mai visualizzata nella *Didascalìa*, ma, almeno nella prima strofe, evocata quasi per contiguità metonimica: «avevano la luminescenza | scheletri di luci rare», immagine che si sviluppa al primo verso della strofe successiva «lampi erranti | d'ammotorati viandanti». Il collegamento esplicito giunge solo al termine della sottosezione, secondo una progressione di pensiero tramite aggettivazione, il poeta ottiene così un maggior rilievo dato non all'oggetto in sé, quanto ai suoi effetti percettivi. Vd. «A visualizzare il movimento, a innescare l'ansia della solitudine e dell'estraniamento, il vagare delle automobili (e si arricchisce così il già vario catalogo dei mezzi di trasporto caproniani), che inducono ombre e bagliori, rivelando immagini consuete e distorte, che

l'uomo sembra vagare, privo di meta – scorte dalla finestra (vv. 13-16 «Erano lampi erranti | d'ammotorati viandanti. | Fruscivano in me l'idea | che fosse il passaggio d'Enea»). Ma se la natura simbolica di tale suggestione è stata ampiamente approfondita in sede critica¹⁸, limitata considerazione è stata rivolta alla matrice sensoriale, che di certo precede allegoria e simbolo, anzi, ne diviene sostegno e fondamento analogico. Occasione. Così indica l'incisiva frequenza (testimoniata qui di seguito) d'immagini sinestetiche (tra loro in dinamica antitetica)¹⁹ di 'fruscii' e 'bagliori', di 'silenzio' e 'buio':

Mi ci trovai una sera | di tenebra
(*Didascalìa*, vv. 2-4)

Sentivo foglie secche, | nel buio scricchiolare. | Attraversando le stecche | delle persiane, del mare | avevano la luminescenza | scheletri di luci rare. || Erano lampi erranti | d'ammotorati viandanti. | Fruscivano in me l'idea | che fosse il passaggio d'Enea.
(*Didascalìa*, vv. 7-16)

Qui è attestata la fitta connessione, fin dal proemio, tra la vaghezza di bagliori, come di suoni, e il transitare d'Enea; un rapporto che si

si insinuano nel dormiveglia e nella stregoneria della notte» (DEI, *Giorgio Caproni*, 90). Si ricorda che il poemetto è collocato a seguire di *All Alone*, dove si affronta il tema della solitudine dell'uomo contemporaneo.

¹⁸ Vd. *supra*, n. 12.

¹⁹ «Sentivo foglie secche, | nel buio scricchiolare. | Attraversando le stecche | delle persiane, del mare | avevano la luminescenza | scheletri di luci rare. || Erano lampi erranti | d'ammotorati viandanti. | Fruscivano in me l'idea | che fosse il passaggio d'Enea» (vv. 7-16). Il ricorso a un solo verbo di percezione («Sentivo») e la sostituzione di verbi di pensiero con metafore e correlativi oggettivi, promuovono un richiamo al procedere retorico-sintattico dello *stream of consciousness* (per quanto l'utilizzo del verbo al passato crei un diaframma tra il tempo del racconto e il tempo dell'azione). Il verbo 'fruscicare' (in uso transitivo, retto dal soggetto implicito «lampi erranti» e con oggetto «l'idea») è certo una precipua soluzione stilistica, più che la lontana «reminiscenza virgiliana», segnalata dalla Baroncini: «Ma il verbo 'fruscicare', preceduto dall'immagine delle 'foglie secche', contiene una reminiscenza virgiliana [...]: 'Quam multa in silvis autumnus frigore primo | lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto | quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus | trans pontum fugat et terris inmittit apricis' [*Aen.* 6, 309-12]» (Baroncini, *Caproni e Virgilio*, 9).

intensifica e avvalorata in *Versi*²⁰ e in *Epilogo*²¹, quando l'io viene completamente assorbito all'interno della visione. Le sollecitazioni già osservate, infatti, ritornano, e amplificate dalla nuova percezione interna e accresciute di impressioni sinistre: i lampi da vicino si svelano vampe o luminescenze spettrali, il silenzio porta il peso dell'attesa, mentre gli scricchiolii e il buio sembrano nascondere un agguato:

²⁰ La narrazione occupa l'intera sottosezione, cinque strofe di sedici endecasillabi, legati per i primi dodici versi da rima alternata, mentre gli ultimi quattro da rima incrociata secondo lo schema A B A B C D C D E F E F G H H G. Il poeta si rivolge al lettore attraverso l'utilizzo del 'tu generico', un espediente attraverso il quale è possibile il coinvolgimento diretto all'interno della visione di «Noi Enea» (G. CAPRONI, *Noi Enea*, «La Fiera Letteraria», 3 luglio 1949, 2). Fin dalla prima stanza si nota il lento e graduale addentrarsi nella visione, un viaggio – differentemente dai poemetti precedenti – non più allegorico, ma di «teoriche disennate» («[...] di lunari, | vampe fanno spettrali le ramaglie | e tramano di scheletri di luce | i soffitti imbiancati? [...] | [...] ahi se colpisce l'occhio | della mente quel transito, e a teoriche | lo spinge disennate cui il malocchio | fa da deus ex machina!...» I, vv. 4-13) come già anticipa l'epigrafe ad apertura della sottosezione, tratta da *Le voyage* di Baudelaire: «A l'accent familier | nous devinons le spectre» (vd. DEI, *Giorgio Caproni*, 90: «La citazione baudelariana che li precede [...] introduce al riconoscimento di fantasmi domestici, alla rivelazione del sogno o del delirio»). È certo interessante come il poeta definisca anche nella struttura metrica il procedere analogico-visionario. Le strofe infatti si susseguono per anadiplosi: «[...] l'acume | t'aprono in petto, e il fruscio, delle vele. || T'aprono in petto le folli falene | [...] il battito del cuore | ti ferma in petto il fruscio delle streghe. || Ti ferma in petto il richiamo d'Averno | [...] nel pulsare | Di quei pistoni nel fitto dei boschi. || Nel pulsare del sangue del tuo Enea | [...] nel punto, | più esatto e incerto dei nostri anni bui? || Nel punto in cui, trascinando». Non si dimentichi a tale proposito che Caproni descrive il transito di Enea utilizzando solo in *Didascalìa* un punto di vista esterno, poiché da *Versi* in poi la focalizzazione diviene interna. L'azione narrativa, quindi, subisce un breve rallentamento per descrivere le percezioni del personaggio in movimento, durante la sua fuga.

²¹ L'ultima zona è costituita da quattro strofe di settenari legati da rime alternate e assonanze, e, in chiusura, da rima baciata. *Epilogo* conclude il poemetto con la narrazione dell'alba seguente la notte epifanica, e seppure la voce torni alla prima persona singolare è evidente che sia rimasta immersa nella visione. O meglio questa è divenuta l'unica verità possibile, poiché il 'destino di Enea' è un destino comune. L'io come Enea è in transito, finché non giunge anch'egli davanti alla «rena», con addosso la stanchezza del viaggio e il peso dell'esistenza. Il 'passaggio' assume così duplice direzione, segnalando sia la fuga di Enea da Troia, sia il valico per un luogo interiore, la visione del poeta.

La notte quali elastiche automobili | vagano nel profondo, e con i fari | accesi, deragliando sulle mobili | curve sterzate a secco, di lunari | vampe fanno spettrali le maglie | e tramano di scheletri di luce | i soffitti imbiancati?
(*Versi*, I, vv. 1-7)

T'aprono il petto le folli falene | accecate di luce, e nel silenzio | mortale delle molli cantilene | soffici delle gomme, entri nel denso | fantasma – entri nei lievi stritolii | lucidi del ghiaino che gremisce | le giunture dell'ossa, e in pigolii | minimi penetrando ove finisce | sul suo orlo la vita,
(*Versi*, II, vv. 1-9)

il rumore | di tenebra, in cui il battito del cuore | ti ferma in petto il fruscio delle streghe.
(*Versi*, II, vv. 14-16)

e in quell'eterno | rombo di fibre rotolanti
(*Versi*, III, vv. 3-4)

sui lidi | nubescanti di latte trovi requie | nell'assurdo delirio – trovi i gridi | spenti in un'acqua che appanna una quiete | senza umano riscontro, ed è nel raggio | d'ombra che di qua penetra i pensieri | che là prendono corpo, che al passaggio | di siero, lungo i campi dei Cimmeri
(*Versi*, III, vv. 5-12)

e al rullo d'un tamburo | ch'è uno schianto di mura
(*Versi*, IV, vv. 6-7)

nell'avvampo | funebre d'una fuga su una rena | che scotta ancora di sangue
(*Versi*, IV, vv. 9-11)

di quei motori il [...] ronzio
(*Versi*, V, v. 16)

Sentivo lo scricchiolio, | nel buio, delle mie scarpe
(*Epilogo*, vv. 1-2)

Era una sera di tenebra,
(*Epilogo*, v. 8)

M'approssimavo al mare | sentendomi annientare | dal pigolio delle scarpe
(*Epilogo*, vv. 14-16)

Va da sé: dal momento che attraverso questi tratti descrittivi²² Caproni ravvisa e designa il passaggio d'Enea, questi stessi elementi

²² Estesi fra l'altro a tutte le altezze del poemetto e a ogni strofe.

non potranno che supporre preesistenti alla narrazione del poemetto, quindi peculiari del mito.

E già una prima conferma è consegnata, in chiusura del II libro dell'*Eneide*, dalla rappresentazione di Troia a breve assediata (II, vv. 634-804):

[...] Ferimur per opaca locorum
(*Aen.* 2, 725)²³

nunc omnes terrent aerae, sonus excitat omnis | suspensum et pariter comi-
tique onerique timentem.
(*Aen.* 2, 728-29)

Iamque propinquabam portis omnemque videbar | evasisse viam, subito cum
creber ad auras | visus adesse pedum sonitus, genitorque per umbram | pro-
spiciens 'Nate' exclamat, 'fuge, nate; propinquant. | Ardentis clipeos atque
aera micantia cerno'. | Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum |
confusam eripuit mentem. [...]
(*Aen.* 2, 730-36)

[...] repeto et vestigia retro | observata sequor per noctem et lumine lustro.
| Horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent. | Inde domum, si forte
pedem, si forte tulisset, | me refero. Inruerant Danai et tectum omne tene-
bant. | Illicet ignis edax summa ad fastigia vento | volvitur, exsuperant flam-
mae, furit aestus ad auras.
(*Aen.* 2, 753-59)

Sebbene i versi sottoposti ad attenzione non presentino calchi latini riconoscibili, è immediata in essi l'individuazione di un medesimo scenario. I fanali delle automobili, infatti, creano giochi di luci (*Versi*, I, 1-7) lugubri e fiammeggianti²⁴, gli stessi che l'Enea classico scorge

²³ Ai fini della comparazione tra *Il passaggio d'Enea* e l'*Eneide* si utilizzerà per il testo latino l'edizione tradotta da L. Canali: VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, trad. di L. CANALI, Milano 1978.

²⁴ I mezzi di trasporto sono caratterizzati anche da una leggerezza quasi aerea («[...] Leggère | di metallo e di gas, le vive piume | celeri t'aggrediscono – l'acume | t'aprono in petto, e il fruscio, delle vele» I, vv. 13-16). Si noti il poliptoto «fruscio-fruscivano», che stabilisce il rumore come elemento connotativo del transito (vd. *Versi*, II, v. 16 «ti ferma in petto il fruscio delle streghe»).

ancora indistinti per la distanza in un primo momento, e che poi divengono l'inconfutabile segnale del passaggio dei Danai da Troia (2, 753-59)²⁵.

Analogo l'atteggiamento di 'Caproni personaggio' (*Versi*, II, vv. 1-2; vv. 14-16; *Epilogo*, vv. 14-16) e quello di Enea (2, 728-29, 730-33, 756) i quali si muovono per luoghi fatiscenti con circospezione, tremanti e attenti a ogni scricchiolio.

Ma se in Virgilio si tratta di un paesaggio realistico, con Caproni ci si muove entro un paesaggio psichico e collettivo, assolutamente moderno, che solo attraverso la lente classica si lascia legittimamente intravedere demolito e deturpato dagli eventi bellici.

I due 'transiti', ancora, condividono i confini di un bosco e di una spiaggia (si confrontino ulteriormente i seguenti luoghi):

nel pulsare | di quei pistonni nel fitto dei boschi
(*Versi*, III, vv. 5-16)

una rena | che scotta ancora di sangue
(*Versi*, IV, vv. 10-11)

trascinando il fanale | rosso del suo calcagno, Enea un pontile | cerca che al
lancinante occhio via mare | possa offrire altro suolo
(*Versi*, V, 1-2)

Avevo lasciato Genova | a piedi, e freschi | nel sangue i miei rancori | bru-
ciavano, come amori.
(*Epilogo*, 10-13)

Undique convenere, animis opibusque parati, | in quascumque velim pelago
deducere terras. | Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae | ducebatque
diem Danaique obsessa tenebant | limina portarum nec spes opis ulla daba-
tur. | Cessi et sublato montis genitore petivi.
(*Aen.* 2, 799-804)

²⁵ La città in fiamme è un'icona emblematica del mito d'Enea, per Caproni, come documentano i seguenti stralci dell'articolo *Noi Enea*: «Enea scampato per miracolo dalla distruzione di Troia, e venuto a capitare col suo duplice prezioso fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d'una delle più bombardate e tartassate piazze d'Italia!», «Un uomo che partito così da Troia in combustione, così se n'è rimasto tra le fiamme di questa tremenda guerra», «E nemmeno quando, distrutta Troia» (CAPRONI, *Noi Enea*, 2).

Anche in questo caso la concordanza è puntuale e il passaggio d'Enea segna in entrambi i testi una medesima direzione – vergata, nei versi del livornese, dal sangue: un'eredità espressionista, indizio amplificato della condizione dolente dell'uomo contemporaneo e vivido richiamo alle vicende storiche della prima metà del secolo.

II. Questi primi risultati, relativi alla sola *facies* descrittiva, vengono irrobustiti da nuove occorrenze rintracciate in due differenti zone narrative di *Versi*:

[...] Enea che in spalla | un passato che crolla tenta invano | di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo | ch'è uno schianto di mura, per la mano | ha ancora così gracile un futuro | da non reggersi ritto. Nell'avvampo | funebre d'una fuga su una rena | che scotta ancora di sangue, che scampo | può mai esserti il mare [...]?

(*Versi*, IV, vv. 4-12)

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

(*Versi*, II, vv.1-16)

È sì evidente l'ispirazione del complesso marmoreo, ma tuttavia una disamina del testo latino permette di riconoscerne l'ambientazione:

Dixerat ille, et iam per moenia clarior ignis | auditur propiusque aestus incendia volvont. | 'Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; | ipse subibito umeris nec me labor iste gravabit. | Quo res cumque cadent, unum et commune periculum, | una salus ambobus erit. Mihi parvos Iulus | sit comes et longe servet vestigia coniunx. | [...] | Tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis; | me, bello e tanto digressum et caede recenti, | atrectare nefas, donec me flumine vivo | abluero'. | Haec fatus latos umeros subiectaque

colla | veste super fulvique insternor pelle leonis | succedoque oneri; dextrae
se parvos Iulus | implicuit sequiturque patrem non passibus aequis; | pone
subit coniunx. [...]
(*Aen.* 2, 705-25)

Sic demum socios consumpta nocte reviso. | Atque hic ingentem comitum
adfluxisse novorum | invenio admirans numerum, matresque virosque, | col-
lectam exsilio pubem, miserabile volgus. | Undique convenere, animis opi-
busque parati, | in quascumque velim pelago deducere terras. | Iamque iugis
summae surgebat Lucifer Idae | ducebatque diem Danaique obsessa tenebant
| limina portarum nec spes opis ulla dabatur. | Cessi et sublato montis geni-
tore petivi.
(*Aen.* 2, 795-804)

Un «dramma familiare» che racconta anche un dramma generazio-
nale, «reso più intenso dalla consapevolezza dell'assoluta precarietà
del viaggio»²⁶, nell'assenza di una meta.

Più complessa, invece, è l'interpretazione della seconda stanza.

Consolidata è già la lettura di Euridice e dell'intero mito di Orfeo
all'interno del poemetto e della poetica caproniana come espressioni
allegoriche di una vicenda autobiografica²⁷: la perdita precoce, a
causa di una malattia, di Olga Franzoni. Giovane amore del poeta,
già presente e sublimato all'interno della raccolta nei personaggi di
Alcina e Proserpina, allegorie delle illusioni e delle aspettative gio-
vanili infrante, di una dimensione storica che ha tradito. E Orfeo –
Caproni – cerca di lenire il dolore con il suo canto e la sua poesia²⁸.

²⁶ BARONCINI, *Caproni e Virgilio*, 4. Si rimanda allo studio per approfondimenti su
ulteriori suggestioni virgiliane all'interno dell'intera raccolta.

²⁷ Vd. *supra*, n. 12. Interessante la testimonianza di Zuliani: «[...] le carte risalenti
agli anni '50 conservano una traccia e numerosi abbozzi per un poemetto, mai con-
cluso, che sotto il titolo *Orfeo ed Euridice* narrava la scomparsa d'una figura fem-
minile 'morsa dal serpe nel vivo frastuono | d'erba dei freschi valzer' e la discesa
dell'autore alla ricerca di lei 'all'Averno (della memoria)» (ZULIANI, *Apparato cri-
tico*, 1263). Acute le considerazioni di Malaguti intorno al legame tra il mito di Orfeo
e di Enea in Giorgio Caproni (vd. MALAGUTI, *La svolta di Enea*, 223-25).

²⁸ «E il prezzo da pagare è, prevedibilmente, la perdita di Euridice, cioè di Olga e
del passato spensierato dell'adolescenza, che infatti, anche se continua a comparire
in tanti componimenti dispersi, esce una volta per tutte dall'opera completa quale

Tout se tient.

Eppure il solo andamento visionario del poemetto non permette di giustificare la presenza di Euridice in un contesto narrativo-mitologico che le è estraneo, quello appunto dell'*exemplum* d'Enea.

A ben riguardare le fonti, invece, si potrebbe riconoscere una linea di coerenza: in Ennio e Pausania vi è, infatti, l'attestazione del nome 'Euridice' per 'Creusa'²⁹. Non a caso la moglie³⁰ di Enea. La donna fuggì inizialmente con la famiglia, ma si perse lungo il tragitto, costringendo Enea a percorrere il cammino a ritroso e a partire alla volta della città, ormai in macerie, per cercarla:

[...] Huc undique Troia gaze | incensis erepta adytis mensaeque deorum | crateresque auro solidi captivaque vestis | congeritur. Pueri et pavidae longo ordine matres | stant circum. | Ausus quin etiam voces iactare per umbram | implevi clamore vias maestusque Creusam | nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi. | Quaerenti et tectis urbis sine fine furenti | infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae | visa mihi ante oculos et nota maior imago. | Obstipui steteruntque comae et vox faucibus haesit. | Tum sic adfari et curas his demere dictis: | 'Quid tantum insano iuvat indulgere dolori, | o dulcis coniunx? non haec sine numine divom | eveniunt; nec te hinc comitem asportare Creusam | fas aut ille sinit superi regnator Olympi. | Longa tibi ex-

codificata dall'autore nel *Passaggio di Enea* e in seguito in *Tutte le poesie*. Per sopravvivere in Enea, Orfeo è costretto a guardare avanti», vd. MALAGUTI, *La svolta di Enea*, 225.

²⁹ PAUSANIA, *Canti Ciprii*, 10, 26,1; ENNIO, *Annales*, 1, 37 V.

³⁰ Unico cenno all'interno del poemetto si rintraccia ai vv. 4-7: «possa offrire | al suo cuore di vedovo (di padre, | di figlio – al cuore dell'ottenebrato | principe d'Aquitania». Si noti come la presenza della donna avvenga nella sua stessa negazione («vedovo») e attraverso il ricordo di *El desdichado* di Gérard de Nerval: «Yo soy el tenebroso, – el viudo, – el desdichado», – ma «la via percorsa dal principe d'Aquitania per raggiungere l'Enea di Caproni passa probabilmente attraverso *The Waste Land* di Eliot, che aveva già usato, o abusato, della stessa citazione»: vd. A. DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. DEVOTO e S. VERDINO, Genova 1997, 58. Mentre nel già citato articolo apparso sulla «Fiera Letteraria» del '49 vi sono ulteriori riferimenti indiretti a Creusa («perduta prima la moglie», «potè sentirsi vedovo e ancora una volta orfano», «Enea senza più patria, Enea senza madre, senza moglie, senza padre» [CAPRONI, *Noi Enea*, 2], la cui perdita è più volte segnalata tra le ragioni della completa «solitudine» di Enea (elemento cardine di comunione tra il mito e l'uomo contemporaneo). Stupisce, dunque, una sua completa esclusione dal poemetto.

silia et vastum maris aequor arandum. | Et terram Hesperiam venies, ubi Lydius arva | inter opima virum leni fluit agmine Thybris. | Illic res laetae regnumque et regia coniunx | parta tibi: lacrimas dilectae pelle Creusae. | Non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas | aspiciam aut Grais servitum matribus ibo, | Dardanis et divae Veneris nurus; | sed me magna deum genetrix his detinet oris. | Iamque vale et nati serva communis amorem'. | Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem | dicere deseruit tenuisque recessit in auras. | Ter conatus ibi collo dare brachia circum; | ter frustra comprehensa manus effugit imago, | par levibus ventis volucrique simillima somno. (*Aen.* 2, 763-94).

Si ripropongono gli scenari bellici e Creusa, al pari del personaggio caproniano, fa la sua ultima apparizione come fantasma: in Virgilio annuncia una profezia, in Caproni, invece, lascia cadere di mano una «palla morta»³¹. Un gesto enigmatico, che forse simboleggia nella ‘palla’ la predizione del futuro, ma che dichiara anche una risonanza leopardiana, remota eppure evidente e significativa in quanto solo precedente letterario del gesto stesso. È infatti nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante* che il mondo è raffigurato esattamente come una palla che «finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile» (allegoria della società moderna); i due personaggi cercano di risvegliarla giocandoci, ma la sfera cade loro di mano:

ERCOLE Padre Atlante, Giove mi manda, e vuole che io ti saluti da sua parte, e in caso che tu fossi stracco di cotesto peso, che io me lo addossi per qualche ora, come feci non mi ricordo quanti secoli sono, tanto che tu pigli fiato e ti riposi un poco.

ATLANTE Ti ringrazio, caro Ercolino, e mi chiamo anche obbligato alla maestà di Giove. Ma il mondo è fatto così leggero, che questo mantello che porto per custodirmi dalla neve, mi pesa più; e se non fosse che la volontà di Giove mi sforza di stare qui fermo, e tenere questa pallottola sulla schiena, io me la porrei sotto l'ascella o in tasca, o me l'attaccherei ciondolone a un pelo della barba, e me n'andrei per le mie faccende.

³¹ Tramite ipallage si crea ambiguità circa il termine di riferimento degli aggettivi, attribuibili sia a Euridice che alla palla, un gioco retorico che recupera le caratteristiche *Erebi* caproniane (vd. la figura di Proserpina nelle *Stanze della funicolare*), la ‘fanciulla/palla’ infatti appare «nebulosa», «sfatta» e «morta».

ERCOLE Come può stare che sia tanto alleggerita? Mi accorgo bene che ha mutato figura, e che è diventata a uso delle pagnotte, e non è più tonda, come era al tempo che io studiai la cosmografia per fare quella grandissima navigazione cogli Argonauti: ma con tutto questo non trovo come abbia a pesare meno di prima.

ATLANTE Della causa non so. Ma della leggerezza ch'io dico te ne puoi certificare adesso adesso, solo che tu voglia torre questa sulla mano per un momento, e provare il peso.

ERCOLE In fe' d'Ercole, se io non avessi provato, io non poteva mai credere. Ma che è quest'altra novità che vi scuopro? L'altra volta che io la portai, mi batteva forte sul dosso, come fa il cuore degli animali; e metteva un certo rombo continuo, che pareva un vespaio. Ma ora quanto al battere, si rassomiglia a un oriuolo che abbia rotta la molla; e quanto al ronzare, io non vi odo un zitto.

ATLANTE Anche di questo non ti so dire altro, se non ch'egli è già gran tempo, che il mondo finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile: e io per me stetti con grandissimo sospetto che fosse morto, aspettandomi di giorno in giorno che m'infettesse col puzzo; e pensava come e in che luogo lo potessi seppellire, e l'epitaffio che gli dovessi porre. Ma poi veduto che non marciva, mi risolsi che di animale che prima era, si fosse convertito in pianta, come Dafne e tanti altri; e che da questo nascesse che non si moveva e non fiatava: e ancora dubito che fra poco non mi gitti le radici per le spalle, e non vi si abbarbichi.

ERCOLE Io piuttosto credo che dorma, e che questo sonno sia della qualità di quello di Epimenide, che durò un mezzo secolo e più; o come si dice di Ermotimo, che l'anima gli usciva del corpo ogni volta che voleva, e stava fuori molti anni, andando a diporto per diversi paesi, e poi tornava, finché gli amici per finire questa canzona, abbruciarono il corpo; e così lo spirito ritornato per entrare, trovò che la casa gli era disfatta, e che se voleva alloggiare al coperto, gliene conveniva pigliare un'altra a pigione, o andare all'osteria. Ma per fare che il mondo non dorma in eterno, e che qualche amico o benefattore, pensando che egli sia morto, non gli dia fuoco, io voglio che noi proviamo qualche modo di risvegliarlo³².

E quando il mondo «sfatto casca di mano», nulla si muove:

ERCOLE [...] Questo poeta [Orazio] va canticchiando certe canzonette e fra l'altre una dove dice che l'uomo giusto non si muove se ben cade il mondo.

³² G. LEOPARDI, *Opere*, a cura di G. DE ROBERTIS, Milano, 1937, 279-83.

Crederò che oggi tutti gli uomini sieno giusti, perché il mondo è caduto e niuno s'è mosso.

Un'ironia amara che ben vestirebbe la riflessione storica del poeta livornese³³. D'altronde l'intera raccolta *Il passaggio d'Enea* racconta l'«epopea casalinga»³⁴ di una grande solitudine e il poemetto omonimo ne sviluppa, concludendola, la *climax*³⁵. È la solitudine di chi non si riconosce più nell'Italia postbellica che ha sfaldato la tradizione e generato una società ancora assopita³⁶. La presenza di Leopardi, per altro, non è estranea alla raccolta: già presente nelle *Biciclette* – sempre legata all'allegorizzazione di Olga Franzoni – torna come segno di una rinnovata adesione al modello lirico.

Tuttavia la rivelazione di Creusa, non rinnega la possibile compresenza di Euridice, indica anzi la precisa volontà del poeta, servendosi dell'omonimia, di riferirsi a entrambe le figure femminili fuse in un unico personaggio, attraverso l'intreccio del mito di Enea con quello di Orfeo. Un procedimento non estraneo alla tradizione letteraria e di cui è proprio lo stesso poeta classico a servirsi nell'*Eneide* per «infondere nuova linfa nelle forme dell'*epos* omerico»³⁷:

la critica ha messo in luce ormai da tempo come l'emistichio *pone subit coniu*x (725), che rammenta tale evento [la scomparsa di Creusa] riecheggia *geor.* IV, 486-487 (*Eurydice superas veniebat ad auras | pone sequens*) e

³³ Vd. GHIRLANDA, *Le Biciclette*, 320-21.

³⁴ G. DE ROBERTIS, *Il seme del piangere*, in ID., *Altro Novecento*, Firenze 1962, 484-88.

³⁵ «Enea meno eroe che uomo, e per di più uomo posto al centro d'un'azione suprema (la guerra) proprio nel momento della sua maggiore solitudine», «rappresentato in quel momento di tremenda solitudine che ho detto! Dico quando, solo in mezzo alla guerra, egli deve agire da solo», «Perché davvero Enea non fu mai tanto solo quanto in quel momento», «Enea senza più patria, Enea senza madre, senza moglie, senza padre, mai Enea fu tanto solo quanto nel momento di questa statua. E se nessun poeta (nemmeno il suo poeta Virgilio) se n'è accorto, è qui che converge tutto il fuoco della sua vera grandezza d'uomo, simbolo vivo e ancora incompreso di tutta l'umanità», in CAPRONI, *Noi Enea*, 2.

³⁶ Vd. *All alone* e la sua riflessione eliotiana sulla società contemporanea, costituita da 'uomini vuoti'.

³⁷ M. RIVOLTELLA, *Le forme del morire. La gestualità nelle scene di morte dell'«Eneide»*, Milano 2005, 72.

come l'intero episodio, disseminato di minute ma puntuali allusioni alla catabasi di Orfeo, formi una vera e propria *retractatio* della morte di Euridice. Il gioco allusivo, propiziato in questo caso dall'omonimia dei due personaggi femminili in parte della tradizione mitologica, compone secondo i canoni fondamentali della poetica alessandrina, recupero del modello, a diversi livelli d'intenzionalità, e ricerca di uno scarto, formale e/o semantico, rispetto allo stesso³⁸.

Come Virgilio, così Caproni compone un raffinato gioco allusivo, decifrabile solo dal lettore accorto, e un recupero del poema classico fin nelle sue più intime strutture stilistiche – oltre che nei fini poetici.

III. Vi è un ulteriore – e illuminante – calco virgiliano negli ultimi versi dell'*Epilogo*³⁹, quando Enea, superata la notte, all'alba arriva al mare. Ma se nel poema classico il sorgere di un nuovo sole annuncia speranza, non è così nei versi contemporanei come anticipano sia il *topos* dell'alba – presagio infero nella poesia caproniana – sia un richiamo all'*Eneide* presente in vv. 24-26:

Avevo raggiunto la rena, | ma senza più lena. | Forse era il peso, nei panni,
| dell'acqua dei miei anni.
(*Epilogo*, vv. 24-26)

³⁸ Id., *Le forme del morire*, 69-70.

³⁹ Già individuato da Alessandro Fo in *Appunti sulla presenza dei classici nella poesia italiana di fine Novecento*, in *Poesia '96*, a cura di G. MANACORDA, Roma, 1997, 63-81; Id., *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, «Semicerchio. Riv. di poesia comparata», 26-28 (2002), 24-52. Per quanto riguarda invece la prima strofe dell'*Epilogo* («Sentivo lo scricchiolio, | nel buio, delle mie scarpe: | sentivo quasi di talpe | seppellite un rodio | sul volto, ma sentivo | già prossimo ventilare | anche il respiro del mare» vv. 1-7) ne sono stati evidenziati da Niva Lorenzini i richiami ritmici e fono-simbolici all'*Assiuolo* di Pascoli – componimento citato già nelle *Stanze della funicolare* – : «Ma qui come non avvertire il gusto delle percezioni uditive, il *sentire*, appunto dilatato, come in Pascoli, al respiro segreto delle cose, alla loro fisicità olfattiva e tattile, inaridita semmai, resa scabra e asciutta attraverso la mediazione montaliana? Ascoltiamo di nuovo l'*Assiuolo*: 'sentivo il cullare del mare, | sentivo un fru fru tra le fratte; | sentivo nel cuore un sussulto, | com'eco di un grido che fu [...]»», vd. N. LORENZINI, *Le maschere di Felicità. Pratiche di scrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce 1999, 93.

[...] madida cum veste gravatum | prensantemque uncis manibus capita
aspera montis

(*Aen.* 6, 359-60)

I versi di e.2 appartengono alla narrazione del VI canto, più dettagliatamente agli esametri che descrivono la discesa di Enea nell’Ade, luogo in cui incontra Palinuro. Questi spiega come avrebbe potuto salvarsi dal naufragio se, una volta approdato a riva, un popolo «cru- delis» (i Lucani) non l’avesse aggredito, condannandolo all’Erebo. Prescindendo da un facile parallelismo tra Enea e Palinuro, l’occorrenza sembra voler assicurare – ancora un ammiccando al suo lettore – la presenza dell’*Eneide* nel poemetto.

Intenzione sottesa anche alla terza stanza del poemetto.

Ti ferma in petto il richiamo d’Averno | che dai banchi di scuola ti sovrasta
| metallurgico il senso, e in quell’eterno | rombo di fibre rotolanti a un’asta
| assurda di chilometri, sui lidi | nubescanti di latte trovi requie | nell’assurdo
delirio – trovi i gridi | spenti in un’acqua che appanna una quiete | senza
umano riscontro, ed è nel raggio | d’ombra che di qua penetra i pensieri |
che là prendono corpo, che al paesaggio | di siero, lungo i campi dei Cim-
meri | del tuo occhio disfatto, riconosci | il tuo lèmure magro (il familiare |
spettro della tua scienza) nel pulsare | di quei pistoncini nel fitto dei boschi.

(*Versi*, III, vv. 1-16)

È stata Adele Dei ad individuare nei versi 9-16 un chiaro recupero dell’*Odissea*⁴⁰:

δύετό τ’ ἠέλιος, σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί* | ἡ δ’ ἐς πείραθ’ ἴκανε βαθυρροῦ
Ὠκεανοῖο. | ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε, | ἡέρι καὶ νεφέλη
κεκαλυμμένοι* οὐδέ ποτ’ αὐτοῦς | Ἡέλιος φαέθων ἐπιδέρκεται ἀκτίνεσσιν, |
οὔθ’ ὀπότε* ἄν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα, | οὔθ’ ὄτ’ ἄν ἄφ’ ἐπὶ γαῖαν
ἄπ’ οὐρανόθεν προτράπηται, | ἀλλ’ ἐπι νύξ ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι⁴¹.

(*Od.* XI vv. 12-19)

⁴⁰ DEI, *Giorgio Caproni. Il «richiamo d’Averno»*, 373.

⁴¹ «Il sole calò e tutte le strade s’ombavano: | ed essa giunse ai confini dell’Oceano profondo. | Laggiù sono il popolo e la città dei Cimmerii, | avvolti da nebbie e da nuvole: mai | il Sole splendente li guarda con i suoi raggi, | né quando sale

Si tratta dell'XI canto che vede Odisseo presso i Cimmeri, ivi recatosi per evocare i morti e interrogare così l'indovino Tiresia.

Il «richiamo d'Averno», contaminato con quello dei Cimmeri⁴², insinua nuovamente la possibilità (come per Euridice) di un semplice susseguirsi delle immagini 'onirico-analogico'. Nondimeno sempre il canto XI stimola una seconda suggestione.

Crea un'indubbia (e probabilmente voluta) ambiguità l'alternarsi in *Versi* di un 'tu' (generico, quindi un 'noi') e di Enea, operazione che ha permesso l'identificazione speculare tra i due personaggi e che ha giustificato la lettura dei versi 11-15 come il punto in cui nella narrazione caproniana queste due entità finiscono per coincidere, attraverso l'inquietante immagine del riconoscimento del proprio *lèmure*.

Lo studio delle varianti⁴³ sui materiali autografi del poemetto concede un'interpretazione più precisa della costruzione allegorica del passo.

nel cielo stellato, | né quando volge dal cielo al tramonto, | ma sugli infelici mortali
si stende una notte funesta» (per la trad. italiana di G. A. Privitera: *OMERO, Odissea*,
a cura di A. HEUBECK, trad. di G. A. PRIVITERA, Milano 1983).

⁴² In questa strofa l'alternarsi di elementi contemporanei – il progresso tecnologico – e classici – l'Averno e i Cimmeri – è sostenuto dall'allitterazione della vibrante 'r' lungo entrambe le ottave (es. vv. 3-4 «eterno | rombo di fibre rotolanti») che echeggia il fruscio delle automobili e dei pensieri. La visione che si presenta è un paesaggio artificiale e disabitato («una quiete senza umano riscontro»), che tramite anche un richiamo metonimico alla guerra (metallo→armi→guerra), crea un'atmosfera apocalittica in cui l'io incontra solo lo spettro della storia. La parvenza più simile a quella umana è infatti un «lèmure magro», lo «spettro della tua scienza», il resto è raso al suolo: «trovi requie», «trovi gridi spenti in un'acqua che appanna una quiete | senza umano riscontro». Espressioni quali «metallurgico il senso» e «pulsare | di quei pistoncini nel fitto dei boschi» – come le metafore «luminescenti» – proiettano, come si è visto, scenari 'fantastico-surrealisti', dove l'elemento tecnologico appare una violenza al mito virgiliano, finalizzata, però, a ricontestualizzare la narrazione mitica in una desolazione tutta contemporanea, definendone le nuove prerogative: «Annientare il mito dall'interno appariva dunque estremamente difficile: lo stesso movimento fatto per liberarsene diventa subito, a sua volta, preda del mito, il mito in ultima istanza può rappresentare la resistenza che gli vien fatta. Per la verità, l'arma migliore contro il mito è forse mistificarlo a sua volta, è produrre un mito artificiale: e questo mito ricostruito sarà una vera e propria mitologia. Visto che il mito ruba al linguaggio, perché non rubare al mito?» (Vd. R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino 1974, 216).

⁴³ ZULIANI, *Apparato critico*, 1265-66.

Ds¹ il tuo occhio disfatto ‘Anch’io conosco’, | • dal [tuo occhio disfatto] [ch’io conosco] • | dice, ‘ il magro fantasma – il familiare | spettro della mia scienza’, nel pulsare di quei motori smarriti nel bosco.

Ds² posi l’occhio disfatto – riconosci | il tuo magro fantasma familiare | (spettro della tua scienza) nel pulsare | ininterrotto in quel folto di boschi.

v. 13 del tuo occhio disfatto,] il tuo alito presti Ds³

Evidente lo sviluppo di «magro fantasma» in «lèmure», termine con cui si deve identificare necessariamente uno dei *Lemures*, figure della tradizione latina, anime ‘terrifiche’ di antenati, di morti in guerra o comunque in maniera violenta. E sono con probabilità proprio *Lemures* le anime che Enea vede nella prima parte del VI canto⁴⁴.

Nuovamente la III stanza di *Versi*, dunque, si costruisce sull’analogia con i poemi classici: la visita di Odisseo/Enea nell’oltretomba, analogia che presuppone ‘tu’ = Odisseo/Enea e «lèmure» ≠ Odisseo/Enea.

Quali le sembianze dunque di questo spettro?

Entrambe le narrazioni classiche ruotano intorno all’incontro tra il visitatore del regno dei morti e un personaggio che compie una profezia («spettro di scienza»): rispettivamente Tiresia⁴⁵ e Anchise. Due vaticini differenti, ma complementari, il primo mette in guardia dalle avversità e dai rischi del viaggio, il secondo ne prefigura la meta.

Una ragione testuale che affonda le sue radici nel mito del ‘viaggio’ e in quelle prime parole profetizzate da Tiresia sul destino di Odisseo:

νόστος δίζηαι μελιηδέα, φαίδιμ’ Ὀδυσσεῦ’ | τὸν δέ τοι ἀργαλέον θήσει θεός.
[...]⁴⁶

(*Od.* XI 100-101)

⁴⁴ F. MARCATTILI, *Sacris in postibus arma* (*Verg. Aen.*, 7, 183). Guerra, *Lemures* e liturgie romane del ritorno, in *Miti di guerra, riti di pace*. Atti del Convegno (Perugia, Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6 maggio 2009), a cura di C. MASSERIA e D. LOSCALZO, Bari 2011, 251-58.

⁴⁵ I due abbozzi Ds¹ e Ds² sottolineano il legame tra l’«occhio disfatto» e il ‘riconoscimento’ dello spettro, mentre Ds³ esplicita il sotteso scambio tra il ‘tu’ e il fantasma come un ‘prestito di voce’.

⁴⁶ «Desideri un dolce ritorno, illustre Odisseo, | ma te lo farà aspro un dio».

esperienza condivisa da Enea come dimostra l'eco che i versi hanno nella profezia di Creusa:

[...] non haec sine numine divom | eveniunt; nec te hinc comitem asportare
Creusam | fas aut ille sinit superi regnator Olympi. | Longa tibi exsilia et
vastum maris aequor arandum. | Et terram Hesperiam venies, ubi Lydius
arva | inter opima virum leni fluit agmine Thybris. | Illic res laetae regnum-
que et regia coniunx | parta tibi: [...]

(*Aen.* 2, 777-84)

È l'annuncio della difficoltà di ritorno o di approdo a una nuova epoca:

Dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam | conventus trahit in medios
turbamque sonantem | et tumulum capit, unde omnis longo ordine posset |
adversos legere et venientum discere voltus. | «Nunc age, Dardanium prolem
quae deinde sequatur | gloria, qui maneant Itala de gente nepotes, | inlustris
animas nostrumque in nomen ituras, | expediam dictis et te tua fata docebo.
| Ille vides pura iuvenis qui nititur hasta, | proxima sorte tenet lucis loca,
primus ad auras | aetherias Italo commixtus sanguine surget, | Silvius, Al-
banum nomen, tua postuma proles, | quem tibi longaevo serum Lavinia co-
niunx | educet silvis regem regumque parentem, | unde genus Longa nostrum
dominabitur Alba. | Proximus ille Procas, Troianae gloria gentis, | et Capys
et Numitor et qui te nomine reddet | Silvius Aeneas, pariter pietate vel armis
| egregius, si umquam regnandam acceperit Albam. | Qui iuvenes! quantas
ostentant, aspice, viris! | atque umbrata gerunt civili tempora quercu. | Hi
tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam, | hi Collatinas imponent mon-
tibus arces, | Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque: | haec tum
nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae. | Quin et avo comitem sese
Mavortius addet | Romulus, Assaraci quem sanguinis Ilia mater | educet.
Viden ut geminae stant vertice cristae | et pater ipse suo superum iam signat
honore? | En huius, nate, auspiciis illa incluta Roma | imperium terris, ani-
mos aequabit Olympo, | septemque una sibi muro circumdabit arces, | felix
prole virum; qualis Berecyntia mater | invehitur curru Phrygias turrata per
urbes, | laeta deum partu, centum complexa nepotes, | omnis caelicolas,
omnis supera alta tenentis.

(*Aen.* 6, 752-87)

L'allegoria caproniana si svela così in tutta la sua complessità e detta un monito all'uomo contemporaneo. La visione del mito di

Enea indica la direzione del viaggio: ricominciare, creare in continuità con la tradizione, in una dimensione che prima che storica è poetica.

IV. L'eco classica mantiene, per l'intero sviluppo del poemetto, una ricorrenza considerevole e opportuna, tanto da non potersi valutare casuale, quanto piuttosto risolutiva per la lettura allegorica del componimento. Caproni attinge, difatti, ai principali archetipi letterari del tema del viaggio, come assicura la citazione tratta da *Le voyage* di Baudelaire – omaggio alla stagione simbolista, la stagione dei 'nuovi miti' – posta ad apertura della sottosezione *Versi*: il viaggio come scelta obbligata (Enea), come morte (Euridice) e come conoscenza (Odisseo – mito agganciato proprio attraverso il *topos* della profezia); archetipi che ritornano nel percorso tracciato dalla stagione dei poemetti (*Le biciclette*, *Le stanze della funicolare*, *All alone*) di cui *Il passaggio d'Enea* diviene completamento e termine. Iscritti entro i confini di una dimensione autobiografica intrecciata con la riflessione metaletteraria e metastorica⁴⁷ questi quattro componimenti rappresentano il tentativo – riuscito – di saldare la poesia classica e delle origini con quella moderna, come dimostrano le fonti e le reminiscenze letterarie: Ariosto, Dante e Leopardi (*Le biciclette*); Claudiano, Pascoli e Poliziano (*Le stanze della funicolare*); Eliot e Poe (*All Alone*); Virgilio, Omero, Leopardi, Nerval e Baudelaire (*Il passaggio d'Enea*).

Il poemetto *Il passaggio d'Enea* azzarda un'operazione ardua che, posta a chiusura della raccolta – e dettandone il titolo –, assume un rilievo determinante. È infatti evidente, in maniera ancora più marcata rispetto ai componimenti della silloge, come Caproni non degradi figure mitologiche altrimenti cristallizzate nella loro dimensione divina, ma estrapoli dalle narrazioni classiche quei passaggi che mostrano i

⁴⁷ Vd. GHIRLANDA, *Le Bicyclette*; EAD., *Le stanze della funicolare. Il mito di Proserpina da Claudiano a Caproni*, in *MNEMES ENEKEN. I segni della memoria*. Atti del Convegno GIMED (Messina, 5-7 luglio 2012), a cura di M. CANNATÀ, E. CAVALLARO, D. LA VALLE, A. SANTOSTEFANO e R. SCARDAMAGLIA, in c. d. s.

personaggi nelle loro fragilità e solitudini, o deturpati dal dolore: nei loro aspetti più umani che sovrumani. Il poeta trova così una posizione senz'altro originale all'interno di una tendenza tutta contemporanea che predilige rappresentare il disagio dell'epoca moderna attraverso la «putrefazione»⁴⁸ del mito. In un equilibrio perfetto tra 'continuità' e 'discontinuità' la raccolta *Il passaggio d'Enea* tutela e afferma la permanenza del classico come prospettiva salvifica, partenza per la ricerca e la ricostruzione del presente sotto il segno di una memoria culturale, manifestatasi nella scelta (qui dal gusto prettamente letterario come la sede impone) di una narrazione mitologica e di una metrica tradizionale come l'endecasillabo⁴⁹.

Caproni, dunque, attraverso un continuo gioco di allusioni ai poemi classici – attualissimo l'*Eneide* nell'Italia e nell'Europa postbellica per la sua sottesa frantumazione drammatica⁵⁰ – ha accesso a una coscienza storica e autobiografica che rischia e tenta incastri tra miti diversi per un'epopea nuova, attuale – nei temi e nel metro – che nella sua dimensione metaletteraria trovi il senso – esteso all'intera raccolta – di una storia ritrattata e disattesa.

Orfeo ed Euridice avevano sperato di poter svegliare il mondo.

Il contributo offre una rilettura del poemetto *Il Passaggio d'Enea* (1952) di G. Caproni alla luce della narrazione virgiliana. Il confronto coi luoghi classici consente una comprensione profonda del testo, specialmente del personaggio di Euridice, dietro cui si cela una contaminazione di miti. Già da Ennio e Pausania si attesta, infatti, la denominazione di Euridice per Creusa: un'ambiguità giocata da Virgilio stesso, in una intima forma di rinnovamento dell'*epos*, recuperata qui da Caproni.

This paper conducts a new reading of Caproni's short poem Il passaggio di Enea (1952). Compared with Vergil's narration, Caproni's text allows for a deeper and

⁴⁸ F. CURI, *Per il mito, contro il mito. Prolegomeni a un'antropologia dialettica*, in *Mito e esperienza letteraria-Indagini, proposte, letture*, a cura di F. CURI e N. LORENZINI, Bologna 1995, 23.

⁴⁹ Vd. BARONCINI, *Caproni e Virgilio*.

⁵⁰ Vd. M. BETTINI, *Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni*, «Semicerchio. Riv. di poesia comparata», 26-28 (2002), 56; DEL, *Giorgio Caproni. Il «richiamo d'Averno»*, 376.

more complex understanding. The character of Euridice in particular, who is comprised of two interwoven myths, encourages new insights. Ennio and Pausania already use the name of Euridice in place of Creusa's; Caproni recovers the ambiguity of Vergil's lines, offering a retake on the latter's notion of revitalized epos.

Articolo presentato a febbraio 2016. Pubblicato online a giugno 2016.
© 2013 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze storiche,
archeologiche e filologiche, Messina, Italia
Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative
Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Peloro. Rivista del dottorato in scienze storiche, archeologiche e filologiche, Anno I, 1 - 2016
DOI: 10.6092/2499-8923/2016/1/1245