

Dante nella poesia di Giorgio Caproni: le *metamorfosi* dell'uno e del molteplice

Silvia HÄRRI

Università di Ginebra
silvia.haerri@lettres.unige.ch

RIASSUNTO

Quest'articolo si prefigge un'analisi puntuale di alcune citazioni dantesche ne *Il muro della terra* di Giorgio Caproni. La nostra attenzione verterà in particolare su quei versi della *Commedia* che, a un certo stadio dell'elaborazione della silloge, sono provvisoriamente assurti a titolo della raccolta. Si tratterà, in un primo momento, di indagare su uno stilema dantesco del sedicesimo canto infernale «orgoglio e dismisura» (vv. 73-75), rielaborato in *Via Pio Foà I*, una lirica caproniana del 1970. In un secondo momento, ci focalizzeremo su una terzina del canto dei ladri (*If.* XXIV, 91-93: *Tra questa cruda e tristissima copia / correati genti nude e spaventate / senza sperar pertugio o elitropia*), che l'autore spesso cita, indicandone esplicitamente la fonte, senza che il legame con l'intertesto dantesco rimanga però del tutto univoco. Infine, alla luce di questi raffronti testuali, ci si interrogherà sul legame che l'autore intrattiene con la sua fonte prediletta elaborando alcune ipotesi sulle varie modalità di citazione nella poesia di Giorgio Caproni.

Parole chiave: Caproni, Dante, citazione.

Dante in Giorgio Caproni's poetry

ABSTRACT

In this article, we have made a fine analysis of a selection of Dante's quotations in Giorgio Caproni's *Il muro della terra*. We paid special attention to the verses of Dante, which were selected at some time as potential titles for the work. Firstly, we analysed an expression of *Inferno* (*If.* XVI, 91-93: «orgoglio e dismisura»), which is used by Caproni in the poem *Via Pio Foà I*. Secondly, we focused on a tercet of the canto of thieves (*If.* XXIV, 91-93: *Tra questa cruda e tristissima copia / correati genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia*), which is often quoted by the author, who explicitly mentions his source, without making connections between his own poems and Dante's intertext clear. Finally, through these textual points of convergence, we have tried to explore the link which exists between the author and his favourite source and have elaborated some hypotheses on the different ways of quoting used by Caproni in his poetry.

Key words: Caproni, Dante, quotation.

SOMMARIO: 0. Introduzione. 1. La gente nova e' subiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata / Fiorenza, in te, si che tu già ten piagni (*If.* XVI, 73-75). 2. Tra questa cruda e tristissima copia / correati genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia (*If.* XXIV, 91-93). 2. 1. *Tristissima Copia*. 2. 2. *Plagio per la successiva e il Vetrone*. 2. 3. *Versi ritrovati da Silvana*. 3. Conclusione.

Fra le disgrazie tante
che mi son capitate,
ahì quella d'esser nato
nella «terra di Dante».
(Ahimé)

Quella che potrebbe sembrare una semplice battuta di spirito non fa altro che evidenziare, nella modalità ironica dell'epigramma, la pregnanza del modello dantesco nell'opera di Giorgio Caproni. Non è lecito in effetti trascurare questa «pesante» eredità letteraria nell'esegesi del poeta. Si pensi solo ai titoli di raccolte quali *Il seme del piangere* o *Il muro della terra* che di per sé sono già citazioni dantesche, per non dire delle numerose altre disseminate ed esibite con minore o maggiore trasparenza nei versi e negli interventi critici caproniani. Questi «prelievi poetici», queste «tessere» dantesche che costituiscono l'intelaiatura di molte delle sue liriche vengono ad attestare la forte attrazione dell'autore per il rimario dantesco confermando in Dante la «fonte» privilegiata della tradizione italiana.

Il nome di Caproni, in effetti, compare spesso negli studi che trattano della presenza novecentesca di Dante ma pochi, a dire il vero, si sono applicati all'inventario ed all'interpretazione dei reperti lessicali danteschi nell'opera del poeta. L'intenzione di quest'articolo non è né una disamina del dantismo novecentesco (Contini 1976; Dolfi 1989: 137-144; Guglielminetti 1969; Noferi 1971: 192; Ramat 1972; AA. VV 1979) né di quello di Caproni in particolare, ma l'analisi puntuale delle citazioni della *Commedia* presenti in alcune liriche scritte fra il 1965 ed il 1975. Considereremo i *loci* più significativi della sua raccolta «dantesca» per eccellenza: *Il muro della terra*, edita nel 1975. Tale indagine dovrebbe consentire di cogliere quale sia il legame che l'autore intrattiene con la fonte e come i versi danteschi siano da lui riproposti. La nostra attenzione verterà in particolare su quei versi della *Commedia* che, a un certo stadio dell'elaborazione della silloge, sono provvisoriamente assurti a titolo della raccolta, prima che l'autore optasse infine per quello definitivo — anch'esso dantesco — de *Il muro della terra*¹. Nato tardi, quasi a ridosso della pubblicazione dell'opera, *Il muro della terra* è difatti solo l'ultima tappa di un itinerario labirintico e complesso, l'approdo di un percorso creativo nel quale entrarono in concorrenza tra loro varie espressioni dantesche (Caproni 1998: 1551-52)². Il titolo della raccolta, rimasto a lungo incerto, fu in effetti oggetto di non poche variazioni negli anni precedenti il 1975: *Orgoglio e Dismisura* (Caproni 1998: 1537)³, fra il 18 ed il 24 novembre 1965, poi cambiato in *Vetrone*, mentre nelle stesure com-

¹ *If.* IX, 1-3: «Ora sen va per un secreto calle /Tra 'l muro de la terra e li martiri, lo mio maestro, e io dopo le spalle».

² «[...] Cieco o no, per me il rovello o mistero dell'esistenza è qua, impenetrabile alla vista opponendosi «il muro della terra», per usare un'espressione dantesca che forse adotterò come titolo [della raccolta] [...]» («La Fiera letteraria», 1975)». Ritroviamo lo stilema del titolo nella lirica *Anch'io*, la cui redazione risale al dicembre 1974: *Ho provato anch'io. / È stata tutta una guerra / d'unghie. Ma ora so. Nessuno / potrà mai perforare / il muro della terra.*

³ Lo attesta la bibliografia in calce ad *Oss'Arsgian*, pubblicato su «Vita», VII, 345, 18-24 novembre 1965.

plessive della raccolta⁴ compaiono anche *Col favor della tenebre*, *Tristissima Copia* e *Tristissima Copia o il muro della terra* (Caproni 1998: 1537).

1. LA GENTE NOVA E' SUBITI GUADAGNI / ORGOGLIO E DISMISURA HAN GENERATA / FIORENZA, IN TE, SI CHE TU GIÀ TEN PIAGNI (IF. XVI, 73-75)

Il primo reperto al quale vorremmo brevemente accennare è la citazione in una lirica del 1970, *Via Pio Foà I*, dello stilema infernale «orgoglio e dismisura».

La luce sempre più dura,
più impura. La luce che vuota
e cieca, s'è fatta paura
e alluminio, qua
dove nel tronfio rigoglio
bottegaio, la città
sputa in faccia il suo Orgoglio
e la sua Dismisura.

Il frammento infernale, segnalato in nota dall'autore, apre uno spiraglio sul terzo girone del settimo cerchio, quello dei violenti contro Dio, natura ed arte, dove scontano la loro pena bestemmiatori, sodomiti ed usurai. Con esso riemerge a distanza di cinque anni nella lirica uno dei titoli prospettati per la raccolta nel novembre 1965. La redazione della poesia non precede quindi la scelta del titolo, ma è un potenziale titolo di silloge che verrà integrato in una lirica posteriore di cinque anni.

Che tale espressione dantesca fosse particolarmente presente alla memoria dell'autore a quest'altezza cronologica lo conferma una recensione a *Gli Strumenti Umani* di Sereni intitolata *Le risposte di Sereni*, su «La Nazione» del 16 novembre 1965:

andava intanto sorgendo, nell'ambito della letteratura e della critica, una sempre più agguerrita falange di piccoli *bâtisseurs* d'ingegnose teorie aprioristiche su come deve essere la poesia (tutti coi lor bravi «periodi», Gramsci, Lukacs, Spitzer e via dicendo, velocemente bruciati l'uno dopo l'altro come un pittore brucia i suoi «periodi» rosa, blu, amaranto, eccetera), alcuni dei quali, in anfanare di sempre più sottili elucubrazioni, e infischandosene in fondo, nel loro Orgoglio e nella loro Dismisura intellettuale, di tutti «i poveri strumenti umani avvinti alla catena della necessità», son giunti oggi non certo alla parola essenziale e magari rozza come il pane, ma alla concorde conclusione che la poesia è morta, anzi è impossibile nel presente (Caproni 96: 190)

⁴ Il curatore dell'edizione dei Meridiani Mondadori segnala due stesure complessive della raccolta: la prima è un quaderno a quadretti Pigna di piccole dimensioni, siglato 11° 64-93; la seconda è conservata nel fascicolo 9° (carte 9° 408-536).

L'espressione dantesca «Orgoglio e Dismisura» che compare nella recensione, viene assunta anche come titolo provvisorio della raccolta in quello stesso mese (novembre 1965), e finirà invece col confluire cinque anni dopo in *Via Pio Foà I* ed essere definitivamente scartata come titolo globale.

Sia nella poesia che nella prosa, il prelievo dantesco è evidenziato dall'uso delle maiuscole, alle quali spetta forse richiamare il sintagma all'attenzione del lettore. I versi della *Commedia* sono tratti dall'invettiva di Dante-personaggio (v.76: *Così gridai con la faccia levata*;) contro la corruzione di Firenze, l'involverimento dei costumi, il mercantilismo crescente della città⁵. Attraverso il recupero delle due tessere lessicali viene mantenuta dall'autore anche l'intenzionalità retorica inerente al luogo della citazione, la tonalità dell'apostrofe, mentre invece muta il destinatario. Nella lirica, che ha come titolo il nome della via dove l'autore abitò nel quartiere romano di Monteverde a partire dal 1968, l'invettiva è indirizzata non a Firenze, ma a Roma, di cui l'autore, come Dante, denuncia la decadenza, il rapido arricchimento grazie ai «subiti guadagni» di una società volgare e bottegaia (Caproni 1998: 1561)⁶. Pure nella recensione a Sereni spicca la *vis* polemica dell'invettiva, poiché l'autore apostrofa i critici che, peccando di superbia intellettuale, danno per morta la poesia, questi «recitanti in primo piano» che mettono a tacere «gli ingegni probi», fra i quali ovviamente Caproni, che persiste nel credere ancora nella poesia.

2. TRA QUESTA CRUDA E TRISTISSIMA COPIA / CORREAN GENTI NUDE E SPAVENTATE, / SANZA SPERAR PERTUGIO O ELITROPIA (IF. XXIV, 91-93)

Passiamo ora all'esame di un gruppo di poesie cronologicamente coeve, tutte nate fra la fine del 1969 e la prima metà del 1970, in un'epoca in cui il titolo prescelto per la raccolta era presumibilmente *Tristissima Copia*. Per ogni componimento, il rimando a Dante è esplicitamente segnalato nelle note in calce alla raccolta o in esergo al testo (Longhi 1993: 2178)⁷. I versi di questa terzina del canto dei ladri sono disseminati in due poesie del *Muro della terra: Tristissima Copia ovvero Quarantottesca*⁸ e *Plagio per la successiva*⁹, e in una lirica del *Franco Cacciatore: Versi ritrovati da Silvana*¹⁰.

⁵ A questa citazione si aggiunge quella di *Inferno* I, laddove vengono riprese le medesime parole-rima (*dura / paura*).

⁶ «Io conoscevo bene questi posti, Pasolini abitava da queste parti, lo andavo spesso a trovare, passeggiavamo insieme. Ma erano molto diversi, avevano un carattere popolare, se non plebeo. Poi tutti hanno fatto i quattrini chissà come, hanno la macchina, casa al Circeo. Ma non si sa più cosa siano: non sono né proletari né borghesi. Vivono in un quartiere residenziali gonfi e sazi[...]» («Il Messaggero», febbraio 1983).

⁷ «Forse qualcosa di nuovo (niente più che una scalfittura alla durezza di questo muro) si può ricavare dalle citazioni, esposte in piena luce (Caproni non mimetizza mai le parole altrui, ma le esibisce, con nome e indirizzo)».

⁸ La poesia, pubblicata su «Paragone», XXII, 264, febbraio 1972, risale al 10 maggio 1970.

⁹ La poesia nasce poco dopo *Tristissima Copia*, il 15 maggio 1970.

¹⁰ La poesia risale al dicembre 1969; è poi pubblicata sul «Telegrafo» nel maggio 1976. Alle tre poesie citate si riallaccia anche *Sospiro* nei *Versicoli del controcaproni*, datata al 2 febbraio 1975, pubblicata su

2.1. *Tristissima Copia*TRISTISSIMA COPIA
OVVERO
QUARANTOTTESCA

*Partivan tutti e addio
e addio addio e a Dio.
Soltanto chi non partiva (io).
partiva in quel rimescolio.*

Il richiamo a Dante appare nel primo membro del titolo della poesia «tristissima copia», riformulato in un secondo momento in «ovvero quarantottesca»: il titolo si definisce così all'insegna della ripresa parodica non solo dello stilema dantesco ma anche di una canzone popolare (*Addio mia bella Addio*), mettendo in scena l'«ironica commistione tra un'espressione dantesca e un canto di guerra del 1848» (Leonelli 1997: 72). Il componimento, in effetti, si innesca sulla polifonia delle voci e sul nucleo semantico del canto, già messi a fuoco dal titolo della sezione *Tre vocalizzi prima di cominciare*, dove esso trova posto. Sono chiaramente parole altrui (*copiate*) ad essere intonate qui in una quartina che mette in scena una paradossale aporia, dove stasi e movimento vengono a coincidere.

Nell'accezione dantesca, il termine «copia», beninteso, designava l'abbondanza dei serpenti, artefici del contrappasso dei ladri, da essi perseguitati e a loro volta in essi trasformati. Nella lirica di Caproni, l'espressione è riutilizzata per evocare la folla dei partenti a cui il testo fa cenno, se si seguono le proposte esegetiche di S. Longhi (Longhi 1993: 2178) e A. Dei (Dei 1992: 162-163)¹¹. Ma oltre alla similitudine tematica appena illustrata fra terzina dantesca e quartina caproniana, si ha ugualmente conversione del significato della *Commedia* in un altro. Si attua in qualche modo un pervertimento dello stilema, che si carica di un'ulteriore valenza: quella di duplicazione, se si adotta una *lectio facilior* del sostantivo, vale a dire «pallida copia», «sbiadita imitazione». *Tristissima Copia* non sarebbe così altro che un «pastiche» della canzone *Addio mio bella Addio* ed il sintagma infernale, associato umoristicamente a un sovra-senso nuovo, appare ora totalmente estraneo al suo significato originario e strettamente legato al concetto di plagio.

La registrazione precisa del riferimento, premeditata dall'autore e volutamente esibita, si fa quindi il segno di una «distorsione» semantica. Egli, in effetti, sembra presupporre che il lettore diligentemente consulti la fonte e si interroghi pure sul modo in cui essa sia stata rielaborata dal poeta. Una richiesta paradossale, ovvia-

«Stilb» (I, 5, sett-ott. 1981). Questa lirica fu tolta dalla sezione «Liliput e andantino» del *Muro della terra*, per evitare il doppione con *Tristissima Copia*.

¹¹ La Dei interpreta il prelievo dantesco nel senso di «irragionevole affollamento» e segnala che «la voluta lettura modernizzata e «facile» dell'aggettivo *tristissima* tende ad assimilare stabilmente la *copia* alle *genti nude* del successivo verso dantesco, eliminando molto capronianamente la dicotomia fra persecutori e perseguitati».

mente, quando si sa che il nesso fra testo ed intertesto rimane fievole, difficilmente ricostruibile o a volte inesistente. Ma l'intenzione di Caproni non risiede nella messa in relazione di due contenuti testuali che presentano minore o maggiore grado di affinità tematiche, bensì nell'esibizione della sua capacità poetica a trasformare la parola altrui e ad assegnarle una valenza sempre nuova in virtù della sua decontestualizzazione. La citazione assurge così a conferma della relatività della parola, a prova della sua mutevolezza semantica, della sua mostruosa e nel contempo miracolosa attitudine metamorfica. In questo senso, il rinvio al canto dei ladri è particolarmente pertinente, poiché si rivela il luogo dantesco per eccellenza del mutamento, della metamorfosi dell'umano nel bestiale, dell'inconsistenza delle forme. Basterebbe rileggere i versi che seguono la terzina maliziosamente ripresa da Caproni:

Ed ecco, a un ch'era da nostra proda
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo alle spalle s'annoda.
Né o si tosto né i si scrisse,
com'el s'accese ed arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;
e poi che fu a terra sì distrutto,
a polver si raccolse per sé stessa,
e 'n quel medesimo ritornò di butto. (*If.* XXIV, 97-105)

oppure ripercorrere la descrizione del contrappasso dei ladri in *Inferno* XXV, dove Dante vede allibito «la settima zavorra» «mutare» e «trasmutare», in un canto che, imperniato sull'uso incalzante degli aggettivi numerali (*uno/due*) che scandiscono le terzine, esalta vertiginosamente le moltiplicazioni dell'uno nel molteplice (Gorni 1990: 148)¹².

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava : «Ohmè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».
Già eran li *due* capi *un* divenuti,
quando n'apparver *due* figure miste
in *una* faccia, ov'eran *due* perduti.
Ogni primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen giò con lento passo. (*If.* XXV, vv. 68-72;76-78)

Il nesso che si viene a creare fra testo ed intertesto nasce quindi dalle trasformazioni che alterano la forma umana in Dante ed il significato delle parole in Caproni, come se l'autore, in un *clin d'oeil*, volesse mettere in rilievo la sua capacità demiurgica da una parte, dall'altra insistere sulla polisemica perdita di consistenza delle parole.

¹² *If.* XXV, vv. 143-44.

2.2. *Plagio per la successiva e il Vetrone*PLAGIO
PER LA SUCCESSIVA

Senza sperar pertugio
o
elitropia.

Dalla «copia» si passa al «plagio», in una *gradatio* dalla prima alla seconda lirica, indissolubilmente legate dal comune prelievo dantesco. In *Plagio per la successiva*, l'autore recupera in effetti la totalità del verso 93, che si fa l'emblema della condizione umana: impossibilità di una via di scampo, ineluttabilità della pena, disperazione. Il legame con il canto dei ladri, pur accennato dall'autore, sembra non avere più ragion d'essere, poiché la citazione della *Commedia* è ora del tutto decontestualizzata.

Scorporato in tre versicoli, il componimento mette in scena due modalità di sparizione: la prima, evocata dal «pertugio», il buco nel quale nascondersi; la seconda che consente di diventare invisibili grazie alle ben note virtù dell'«elitropia». Come il titolo enfatizza, entrambi i concetti sono fondamentali per potere interpretare il *Vetrone*, vale a dire la poesia «successiva» nella compagine definitiva della raccolta, datata dicembre 1969.

IL VETRONE

«Non c'è più tempo, certo,»
diceva. E io vedevo
lo sguardo perduto e bianco
e il cappottaccio, e il piede
(il piede) che batteva
sul vetrone – la mano
tesa non già lì allo stremo
della scala d'addio
per un saluto, ma forse
(era un'ora incallita)
per *chiedere la carità*.

Eh Milano, Milano,
il Ponte Nuovo, la strada
(l'ho vista, sul Naviglio)
con scritto: «Strada senza uscita».
Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come —mio padre morto
fin dal '56— là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)

d'una vita che ho spesa
 tutta a scordarmi, qua
 dove «non c'è più tempo,»
 diceva, non c'è
 più un interstizio — un buco
 magari— per dire
 fuor di vergogna: «Babbo
 tutti non facciamo altro
 - tutti: - che .»

Il *Vetrone*, il cui titolo evoca uno strato di ghiaccio, prende spunto da un ricordo dell'autore: l'incontro milanese con un mendicante che ha i tratti del padre. L'episodio presentato come reale viene trasposto in un'atmosfera onirica, nella quale i connotati spaziali e temporali si disegnano a malapena. Siamo di fronte ad uno spazio algido e rarefatto, come suggerito, indistinto fra il «qua» del figlio (v. 24) ed il «là» del padre (v. 20), in una temporalità disturbata, che consente l'emersione del passato nel presente, con l'affiorare del ricordo del padre «morto fin dal '56».

In questa zona franca di totale indistinzione si profila, nella prima strofa, la sagoma del mendicante, in un ritratto frammentario ed emblematico, dove risaltano lo «sguardo perduto e bianco», il «cappottaccio» e la «mano» ed il «piede».

La seconda strofa mette in scena il luogo dell'incontro con la figura del mendicante, presto sostituita dall'immagine paterna, poiché le due figure vengono a confondersi in un'unica epifania. All'annullamento dei confini spazio-temporali si aggiunge così quello dei tratti individuali, all'insegna della frantumazione dell'identità. L'unico nesso che si fonda ancora su una netta dicotomia, su un'opposizione distinta dei ruoli è quello istauratosi fra figlio e padre, come viene enfatizzato dal loro dialogo nel testo.

Il progressivo avvicinamento al luogo dell'incontro (vv. 12-15), evidenziato dalla successione dei toponimi (dal generico «Milano», al «Ponte Nuovo» fino alla strada sul «Naviglio») non si conclude nel felice raggiungimento di una meta, bensì sfocia in uno scacco dell'io poetico, confrontato al cartello stradale di una «strada senza uscita» e prigioniero in uno spazio chiuso nel quale non si dà né passaggio né via di scampo.

Si noterà qui come il verso 15, ricalcato poi dai versi 26-27 (*non c'è / più un interstizio – un buco*) non sia altro che una riformulazione del «senza sperar pertugio» dantesco¹³. In questo senso, *Plagio per la successiva* costituisce l'antefatto della poesia che segue, ne dà i presupposti per interpretarla, sembra insomma dotata di una funzione esplicativa rispetto al *Vetrone*, che, in effetti, illustra anche gli effetti dell'elitropia, laddove il testo viene interrotto sfociando nel vuoto ed il discorso si spezza al momento culminante della rivelazione. È proprio l'invisibilità della parola del locutore che viene messa in scena dalla lacuna finale.

¹³ La situazione descritta, in sostanza, è simile a quella di *Anch'io*. Come non si può trovare una via di scampo nascondendosi in una cavità, così è impossibile «perforare il muro della terra».

Lo stesso autore annovera maliziosamente tre chiavi di lettura per interpretare questo vuoto testuale:

A Surdich prospettai tre ipotesi per colmare lo spazio lasciato in bianco: a) il poeta ha voluto lasciare ad libitum del lettore il verbo all'infinito e la eventuale successiva proposizione che grammaticalmente dovrebbero o potrebbero seguire il che; b) il p.[oeta] s'è accorto dell'impossibilità di dire la più ovvia delle ragioni, o gli manca la voce; c) tutti non facciamo altro che quelle cose che tu (babbo) mi rimproveri e che nessuno vuol confessare o dire. Le stesse cose (probabilmente) che facevi anche tu. (Caproni 1998 : 1544)¹⁴.

Nel primo caso, la lacuna del testo andrebbe colmata dall'abilità interpretativa di un lettore particolarmente acuto, capace di cogliere una «reticenza» usata in modo totalmente distorto rispetto alle sue peculiarità retoriche. Essa consiste, tradizionalmente, in un'interruzione premeditata del discorso, volta ad incrementare la forza del concetto taciuto. Il silenzio della reticenza è quindi sempre edificante, eloquente ed interpretabile, mentre non è affatto il caso nella lirica di Caproni. Nella seconda ipotesi, non vi è reticenza del soggetto ma emersione brutale di un vuoto concettuale, negazione totale del dire, assenza di voce. La terza delle proposte rappresenta tipicamente una censura, che impone di mantenere segreta la cosa *indicibile*. Questa proliferazione di chiavi esegetiche —teoricamente destinate ad aiutare il lettore— genera un profondo sentimento di perplessità e di inappagamento...

Ai suggerimenti dell'autore si potrebbe aggiungere che la lacuna finale è anche la materializzazione della mancanza di tempo che funge da *leitmotiv* nel testo: è troppo tardi per dire, parlare, trovare la via. Essa è anche la materializzazione dell'assenza di spazio, poiché segna la fine di un discorso che non ha neanche potuto iniziare. Non c'è più tempo per dire, non c'è più spazio per scrivere.

Torniamo però ai punti di convergenza con l'intertesto dantesco, che non si limitano alla dimostrazione dell'assenza di pertugio e delle virtù dell'elitropia. Si nota, in effetti, che il *Vetrone* è intessuto di lessemi e rime infernali tratte, in particolare, da *Inferno* XXXII:

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
 come si converrebbe al tristo *bucò*
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, [...]
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o *babbo*: [...]
 Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
 E sotto *i piedi* un lago che per *gelo*
Avea di vetro e non d'acqua sembante. [...]
 livide, insin là dove appar *vergogna*
 eran l'ombre dolenti nella ghiaccia,
 mettendo i denti in nota di cicogna. (vv. 1-3; 7-9; 22-24; 34-36)

¹⁴ Si cita da una lettera al Surdich del 2 novembre 1975.

Sono rime della zona più profonda dell'imbutto infernale, il Cocito, precisamente della Caina. Sin dal titolo della poesia viene evocato concretamente e lessicalmente il Cocito, quel «lago che per gelo avea di vetro e non d'acqua semiante» ma anche tematicamente, poiché la medesima atmosfera di freddo e ghiaccio impregna la lirica caproniana (vv. 5-6: *(il piede) che batteva / sul vetrone - la mano*; vv. 17-18: *mi domando / nel gelo / che m'uccide le dita*).

Delle parole-rima dantesche «buco», «babbo», «gelo», «vergogna», tre sono riutilizzate da Caproni nella medesima sede, mentre l'ultima all'interno del verso. L'uso di rime e di lessemi attestati nella *Commedia* consente di creare un'analogia fra testo e fonte: rime provenienti dalla zona infernale dei traditori dei parenti vengono incastonate in una lirica dove si mette in scena il rimorso del figlio verso il padre per un «torto» che gli ispira «vergogna» (vv. 19-29: [...] chiedermi il conto (il torto) / d'una vita che ho spesa / tutta a scordarmi [...] / magari – per dire / fuori di vergogna: «Babbo, /). Il figlio, consapevole dell'inesorabile fuga del tempo scandita nel testo come un ritornello assillante (v. 1; v. 25: *Non c'è più tempo*), tenta di confessare il suo errore, ma è sopraffatto dall'irrimediabilità degli eventi. Presto raggiunto e prigioniero di questa stessa inesorabilità, di questa mancanza di tempo, la sua parola non può che rimanere pietrificata nel silenzio. La «colpa» filiale resterà ignota al lettore, perché definitivamente taciuta, inghiottita dal vuoto finale.

2.3. *Versi ritrovati da Silvana*

Il verso intermedio della terzina dei ladri si nasconde invece in *Versi ritrovati da Silvana*, nel *Franco Cacciatore* (1982).

VERSI RITROVATI DA SILVANA

La scimmia cappuccina.
L'ospite di mezza giornata.
È partita. È andata
via al suo destino
buio. Lei, l'esiliata
e sola come la mia
anima. Come la vostra
anima un giorno, forse
più di lei nuda e più
di lei spaventata.

Il prelievo dantesco («genti nude e spaventate»), ridotto ad una mera presenza aggettivale, definisce questa volta non più lo stato d'animo dei dannati ma singolarmente l'«anima» dell'intero genere umano. Pare legittimo interrogarsi sulla pertinenza del rinvio alla fonte quando vengono mutuati solo due aggettivi destinati a qualificare un sostantivo nuovo, laddove non vi è la minima traccia di consonanza fra testo ed intertesto. In effetti, se il rimando alla terzina dantesca non fosse esibito sotto il titolo della poesia, pochi lettori, credo, sarebbero in grado di cogliere un'eco dantesca nella lirica.

Dopo avere percorso l'itinerario della terzina del canto dei ladri nell'opera poetica di Caproni, ci si può chiedere perché quest'occorrenza dantesca goda di una tal fortuna da essere indicata ben tre volte in due diverse raccolte¹⁵. Una proposta interpretativa molto seducente al riguardo è stata formulata da Silvia Longhi (Longhi 1993: 2179), che mette in relazione la presenza di Vanni Fucci, «ladro a la sagrestia de' belli arredi» con quella dell'inesistenza di Dio predicata nel *Muro della terra*, che viene definita come «furto» in *Cantabile (ma stonato)*, vv. 7-10: *come potrà, mio Dio / come potrà poi senza / odio perdonarti il furto / della tua inesistenza?*

A questa si potrebbe aggiungere un'altra ipotesi, sempre collegata al furto, ma alla stregua di quanto si è detto sull'aspetto ludico dei versi caproniani. Abbiamo constatato che l'autore, ogni volta che cita questa terzina, ne segnala la fonte; nel contempo sembra divertirsi a non fare capire perché il rimando viene indicato. Spesso, in effetti, il legame intertestuale rimane a prima vista dell'ordine dell'allusione o addirittura dell'enigma. Ciò che importa all'autore, in definitiva, sembrerebbe piuttosto la citazione in sé del canto dei ladri che la consonanza intertestuale. D'altronde, il medesimo Caproni, nel suo giocare con le citazioni altrui, si definisce «ladro di parole», poeta che commette un furto mutuando espressioni dantesche che poi integra nelle proprie liriche. Furto dichiarato, esibito, e in fin dei conti confessato, giacché i rimandi vengono sempre rivelati. L'autore stesso si definisce così come plagiatario, come «baro», rispettoso della chiave di lettura che suggeriva un titolo di raccolta come *Tristissima Copia*, fedele, d'altronde, alla dichiarazione di poetica de *Le Carte*:

Imbrogliare le carte,
far perdere la partita.
È il compito del poeta?
Lo scopo della sua vita?

3. CONCLUSIONE

Abbiamo qui esaminato due occorrenze di citazione dantesca nel *Muro della terra*: la prima di *Inferno XVI*, 73-74, in *Via Pio Foà I*; la seconda di *Inferno XXIV*, 91-93 in *Tristissima Copia, Plagio per la Successiva e Versi ritrovati da Silvana*. Se tentiamo di trarre delle conclusioni sulle modalità di citazione, si può affermare che il recupero di stilemi danteschi non risponde ad un criterio univoco e rigoroso. Anzi, ad ogni prelievo del modello sembra corrispondere una funzionalità diversa. Basta considerare la terzina frammentata del canto dei ladri, nel quale ognuno dei versi ripresi istaura una relazione diversa fra testo e fonte, per accorgersi delle difficoltà che nascono qualora si volesse dedurre una tipologia. Se si fa affidamento sulle categorie proposte da Silvia Longhi (Longhi 1993: 2180), si può distinguere, in sostanza, fra due tecniche di citazioni:

¹⁵ Non si tiene conto di *Sospiro*, nei *Versicoli del Controcroni*, datata al 2 gennaio 1975, che costituisce la gemella di *Tristissima Copia: Ah poesia, poesia. / Tristissima copia / di parole, e fuga / dell'anima mia*.

I due casi di Dante e Plutarco ci importano anche come rappresentazione di due modalità opposte di uso delle fonti, ovvero delle citazioni, che il nostro autore ammette: importanza del contesto taciuto, nel primo caso, dove è vantaggioso recuperare la totalità della situazione della fonte; tecnica del taglio netto, nel secondo caso, cioè prelievo di frase, verso o motto memorabile già di suo, e alla cui densità di senso la conoscenza del contesto originario non aggiunge granché.

- 1) necessità del recupero della situazione della fonte citata
- 2) inutilità del recupero del contesto originario

A queste categorie se ne vorrebbe aggiungere una terza:

- 3) necessità del recupero del contesto di una fonte che non è però segnalata dall'autore

Sia *Tristissima Copia* che *Via Pio Foà I* si inseriscono nella prima categoria, nella quale la conoscenza del contesto originario si dimostra vantaggiosa per l'esegesi testuale. Nel primo componimento, come si è visto, il rimando consente al lettore di riconoscere l'abilità dell'autore e la sua capacità demiurgica quanto alla rielaborazione della fonte. Il rinvio a Dante risulta qui indispensabile per mettere a fuoco la dicotomia fra significato dantesco e significato caproniano del medesimo stilema. *Via Pio Foà I* attesta al contrario una similitudine fra testo ed intertesto, entrambi accomunati dalla medesima funzione conativa, quella dell'invettiva.

Plagio per la Successiva e *Versi ritrovati da Silvana* sono invece inerenti alla seconda modalità di citazione, il rimando al contesto della fonte è dunque del tutto insignificante e contingente.

Quanto a *Il Vetrone*, esso rappresenta un caso a se stante e si riallaccia alla terza categoria. La fonte dantesca si rivela in effetti uno strumento necessario all'esegesi testuale. Ma il luogo dantesco che opera sul testo non è quello esibito in *Plagio per la Successiva*, bensì quello taciuto e tanto più ricco di implicazioni di *Inferno* XXXII. Viene così omesso il passo sul quale si innesca l'architettura rimica, lessicale e tematica della lirica, poiché viene nascosto il *locus parallelus* dantesco che vincola la lettura del testo e che consentirebbe di arricchirne l'esegesi.

Alla luce di questi esempi, non fa ombra di dubbio che la *Commedia* costituisce una fonte vitale che alimenta l'ispirazione poetica di Caproni: il *Muro della terra*, come dimostrano i titoli prospettati per la raccolta, è stato ideato in funzione di una chiave di lettura dantesca, e più precisamente «infernale», che fa da sfondo all'intera silloge. Una calata nell'*Inferno* più profondo, dalle soglie della città di Dite, nel sesto cerchio (*If.* X, vv. 1-3), al desolato paesaggio del Cocito (*If.* XXXII), attraversando il settimo cerchio dei violenti (*If.* XVI) e l'ottavo cerchio dei frodolenti (*If.* XXIV). Ma la porta che tale chiave di lettura dovrebbe aprire sulla valenza della citazione in Caproni rimane serrata o solo spalancata. In molti casi, la citazione della fonte poco aiuta per decifrare il testo e ne incrementa paradossalmente le difficoltà esegetiche e l'ambiguità semantica. Sembrerebbe quasi che l'indicazione della fonte venisse esibita solo quando non vi è consonanza fra testo ed intertesto. L'uso che

Caproni fa della citazione ne preclude così una classificazione univoca e dagli esempi considerati risalta innanzitutto la polivalenza del *modus citandi* dell'autore, la polifunzionalità della citazione. E se vi è un tratto distintivo dominante che permette di caratterizzare la modalità di citazione dell'autore, esso risiede, credo, nel carattere ludico di quest'ultima. L'autore costruisce una fitta rete di richiami intra ed intertestuali, taciuti o confessati, dalla quale il lettore non sempre riesce a districarsi, frastornato da un'infinità di voci che si rispondono (Dei 1997: 60)¹⁶. In questo senso, il recupero di Dante attraverso ritagli isolati della *Commedia* non può essere che recupero parziale, dove la parte non viene mai ricollegata ad un quadro complessivo unitario, dove il mosaico non si ricomponne, confermando l'intuizione di Mario Luzi: «I poeti del Novecento hanno perduto l'aderenza all'oggetto e la fede, il loro dantismo non può essere che dato esterno, «grande gioco», «geniale pastiche» (Luzi 1974; Dolfi 1996: 30). È proprio in questo «grande gioco» che Caproni eccelle, come d'altronde accennava in una poesia del 1988, poi inclusa in *Res Amissa*, dove dichiara e nel contempo elogia una poetica – la sua – tutta all'insegna della «confusione»:

Maestro di contorsioni.
Tal è Giorgio Caproni?

Certo non si può vantare,
autore dell'afilosofia,
che il suo pensiero sia
composto di idee ben chiare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1979), *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci.
CAPRONI, G. (1998), *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori.
— (1996), *La Scatola Nera*, Milano, Garzanti.
CONTINI, G. (1976), «Un'interpretazione di Dante», in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi.
DEI, A. (1997), «Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi», in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani.
DOLFI, A. (1996), «Dante e i poeti del Novecento», in *Le parole dell'assenza*, Roma, Bulzoni.
— (1989), «Dante e la poesia italiana del Novecento tra III e IV generazione», in AA. VV., *Dantismo russo e Cornice europea*, a cura di E. Guidubaldi, Firenze, Olschki, vol. II.
GORNİ, G. (1990), *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino.

¹⁶ L'autrice evoca questi «tranelli disseminati con noncuranza da un poeta che ha così preordinato le tappe del lettore curioso, coinvolgendolo in un progressivo «accrescimento di coscienza». Il depistaggio, o almeno la reticenza, sono allora quasi d'obbligo, e fatalmente il pur volenteroso glossatore deve rinunciare alla completezza, ammettere che molto gli sfugge».

- GUGLIELMINETTI, M. (1969), «Con Dante attraverso il Novecento», in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica.
- LEONELLI, G. (1997), *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti.
- LONGHI, S. (1993), «Il dire e disdire di Giorgio Caproni», in AA. VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, vol. III.
- LUZI, M. (1974), *Dante, scienza ed innocenza*, in *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli.
- NOFERI, A. (1971), «Dante e il Novecento», in *Studi Danteschi*, vol. 48, Firenze, Sansoni.
- RAMAT, P. (1972), «Il Novecento ed una traccia dantesca», in *La Pianta della Poesia*, Firenze.

CREACIÓN

