

---

# «Tutti riceviamo un dono»

Giorgio Caproni  
trent'anni dopo

a cura di  
Corrado Bologna



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE

La presente edizione cartacea, stampata in 150 esemplari da offrire ai collaboratori, a Silvana e Attilio Mauro Caproni, agli amici ‘caproniani’, alle biblioteche principali d’Italia, perché nel futuro rimanga memoria tangibile e non solo virtuale di una giornata di studi altissima e appassionata, è stata personalmente finanziata da Corrado Bologna.

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: ottobre 2024

isbn 978-88-7642-783-1 (online)

isbn 978-88-7642-784-8 (print)

doi <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-783-1>

# Sommario

---

«Tutti riceviamo un dono» CORRADO BOLOGNA	7
Per <i>Annina oltremarina</i> SUSANNA BARSOTTI	13
Caproni, o il suono del pensiero ANTONIO PRETE	19
Iconizzare il silenzio: toni e ritmi dei sonetti di Giorgio Caproni DANIELE IOZZIA	35
La pista delle ossa. Un motivo nella scrittura di Caproni ENRICO TESTA	43
Caproni e Agostino, in negativo ALESSANDRO DE LAURENTIIS	73
«Abito nella tua poesia». Caproni e Bertolucci: la camera, il paesaggio ELISA DONZELLI	83
Esprimersi per interposte persone Tracce di André Frénaud nel <i>Congedo del viaggiatore cerimonioso &amp; altre prosopopee</i> FRANCESCO VECCHI	99
Più di «un impagabile <i>chansonnier</i> »: Giorgio Caproni legge Guillaume Apollinaire MICAELA ESPOSTO	113

Il Dante d(e)i Caproni CORRADO BOLOGNA	123
«Per legame musaico armonizzata». Nota su Dante nella biblioteca (e nel laboratorio) di Giorgio Caproni LORENZO FABIANI	153
Rinunciare a Dio. L'«ateologia» di Caproni nello specchio di Agostino e Pascal JACOPO PARODI	163
Indice dei nomi	203

# Più di «un impagabile *chansonnier*»: Giorgio Caproni legge Guillaume Apollinaire\*

---

In una recensione al volume di poesie di Apollinaire tradotte da Mario Pasi per Guanda nel 1960, Giorgio Caproni delinea un'opposizione tra due poeti francesi primonovecenteschi, Paul Valéry e Guillaume Apollinaire, e definisce quest'ultimo «il vivace e quasi frenetico *passeur* [...] d'un eterno [...] che non viene da un bianco spazio mentale o da un oltre mondo atemporale, ma proprio dalla totale immersione e immedesimazione [...] nel calice d'un ben individuabile *hic et nunc*»<sup>1</sup>. Questa opposizione, ripresa da Caproni in altri scritti, coglie con esattezza il ruolo svolto dalla ricezione della poesia di Apollinaire nell'Italia del secondo dopoguerra. Come hanno messo in luce gli studi di Pasquale Aniel Jannini<sup>2</sup> e, più recentemente, di Giulia Grata<sup>3</sup>, se negli anni Trenta del *rappel à l'ordre* godono di larga fortuna in Italia i grandi protagonisti del Simbolismo francese e Valéry, a cui Sergio Solmi dedica un importante saggio nel 1930<sup>4</sup>, dopo la seconda guerra mondiale si guarda invece ad Apollinaire come a una possibilità di superare la poesia pura ermetica, legata appunto alla ricezione del Simbolismo francese, attraverso una poesia che nasca dalle circostanze dell'esistenza senza rinunciare del tutto alla comunicatività<sup>5</sup>. Nel secondo dopo-

---

\* Desidero ringraziare Corrado Bologna, Stefano Carrai ed Elisa Donzelli per l'invito a partecipare al convegno e Attilio Mauro Caproni per avermi concesso la consultazione di alcuni materiali conservati nel Fondo Caproni dell'Archivio contemporaneo Bonsanti di Firenze.

<sup>1</sup> G. CAPRONI, *Un monumento ad Apollinaire*, in ID., *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, 4 voll., Torino 2012, III, pp. 1407-10: 1409-10.

<sup>2</sup> P.A. JANNINI, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano-Varese 1960.

<sup>3</sup> G. GRATA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa 2016.

<sup>4</sup> S. SOLMI, *Paul Valéry, Charmes, commentés par Alain – Paris, Librairie Gallimard*, 1929, «Solaria», 5/3, 1930, pp. 64-70, ora ID., *Un commentario a Valéry*, in ID., *Saggi di letteratura francese*, a cura di G. Pacchiano, 2 voll., Milano 2005, I, pp. 194-203.

<sup>5</sup> La maggiore preferenza accordata ad Apollinaire rispetto a Valéry in Italia nel

guerra l'autore di *Alcools* e *Calligrammes* è infatti tradotto, per citare i nomi più significativi, da Franco Fortini, Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e soprattutto, in un percorso che copre circa un trentennio di attività poetica, da Giorgio Caproni.

Il lavoro su Apollinaire inizia in realtà per Caproni con cinque lettere incluse nella raccolta di epistole di argomento amoroso dal titolo *Festa d'amore*, curata da Carlo Betocchi per Vallecchi nel 1954<sup>6</sup>. Del 1958 è invece la traduzione di sei poesie per l'antologia di *Poesia straniera del Novecento*, curata per Garzanti dall'amico Attilio Bertolucci<sup>7</sup>. L'anno successivo due di queste traduzioni sono inserite nella raccolta *Il seme del piangere*, nella sezione *Imitazioni*, che sarà poi eliminata nell'edizione Garzanti di *Tutte le poesie* del 1983<sup>8</sup>. Si arriva così al volume Rizzoli del 1979, *Poesie* di Apollinaire, scelte e tradotte da Caproni<sup>9</sup>. Sette di queste liriche sono poi incluse nella raccolta caproniana *L'ultimo borgo*, curata da Giovanni Raboni sempre per l'editore Rizzoli nel 1980<sup>10</sup>, mentre nove confluiscono negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* del 1983<sup>11</sup>. Infine, nel postumo *Quaderno di traduzioni* curato da Enrico Testa per Einaudi nel 1998, Guillaume Apollinaire è l'autore maggiormente rappresentato in termini quantitativi<sup>12</sup>.

Questa panoramica è necessaria per capire come la traduzione da Apollinaire possa aver influenzato l'attività poetica di Caproni<sup>13</sup>,

---

secondo dopoguerra è registrata anche da Mario Luzi in un articolo intitolato *La gloria di Apollinaire* apparso il 17 marzo 1953 sulle pagine del «Mattino dell'Italia centrale» e del «Popolo», ora raccolto in M. LUZI, *Aspetti della generazione napoleonica ed altri saggi di letteratura francese*, Parma 1956, pp. 185-9; cfr. anche G. CAPRONI, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, a cura di G. Baragli, Firenze 2017, p. 93: «Guillaume Apollinaire [...] in Francia e nel mondo ha rappresentato il polo opposto a quello dei Simbolisti, e quindi dei poeti "difficili"».

<sup>6</sup> *Festa d'amore. Le più belle lettere d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di C. Betocchi, Firenze 1954, pp. 631-42.

<sup>7</sup> *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano 1958, pp. 58-65.

<sup>8</sup> G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano 1983.

<sup>9</sup> G. APOLLINAIRE, *Poesie*, scelta e traduzione di G. Caproni, introduzione e note di E. Guaraldo, Milano 1979.

<sup>10</sup> G. CAPRONI, *L'ultimo borgo*, a cura di G. Raboni, Milano 1980, pp. 185-94.

<sup>11</sup> ID., *9 canzoni tratte da Apollinaire*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, 2 voll., Milano 1983, I, pp. 1054-8.

<sup>12</sup> ID., *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino 1998.

<sup>13</sup> In questa direzione procede, ad esempio, anche l'analisi di J. LINDEMBERG, *Capro-*

prendendo in esame, in particolare, il primo tempo della sua produzione, in cui più è possibile individuare una consonanza significativa con il poeta francese. Un'analisi in questa direzione è supportata dalle dichiarazioni dello stesso Caproni, secondo cui la conoscenza di Apollinaire sarebbe avvenuta negli anni genovesi, attraverso le letture compiute insieme a un compagno di studi di violino:

Leggevamo molto, io e un altro mio amico violinista. Lo *choc* più grosso lo provammo quando comprai gli *Ossi di seppia* nell'edizione Ribet, 1928. Chi era Montale? Lo scoprimmo da soli, come avevamo scoperto Ungaretti, Cardarelli, Valéry, Apollinaire, Machado, Lorca, ecc. La poesia non era genere di consumo a quei tempi<sup>14</sup>.

L'individuazione di tratti comuni alla produzione dei due autori potrebbe apparire preclusa dalle ripetute asserzioni di Giorgio Caproni riguardo l'aver sempre scelto di tradurre poeti a sé non congeniali, perché proprio questa assenza di congenialità avrebbe permesso al poeta tradotto di risvegliare zone della coscienza e dell'esperienza prima sopite nel traduttore<sup>15</sup>. Esistono, tuttavia, anche delle dichiarazioni che portano a pensare che nel caso di Apollinaire Caproni si sia concesso una deroga a questo criterio di scelta. In un'intervista del 1981, ad esempio, la lista di poeti a lui congeniali include: Ungaretti, Montale, Sbarbaro, Campana, Rebora, John Donne, Laforgue, Apollinaire e Machado<sup>16</sup>. Per capire su quale piano si verifichi questa congenialità fra i due autori, è necessario passare ancora una volta attraverso le dichia-

---

*ni traduttore di Apollinaire: si traduce un ricordo?*, in *Caproni poeta europeo*, Atti del convegno internazionale nel centenario della nascita (Genova, 8-9 novembre 2012), a cura di E. Bricco, Genova 2014, pp. 107-15, che si concentra sul tema della memoria.

<sup>14</sup> G. CAPRONI, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze 2014, pp. 91-6: 92.

<sup>15</sup> Cfr. ID., *Divagazioni sul tradurre*, in ID., *La scatola nera*, Milano 1996, pp. 59-66: 62; «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova 2004, pp. 144-5.

<sup>16</sup> «Quanto alla seconda domanda, “quali sono i poeti cui mi sento più congeniale”, per rimanere in casa nostra e nel Novecento, oltre Ungaretti e Montale, citerò in primo luogo Sbarbaro, Campana, Rebora, John Donne, Laforgue, Apollinaire, Machado» (G. CAPRONI, *Realtà come un'allegoria*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 168-74: 168-9).

razioni di Giorgio Caproni. L'aspetto della poesia di Apollinaire che lo colpisce senza dubbio di più è la musica del verso (non musicalità, come tiene a precisare, se per musicalità si intende l'esteriore piacevolezza e per musica l'architettura interna)<sup>17</sup>, a cui fa riferimento in più di un intervento sul poeta<sup>18</sup>. Già da questo primo elemento emerge chiaramente come a Caproni interessi un certo Apollinaire, melodico, cantabile<sup>19</sup>, e non il poeta sperimentale, punto di riferimento per avanguardie e neoavanguardie<sup>20</sup>. Alla musica del verso, d'altra parte, Caproni si riferisce anche in una ben nota affermazione del 1975 sulle forme metriche della propria poesia:

Non mi pare che “la ricerca dei valori ritmici e metrici tradizionali abbia sempre caratterizzato la mia poesia”. [...] Semmai, talvolta ho cercato – quei “valori” – di forzarli verso soluzioni nuove, con spirito inventivo e non imitativo. Ma bisogna correre sino a *Finzioni* (1941) per trovare qualche larva di sonetto [...]: un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso, a *fine verso*, della settima diminuita<sup>21</sup>.

In questi stessi anni, tuttavia, quando si trova a parlare ancora una volta del proprio rapporto con la metrica tradizionale, afferma che la sua fede in essa è la stessa «fatte le debite distinzioni, di Valéry, d'Eliot e, al polo opposto, di Apollinaire», perché anch'essi mirano a rinnovare

<sup>17</sup> Cfr. G. CAPRONI, *Settimo giorno, ibid.*, pp. 105-12: 106.

<sup>18</sup> ID., *Prose critiche*, pp. 955, 1586 (nell'accostare rispettivamente Gilda Musa e Alfonso Gatto ad Apollinaire); CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 152-3, 156-7.

<sup>19</sup> Così si esprime lo stesso Caproni sulle proprie scelte di traduttore di Apollinaire: «Io ho preferito le chansons, le canzoni, le canzonette. [...] Quindi ho badato più al carattere, che non al senso letterale» (“*Era così bello parlare*”, p. 149). Cfr. anche V. COLLETTI, *Note su Caproni traduttore*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1982, pp. 187-202: 188. Significativo in questo senso è il titolo scelto da Giovanni Raboni per la sua recensione all'antologia caproniana del 1979: G. RABONI, *Apollinaire cantabile*, «Tuttolibri», 24 novembre 1979, p. 9.

<sup>20</sup> Anche Luzi si sofferma sulla compresenza di questi due tratti nella produzione di Apollinaire: «a questo aspetto ultimo di iniziatore di nuove forme poetiche, che è l'aspetto in cui si è fissato nel tempo e in cui anche oggi ci piace dopo tutto vederlo, egli era giunto attraverso una lunga attività di poeta melodico» (LUZI, *Aspetti della generazione napoleonica*, p. 187).

<sup>21</sup> CAPRONI, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, p. 91.

le forme dall'interno e non dall'esterno e «ad esprimere il nostro tempo proprio con gli stridori generati dall'orchestra»<sup>22</sup>, a differenza di quanto ha fatto, a giudizio di Caproni, la neoavanguardia. Non sorprenderà allora, per chiudere il cerchio, che Caproni, nella stessa recensione al volume edito da Guanda citata in apertura, parli anche per Apollinaire di quella settimana diminuita che attribuisce alla musica dei propri versi, senza la quale il poeta francese sarebbe rimasto solo «un impagabile *chansonnier*»<sup>23</sup>. E dell'importanza strutturale di questo accordo irrisolto nella poetica caproniana è testimone del resto la lirica *Cadenza*, il primo dei due *Svolazzi finali* di *Il muro della terra*, che recita proprio:

*Tonica, terza, quinta,  
settimana diminuita.  
Rimane così irrisolto  
l'accordo della mia vita?*<sup>24</sup>

La riflessione che Caproni conduce su questo tema, e di cui ho ora ricordato solo alcune tappe (ma il percorso potrebbe essere molto meglio dettagliato), si collega certamente agli sviluppi della musica del Novecento. Nel periodo immediatamente precedente alla Prima guerra mondiale e in quello successivo si sono delineati in Europa, per schematizzare, due diversi atteggiamenti in risposta alla crisi dei rapporti fondamentali dell'armonia classica<sup>25</sup>. Il primo è ben rappresentato dalla scuola atonale viennese capeggiata da Arnold Schönberg, in cui si procede alla parificazione dei dodici semitoni della scala cromatica, senza più gerarchie tra i diversi gradi della scala diatonica (quella tonica, quarta e dominante di cui parlava Caproni); si ha quindi un rifiuto e una sovversione totale dei principi compositivi dell'armonia tradizionale. Il secondo atteggiamento consiste invece nel restare all'interno della tonalità, ma allargandola liberamente e rinnovandola dall'interno. A questa seconda via può essere ascritta anche la politonalità, in cui i valori armonici di più tonalità diverse sono sovrapposti simultaneamente. Qui si potranno fare almeno i nomi di Claude Debussy, Maurice Ravel e Igor Stravinskij (prima della svolta dodecafonica degli anni Cinquanta e Sessanta). Tenendo presenti tali sviluppi

<sup>22</sup> ID., *Esercizio della traduzione*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 88-90: 88.

<sup>23</sup> ID., *Un monumento ad Apollinaire*, p. 1409.

<sup>24</sup> G. CAPRONI, *Cadenza*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 387.

<sup>25</sup> M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino 1971, pp. 291-300.

della musica contemporanea, Caproni sembra voler individuare nella poesia italiana del Novecento due strade: da un lato, quella della neoavanguardia, che corrisponderebbe al filone della musica atonale (e infatti proprio di verso atonale si parla negli studi di metrica per riferirsi a quei versi lunghi antisintattici che non sembrano apparentemente in grado di giustificare il proprio andare a capo e che sono tipici della poesia neoavanguardistica)<sup>26</sup>; dall'altro, quella dei rinnovatori dall'interno delle forme metriche e ritmiche allo scopo di ottenere una musica nuova, adatta alla nuova epoca (gruppo in cui include, tra gli altri, sé stesso e Apollinaire). In questa analisi caproniana sembra quindi che possa aver giocato un ruolo importante, anche se ovviamente non esclusivo, la conoscenza della poesia di Apollinaire.

Può essere indicativo a questo punto provare a considerare nel concreto, attraverso un breve campione di passaggi esemplificativi, come la musica dei versi del poeta francese possa aver influenzato quella delle liriche del primo tempo caproniano<sup>27</sup>. A partire da *Alcools*, Apollinaire opera una soppressione della punteggiatura, con cui ottiene un effetto ben specifico: genera un contrasto tra il movimento del testo e il suo contenuto o, in altre parole, tra la lettura ritmica e quella sintattica<sup>28</sup>. All'altezza delle due imitazioni incluse nel *Seme del piangere*, Caproni aveva inizialmente inserito la punteggiatura, salvo poi annotare sulle bozze di stampa la volontà di eliminare tutti i segni interpuntivi e rendere maiuscole tutte le iniziali di verso, come si evince dalle bozze conservate nel Fondo Caproni dell'Archivio contemporaneo Bonsanti

---

<sup>26</sup> Cfr. ad esempio P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma 2010, pp. 256-71.

<sup>27</sup> Analisi di singole traduzioni caproniane da Apollinaire sono in P.V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 175-94; S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, «Studi novecenteschi», 22/49, 1995, pp. 85-108; T. MIGLIACCIO, «Il caso Apollinaire», «Sincronie», 8/16, 2004, pp. 125-34; E. BRICCO, *La bianca neve*, in *Lecture caproniane. Per i vent'anni dalla morte di Giorgio Caproni* (Genova, Foyer del Teatro della Corte, febbraio/aprile 2010), a cura di D. Carrea, Genova 2010, pp. 110-20; S. GIUSTI, *Commentare il testo tradotto. Il caso di Les cloches di Apollinaire nella versione di Caproni*, «Autografo», 22/52, 2014, pp. 96-108.

<sup>28</sup> Cfr. C. BOLOGNA, *Invito alla lettura di Apollinaire*, Milano 1979, p. 32; M. RICHTER, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologna 1990, pp. 21-2.

di Firenze<sup>29</sup>: il traduttore riesce così a mantenere il contrasto tra il flusso continuo delle frasi e l'andamento metrico fortemente scandito dalle rime. Questo effetto è particolarmente evidente, ad esempio, nelle ultime due strofe di *La chiamavano Lu (C'est Lou qu'on la nommait)*, tratta da *Calligrammes*. A sinistra si trova la poesia francese, al centro il testo della bozza del '59, a destra la versione definitiva della silloge del '79 priva della punteggiatura (le varianti sono in corsivo):

J'en ai pris mon parti Rouveyre Et monté sur mon grand cheval Je vais bientôt partir en guerre Sans pitié chaste et l'œil sévère Comme ces guerriers qu'Épinal	Così, Rouveyre, mi son deciso. E in groppa al mio de- strierio, olà, vo a guerreggiar senza un sorriso, senza pietà casta sul viso, come i guerrieri che Epi- nal	Così Rouveyre mi son deciso. E in groppa al mio de- strierio <i>op là</i> Vo a guerreggiar <i>casto e</i> <i>nel viso</i> Senza pietà <i>senza un sor-</i> <i>riso</i> Come i guerrieri che Épinal
Vendait Images popu- laires Que Georgin gravait dans le bois Où sont-ils ces beaux militaires Soldats passés Où sont les guerres Où sont les guerres d'au- trefois <sup>30</sup>	vendeva: legni popolari che Georgin incise con forza. Dove son più i bei mili- tari, quei soldaton. Dove le guerre, dove le guerre d'una vol- ta?	Vendeva Legni popolari Che Georgin incise con forza Dove son più i bei mili- tari Quei soldaton Dove le guerre Dove le guerre d'una volta <sup>31</sup>

In questo passo è ben visibile la compresenza del movimento continuo del testo e della scansione netta data dallo schema delle rime, che Caproni cerca di riprodurre in tutte le poesie; addirittura, come ha fat-

<sup>29</sup> Firenze, Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Fondo Giorgio Caproni, IT ACGV GC.II.1.8. 4-5.

<sup>30</sup> APOLLINAIRE, *Poesie*, p. 188.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 189.

to notare Elisa Bricco<sup>32</sup>, la presenza delle rime è proprio uno dei criteri che Caproni ha usato, nei materiali preparatori dell'antologia del '79, per selezionare le liriche da includere nella raccolta: segno evidente della sua volontà di continuare a confrontarsi, vent'anni dopo *Il seme del piangere*, proprio con questo tratto della poesia di Apollinaire.

Un aspetto particolarmente interessante dei versi riportati è l'*enjambement* molto forte tra le due strofe: «come i guerrieri che Epinal // vendeva». Togliendo la punteggiatura, Caproni perde i due punti dopo «vendeva», che segnano nettamente la fine sintattica della frase a metà del verso successivo. Il traduttore rimedia allora recuperando la maiuscola di «Legni» che Apollinaire ha per «Images», in modo che sia evidente la dissonanza tra lettura sintattica e metrica. Lo stesso fa alla fine della strofa, in cui perde il punto fermo a metà del penultimo verso, ma mantiene la maiuscola di «Dove». Gli esempi di questo procedimento nelle traduzioni da Apollinaire non sono molti, perché Apollinaire non è poeta dalle forti inarcature e Caproni, a differenza di quanto fa ad esempio Vittorio Sereni nelle sue traduzioni, non ne introduce quasi mai di nuove. È tuttavia possibile trovarne qualche caso, ad esempio nella famosa *Chanson du mal-aimé* da *Alcools*, in traduzione *La canzone del maleamato*, nella sesta e nella nona strofa:

Lorsqu'il fut de retour enfin Dans sa patrie le sage Ulysse Son vieux chien de lui se souvint Pres d'un tapis de haute lisse Sa femme attendait qu'il revînt	Tornato in patria finalmente Il saggio Ulisse fu riconosciuto Dal vecchio cane Teneramente La moglie presso un gran tessuto Stava ad attenderlo fidente
[...]	[...]
Regrets sur quoi l'enfer se fonde Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux Pour son baiser les rois du monde Seraient morts les pauvres fameux Pour elle eussent vendu leur ombre <sup>33</sup>	L'inferno è fatto di questi rimpianti Un cielo d'oblio s'apra ai miei voti Per un suo bacio del mondo i regnanti Morti sarebbero Tapini famosi Offerta avrebbero l'ombra ai mercanti <sup>34</sup>

<sup>32</sup> E. BRICCO, *Il laboratorio del traduttore: Giorgio Caproni e la poesia francese*, «Resine», 67, 1996, pp. 17-34: 26.

<sup>33</sup> APOLLINAIRE, *Poesie*, p. 108.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 109.

Qui Caproni non mantiene una maiuscola già presente in Apollinaire, ma la introduce (e, addirittura, nel primo caso anche l'inarcatura è un'innovazione rispetto al testo francese), ottenendo lo stesso effetto individuato per *La chiamavano Lu*.

La lettura di Apollinaire, dunque, per come è emersa dagli interventi critici e da queste ultime scelte di traduzione, potrebbe aver influenzato non solo la riflessione generale che Caproni conduce sull'uso delle forme metriche tradizionali, ma anche gli esiti specifici a cui approda nel primo tempo della propria attività poetica, come si può notare soprattutto considerando lo sviluppo della forma sonetto. Com'è noto, i primi due sonetti caproniani compaiono in *Finzioni* (1941); si hanno poi le serie dei *Sonetti dell'anniversario* in *Cronistoria* (1943) e dei *Lamenti* nel *Passaggio d'Enea* (1956), dove si trovano anche altri sonetti; infine, si ha *La palla* nel *Seme del piangere* (1959). In questo percorso, come ha messo in luce Raffaella Scarpa<sup>35</sup>, la forma sonetto procede verso un prolungamento sempre più esasperato del periodo, accentuando il dissidio tra sintassi e metrica, tra movimento della frase e scansione delle rime. A questo scopo riveste un ruolo importante proprio l'uso di quella che Caproni chiama, come ricordavo prima, settima diminuita, che consiste nel collocare le pause sintattiche forti non a fine verso, ma alla metà del verso successivo, rompendo violentemente la coincidenza tra movimento sintattico e scansione metrica. Tale tecnica, presente già nei *Sonetti dell'anniversario*, viene poi radicalizzata e usata estensivamente nei *Lamenti*.

Sarebbe ovviamente riduttivo ricondurre il percorso delle forme del primo tempo caproniano alla sola influenza di Apollinaire; tuttavia, è probabile che il poeta il cui maggiore incanto è da Caproni riconosciuto nella musica del verso – tanto da concentrare i propri sforzi di traduttore proprio sulla lealtà a questo livello della sua poesia – vi abbia giocato un ruolo non secondario.

MICAELA ESPOSTO

---

<sup>35</sup> R. SCARPA, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria 2004. In generale, sul rapporto tra metro e sintassi nel primo Caproni, si veda A. JURI, *Costanti metrico-sintattiche del primo Caproni (da "Come un'allegoria" a "Finzioni")*, «Strumenti critici», 32/1, 2017, pp. 79-104.