

AMELIA JURI

Costanti metrico-sintattiche del primo Caproni (da Come un'allegoria a Finzioni)

I. L'esperienza poetica del primo Caproni – da *Come un'allegoria* a *Cronistoria* – può essere posta sotto l'insegna dell'*inattualità* (nel senso nietzschiano e mahleriano), in quanto non solo «non rientrava per nulla nella “scuola” allora dominante, ma non somigliava a nessuno – per quella sua immediata, nativa unione di esattezza visiva e fluidità melica, di intellettualismo e pathos –, ivi compresa la tradizione ligure»¹. A partire da questa constatazione Mengaldo ha fornito una descrizione sintetica ma efficace della fisionomia metrico-sintattica del primo Caproni; tuttavia per la sua natura di compendio l'intervento non ha esaurito il discorso, e mancano tuttora una trattazione puntuale e un'indagine del processo variantistico².

A livello metrico le prime raccolte sono «dominate da schemi di “canzonetta” a versi medi», una scelta che non desta sorprese se si considera ad esempio l'esperienza coeva di Saba³. Nondimeno «già da ora le forme caproniane sono insieme iperdeterminate, addirittura “a vista”, e corrose», dimodoché si assiste a un conflitto perenne tra forze di segno opposto, quali gli «stacchi tra strofette avvitati così spesso su versi a gradino» e l'accumulo di *enjambements*, che talora «si spingono fino all'ultimo verso, esaltandone quasi epigrammaticamente la funzione di chiusa»⁴. Tale attrito si ripercuote sul rapporto tra sintassi e partizioni metriche, l'una lunga, l'altra franta in unità inferiori, sicché spesso «è come se i tagli metrici, tematicamente, arieggiassero»⁵. Infine, secondo Mengaldo è «precisamente l'equilibrio fra continuo e discontinuo proprio della canzonetta – e forse d'ogni forma poetica – che qui viene attaccato simultaneamente da due lati opposti», e che rende le canzonette di Caproni «un po' a spigoli, un po' a spirale, di fil di ferro»⁶.

¹ P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 169-95, a pp. 169-170. Dello stesso parere è A. Girardi, *Metri di Giorgio Caproni*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, pp. 99-134, a pp. 100-101.

² Vanno però segnalati gli articoli di R. Zucco, *Caproni e la tradizione melica*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», a. XXVI, 2005, pp. 101-14, e Id., *Versi «a gradino» nel primo Caproni*, in «Istmi», a. V-VI, 1991, pp. 125-152; di Girardi, cit., 1987; Id., *Ad Olga Franzoni (in memoria) di Giorgio Caproni*, in Id., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 161-184 (e di D. Colussi, *Complessità sintattica del medio Caproni*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 97-112).

³ Mengaldo, cit., 2000, p. 171; cfr. Zucco, cit., 2005, e A. Girardi, *Le canzonette di Bertolucci*, in «Belfagor», a. LVIII, 2003, pp. 327-336, a p. 333.

⁴ Mengaldo, cit., 2000, p. 171.

⁵ Così Mengaldo in riferimento a *Sono donne che sanno* (ivi, p. 172).

⁶ Ivi, p. 171.

La scelta della canzonetta quale forma principale esige alcune precisazioni, poiché in un contesto versoliberista (o vicino ad esso) è necessario ridefinire le condizioni che devono essere soddisfatte affinché sia valida ed applicabile l'etichetta 'canzonetta'. Queste ultime possono essere:

1) la prevalenza di versi medi e brevi, diciamo il settenario e dintorni verso l'alto e verso il basso, con relativa esclusione o almeno bassissima frequenza di misure dall'endecasillabo in su; 2) un intreccio fonico 'facile' e leggero, in qualche modo melico appunto. Inutile dire che queste condizioni sono necessarie ma non sufficienti se poi mancano leggerezza e facilità nella lingua, nello stile, nel tema stesso, o meglio nel tono con cui il tema è svolto⁷.

Le prime tre raccolte caproniane sono facilmente inscrivibili nel solco di questa tradizione. Le misure versali oscillano tra il bisillabo e l'endecasillabo, con una netta prevalenza dell'ottonario e del settenario, che insieme costituiscono circa il 60% dei versi di *Come un'allegoria* e l'80% di *Ballo a Fontanigorda* e di *Finzioni*⁸. Tale egemonia non provoca però una tendenza all'isometria all'interno dei testi, almeno all'inizio, giacché si riscontra una certa varietà nella consecuzione dei versi; fanno eccezione le canzonette *Nudo e rena* di *Ballo a Fontanigorda* e *Sono donne che sanno* di *Finzioni* (in settenari), nonché i due sonetti che concludono *Finzioni* (*Sonetto d'Epifania* e *Maggio*). Ciononostante le tre sillogi non sono del tutto equiparabili, poiché in *Finzioni* Caproni opera una forte riduzione della gamma versale, espungendo le misure estreme: tranne che nei sonetti, i versi sono tutti settenari e ottonari, più rarissimi senari e novenari.

La natura melica dei versi è convalidata dalla loro densità accentuale, giacché essi non sono mai stipati a livello prosodico, e Caproni è molto parco nell'uso della sinalefe e soprattutto dei contracenti, pressoché assenti. Nondimeno da una ricognizione più minuta della prosodia emergono invero alcuni elementi dissonanti rispetto al modello melico. Per quanto concerne la misura più diffusa, il settenario, si osserva un sensibile e progressivo appesantimento del suo profilo accentuale: in *Come un'allegoria* i versi con due *ictus* rappresentano il 55.95%, ma in *Ballo a Fontanigorda* scendono al 44.87%, e in *Finzioni* al 42.86%. Consuonano con questo cambiamento il drastico calo del modulo anapestico (3 6) e il deciso consolidamento della variante con attacco trocaico (1 3 6), sebbene uniti coprano sempre il 30% circa. L'alta incidenza del *pattern* indica che il settenario caproniano non è sempre conforme alla metrica melica, la quale – Metastasio *docet* – prescrive l'elusione dell'accento in 3a sede⁹; esso è in effetti forse più vicino alla linea petrarchesco-leopardiana¹⁰. Nelle canzoni e nelle ballate, Petrarca si avvale dei profili ritmici 3 6 e 1 3 6 rispettivamente nel 20.2% e nel 8.7% dei casi; in generale con i *Fragmenta* «il settenario cessa di essere un verso veloce, che veicola i valori stilistici della *levitas*», e cresce la presenza

⁷ Girardi, cit., 2003, p. 333.

⁸ Cfr. le tabelle in appendice.

⁹ Cfr. almeno A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Roma, Antenore, 1993, p. 433; Zucco, *Caproni e la tradizione melica*, p. 105.

¹⁰ Per il settenario petrarchesco cfr. S. Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 191-248; per quello leopardiano A. Pelosi, *"Il corpo de' pensieri". La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, ETS, 2013, pp. 57-66.

dei moduli 1 4 6 (16%) e 2 4 6 (17.2%)¹¹. In Caproni i tradizionali settenari di 1a/2a 4a 6a sono pure largamente attestati, benché patiscano una leggera flessione nella terza silloge. Quanto ai versi con due accenti, si può egualmente differenziare la situazione: la prosodia della prima raccolta è più aderente alla versificazione petrarchesca, in quanto Caproni mostra una netta predilezione per i moduli 3 6 e 4 6 rispetto a 1 6 e 2 6; mentre nelle raccolte successive vi è una ripartizione più equa. Ciononostante persiste in ciascuna la ritrosia nei confronti del settenario di 2a 6a, già precipua di Petrarca.

L'ottonario – il secondo verso in ordine di frequenza – subisce un trattamento di segno opposto: esso è sovente caratterizzato dalla presenza di un solo accento in 1a o 2a sede (oltre a quello fisso di 7a), e il numero dei moduli con due *ictus* cresce in maniera netta in *Finzioni*. La densità accentuale dell'ottonario è infatti bassissima – il verso non presenta mai più di tre accenti, poste due eccezioni –, ed è raro il modulo più tradizionale, con *ictus* di (1a) 3a (5a) 7a. I dati sono significativi perché suggeriscono di nuovo la coesistenza di due direzioni discordi: da una parte vi è la leggerezza (magari di stampo melico), dall'altra l'elusione del modulo ritmico di 3a 7a, che «nella tradizione della canzonetta, da Chiabrera in poi, [...] diventa tratto stilistico quasi obbligato e tale si trasmette fin dentro le prove “meliche” novecentesche di Penna o di Saba»¹².

Può essere di qualche profitto esaminare anche la natura del verso breve, giacché esso svolge un ruolo determinante nella versificazione caproniana e nella definizione della fisionomia delle strofi. Nelle prime due raccolte si contano ventinove versi compresi tra il bisillabo e il quadrisillabo, ventuno nella prima, otto nella seconda, sempre accompagnati da un'inarcatura con il verso precedente. Gli *enjambements* sono cataforici in sedici casi, anaforici nei restanti tredici; il legame sintagmatico scisso è nella metà dei casi circa quello nome-aggettivo e viceversa. Quanto alla loro collocazione si riscontra una decisa predilezione per la chiusa di periodo e strofe: diciannove casi su ventinove, tra i quali undici coincidenti pure con la fine del testo; inoltre altri cinque versi brevi sono disposti in corrispondenza con la conclusione di un'unità frastica o di un inciso. La preferenza per la sede explicitaria non è inerte e deve essere posta in relazione almeno con altri due tratti stilistici di Caproni: l'*avvitamento* delle strofi su versi a scalino, e la propensione a inserire inarcature secche, con un *rejet* molto corto. La diminuzione dei versi brevi in *Ballo a Fontanigorda* si verifica in effetti in concomitanza con l'introduzione di numerosi versi a scalino (assenti nella prima silloge), i quali fungono sovente da transizione tra una strofe e la successiva. Tali ipotesi sono corroborate da un'altra componente della tecnica caproniana: sia i versi brevi sia i versi a gradino sono quasi sempre coinvolti in rime o in assonanze molto esposte¹³.

¹¹ Bozzola, cit., 2003, pp. 195 e 196.

¹² L. Zatti, «Entro il dolce rumore della vita». *La prosodia del primo Penna*, in «Stilistica e metrica italiana», a. X, 2010, pp. 135-178, a p. 168.

¹³ A margine di queste considerazioni va sottolineato che anche i poeti metricamente più vicini a Caproni hanno un comportamento ben diverso. Barile, Saba e Bertolucci (nonché Solmi e Vigolo) si avvalgono di misure versali ridotte, seppure talvolta in maniera più parca, tuttavia sono inclini a inserirle nel corpo delle unità metriche o al loro inizio, non alla fine. L'unico poeta leggermente più propenso a disporre i versi brevi in posizione finale è Quasimodo.

In sintonia con la polimetria descritta, la tessitura rimica non segue schemi regolari, ma è arricchita da frequenti e forti assonanze, consonanze, paronomasie ed allitterazioni, che conferiscono maggiore compattezza ai testi. Esse non sono sempre contenute entro l'unità strofica, bensì distanziate, e collaborano con la brevità delle poesie amplificando gli effetti delle risposdenze attraverso continui echi e ribattimenti. Non è inoltre infrequente rinvenire rime o quasi rime in due parole consecutive, magari separate da un *enjambement*, in cui si percepisce il gusto prima dannunziano e poi novecentesco «delle rime esterne o interne in *repercussio* immediata [...] anche a serie o catena»¹⁴. Ciononostante Caproni impiega talora dei microsistemi rimici che potrebbero richiamare la tradizione melica, per i quali si rimanda al contributo di Zucco più volte citato, con l'avvertenza che lo studioso è costretto ad addurre esempi soprattutto da *Cronistoria*, dove l'impasto melico è più sensibile. In entrambe le forme la rima può dunque essere ascritta ai fenomeni di iperdeterminazione, che contrastano la liquidità della sintassi.

Per quanto concerne il periodare caproniano, occorre prima di tutto notare che la fine delle unità periodiche coincide quasi sempre con quella delle strofi, se si escludono alcune poesie in cui tale corrispondenza è abolita in maniera sistematica, e sono prefigurati gli esiti del Caproni più tardo. In *Come un'allegoria* la dimensione ridotta dei comparti metrici suggerisce la misura medio-breve dei periodi e spiega in parte la preferenza accordata alla paratassi; nondimeno vi sono saltuarie escursioni verso misure più ampie. La compaginazione dei periodi è dapprima semplice, e il poeta non indulge quasi mai in costrutti ipotattici articolati ed estesi; i legami intrafrastici sono esili o assenti, e le proposizioni indipendenti di solito sono allineate in sequenze giustappositive. Tuttavia in *Ballo a Fontanigorda* e soprattutto in *Finzioni* si osserva una graduale complicazione dell'articolazione del periodo¹⁵, dimodoché divengono sempre meno rari costrutti sospesi generati dalla prolessi della subordinazione, dall'interposizione frastica (specie nella sua declinazione più tradizionale: sintagma nominale più sviluppo relativo) o dall'inserzione di frasi incidentali. Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti passi, benché i testi più indicativi siano *Ad Olga Franzoni* e *A una giovane sposa*:

CA, *Saltimbanchi* 1-8, «Nel vento che si accalora / di risa sui maturi fieni / (al prato reca aromi / dai falò dispersi / sui colli – e ve ne trascina / i bruciori) / la festa dei saltimbanchi / ha allucinato la sera»; F, *Finzioni* 4-9, «giovane! □ Tale su questa / piana dove ti chiama / di suoni allegri al riso / l'eco, con bei colori / e nuovi s'è acceso il lume / vario del ballo»; F, *Mentre senza un saluto* 6-12, «del tuo balcone. □ Finita / la leggera canzone, / mentre senza un saluto, / senza un cenno d'addio / mi muore il giorno, e anch'io / dentro il cuore m'abbuio / te ne sei andata, e il buio».

Lo stesso si può dire circa la struttura interna della frase e le sue interazioni con la componente metrica, giacché a partire da *Ballo a Fontanigorda* si riscontra una trama di inversioni e dislocazioni che mina la linearità del procedere sintattico. In *Come un'allegoria* si avvertono già alcuni segnali di questa sensibilità, ma si tratta di casi sporadici. Il fenomeno più ricorrente è l'anastrofe di soggetto e verbo,

¹⁴ P.V. Mengaldo, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Id., cit., 1996, pp. 204-231, a p. 225.

¹⁵ Nella maggiore coesione e articolazione del tessuto metrico-sintattico di *Finzioni* è stata riconosciuta una cesura pure da Girardi, cit., 1987, pp. 110-111.

coincidente non di rado con un'inarcatura che isola il soggetto in *rejet*. La realizzazione più estrema di tali procedimenti (per nulla infrequente) prevede un'inarcatura sintattica di tipo cataforico protratta per più versi a causa del differimento del soggetto alla fine della frase o del periodo, al cui interno si sviluppa una catena di *enjambements* perlopiù anaforici che a loro volta provocano minime ma significative espansioni, allargando il respiro della frase. Lo stesso effetto è però ottenuto attraverso la posticipazione del verbo, specie in *Finzioni*. Tali strategie si associano spesso alla tendenza pressoché sistematica di Caproni ad anticipare i complementi circostanziali (nonché le subordinate temporali). Un campionario ridotto ma rappresentativo del fenomeno è il seguente:

BF, *Nudo e rena* 1-8, «Corre del tuo bel dorso / nudo la solitaria / piana, di voci in fuga / e risa (alla salina / rena mentre l'aroma / della tua pelle il mare / chiama) la leggendaria / eco che da barbarie»; BF, *Alle mondine* 8-15, «E a sera poi, / quando su voi più basso / garrisce il rondone, / s'apra di giovanili / voci, al vostro sparso / coro, l'illuminata / piana»; F, *Veneziana* 6-12, «E a marinai, e a tese / vele, a care attese / per giorni lunghi e a scoppi / di giubilo improvvisi / ritorni, bei cari e ansiosi / occhi senza sconforto / penso: brioso porto».

In *Finzioni* questi meccanismi sono soppiantati dalla complicazione della struttura del periodo, che si traduce nella sostituzione del ritardo del soggetto con il differimento della principale.

A differenza di quanto avviene contemporaneamente nella lingua dei poeti ermetici, anastrofi e iperbati molto accusati sono invece sporadici: gli espedienti metrico-sintattici descritti finora sono sovente combinati al fine di proiettare la sintassi verso la fine, affinché l'attenzione del lettore si focalizzi sulla chiusa del testo o della strofe. Si può quindi consentire con Colussi, il quale sostiene che «nelle figure caproniane» non «avvertiamo [...] un segno di continuità e talora esplicita allusione alla tradizione, quasi uno scoperto aulicismo che controbilancia eventualmente altri elementi di modernità e prosasticità», bensì «un tratto difficile da ricondurre a tutta prima alla tradizione e – si direbbe – rinnovato dall'uso caproniano»¹⁶. Le osservazioni dello studioso in merito alla bassa esposizione delle permutazioni dell'*ordo verborum* sono egualmente condivisibili; nondimeno è doveroso riconoscere che la presenza di questi fenomeni è costante, dimodoché, qualora non si pervenga ad una torsione della sintassi «retorica o 'straniata'»¹⁷, l'ordito risulta comunque mosso e increspato da lievi iperbati ed anastrofi. L'importanza di questi ultimi è ribadita dall'alleanza che stringono con gli *enjambements* all'interno del sistema stilistico caproniano, giacché l'*ordo artificialis* contribuisce alla tensione tra forze centrifughe e centripete di cui ha parlato Mengaldo: il discorso è reso coeso dalle sospensioni che avvolgono l'unità periodale, tuttavia è al contempo franto dagli *enjambements*, che in genere presentano un *rejet* molto breve e secco (spesso un trisillabo piano o sdrucchiolo seguito da una pausa), non recuperato per via ritmica o sintattica¹⁸.

¹⁶ Colussi, cit., p. 98.

¹⁷ Così Girardi in merito alla poesia *Ad Olga Franzoni* (Girardi, cit., 2001, p. 169).

¹⁸ Questa segmentazione genera la possibilità «di doppie letture ritmico-metriche, suggerite rispettivamente dalla partizione esteriore in versi e dalle possibilità di scomposizione e ricomposizione degli stessi secondo misure meno esteriormente suggerite» (Mengaldo, cit., 1996, p. 225). Il grado di intenzionalità non è facilmente appurabile, ma è indicativo che la combinazione si verifichi soprattutto in avvio o in conclusione di strofe, e si addensi in alcuni testi. Si vedano questi

Da questo punto di vista è possibile individuare una complicazione ed un rafforzamento del conflitto interno al sistema formale di Caproni nel corso del tempo. L'incremento dei settenari in *Finzioni*, che segna un avvicinamento alle forme chiuse e alla tradizione, coincide invero con una crescita delle inarcature del tipo appena indicato, sì che nasce un andamento contrappuntistico in cui la cantabilità connaturata al verso si scontra con il respiro della sintassi e le sue pause asincrone, e non di rado ne conseguono effetti di gravità. L'applicazione di tale tecnica a sequenze di versi estese, precipua del primo Caproni, produce però un flusso continuo che viola la misura versale, secondo modalità forse più dannunziane che pascoliane, in particolare vicine a certe modulazioni della strofe lunga¹⁹. Caproni non perviene a esiti di parlato o ad una frammentazione vera e propria, benché inserisca forti cesure all'interno dei versi e talora adotti un tono dimesso, bensì sfrutta la componente ritmica dell'inarcatura, a svantaggio di quella semantica²⁰.

Tale disposizione è ben rappresentata dal trattamento del sintagma nominale inarcato, che con il nesso sintagma nominale-genitivo è il tipo di *enjambement* più diffuso. Quasi tutti gli aggettivi coinvolti sono qualificativi, ma vi sono anche un gruppo abbastanza consistente di aggettivi derivati da participi e alcuni aggettivi di relazione. Il distinguo è importante in quanto la classe suggerisce o determina la posizione postnominale dell'aggettivo²¹. L'anastrofe dell'aggettivo «è percepita come una notevole forzatura sul codice, e nella varietà di motivazioni che le sono attribuibili si può indicare come costante la coloritura letteraria che essa finisce per conferire per via sintattica alla lingua poetica»²²; senonché la diffusione di questo *enjambement* in Petrarca l'ha resa grammaticale ed essa non ha in genere ricadute stilistiche oltre a quella indicata²³.

Uno sguardo ravvicinato sulla sequenza normale nome/aggettivo rivela che abbondano gli aggettivi coloristici o indicanti una qualità sensibile dell'oggetto, i quali non sono passibili di una connotazione stilistica particolare, ma semmai confermano il descrittivismo del primo Caproni²⁴. Il dato non è comunque privo di significato, poiché in Pascoli e D'Annunzio (e nel primo Novecento) è frequente l'inverso, l'anticipazione dell'aggettivo coloristico, nel primo orientata verso la «messa in rilievo impressionistica della qualità», nel secondo volta a conferire una tinta letteraria al dettato²⁵. È in linea con questa sobrietà anche la collocazione del genitivo, che si trova in posizione anastrofica in

endecasillabi: BF, *Ballo a Fontanigorda* 5-6, «chiari, fra luci di colori / e risa, s'infatua gai»; BF, *A una giovane sposa* 13-14, «fuga del tempo, e il lampo / rapido che ci colora»; BF, *Pausa* 1-2, «Mentre la piana cede / al sonno, e sogna».

¹⁹ Sul discrimine tra l'uso pascoliano e quello dannunziano dell'inarcatura cfr. almeno S. Bozzola, *Per la sintassi poetica del primo Novecento (1903-1928): il sintagma nominale inarcato*, in «Studi linguistici italiani», a. XXXIII, f. II, 2007, pp. 259-286; Id., *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento (1903-1928)*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, II, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2007, pp. 1141-1161; e sulla strofe dannunziana A. Girardi, *La strofe lunga di «Alyone»: raffronti*, in «Stilistica e metrica italiana», a. XIV 2014, pp. 145-160.

²⁰ Cfr. Bozzola, cit., 2007, pp. 283-284.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 261-262.

²² *Ivi*, p. 269. Come ci si aspetta, l'anastrofe è frequente in D'Annunzio, sporadica in Pascoli (cfr. *ivi*, pp. 271-274).

²³ Cfr. A. Soldani *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2009, pp. 141-142.

²⁴ L'inarcatura nome/aggettivo, largamente invalsa nella poesia novecentesca, è pressoché assente nei *Frammenti* (cfr. *ivi*, pp. 114-115) e di riflesso nella tradizione.

²⁵ Bozzola, cit., 2007, pp. 270-271.

pochissimi casi, contro una settantina della sequenza lineare²⁶. Lo stesso vale per il complemento oggetto, la cui inversione rispetto al verbo (o al soggetto) è rara²⁷.

Questi elementi parrebbero confliggere con l'ipotesi appena formulata, giacché l'inarcatura anaforica è considerata essenzialmente antilirica in tradizione, e nella prassi novecentesca «esprime l'idea di una sintassi modulare, incrementata per successive espansioni»²⁸. Il suo utilizzo in contesti metrici liberi accentua infatti il carattere aperto e imprevedibile della scrittura e dei testi, e indica sovente l'assenza di una testualità forte. È in parte così in *Come un'allegoria*, poiché questo genere di procedimento inarcante è più diffuso e mantiene spesso un carattere prosastico, favorito dalla maggiore polimetria e dalla minore complessità sintattica. Tuttavia l'*enjambement* anaforico si arricchisce presto di altre sfumature grazie al recupero della sua funzione ritmica: lo scollamento fra metro e sintassi è costantemente bilanciato dall'instaurazione di costruzioni parallele che, con la graduale chiusura metrica, arginano il fluire della linea sintattica oltre le unità versali²⁹. Un caso esemplare è rappresentato dalle catene di *enjambements*, le quali hanno sì come effetto la svalutazione della pausa di fine verso, ma attraverso la replicazione assumono una funzione strutturante, architettonica, perché la sfasatura diviene sistematica e dunque quasi prevedibile, specie quando realizzata attraverso la scissione del legame nome-aggettivo.

È però necessario precisare che la tecnica caproniana si distingue da quella dannunziana: la strofe lunga è sì contesta di inarcature e richiami fonici affini a quelli descritti, ma di solito è fondata sulla paratassi e sulla *brevitas*, e denota una *varietas* metrica superiore³⁰; all'opposto Caproni inserisce non di rado le sequenze inarcanti e le accumulazioni sintattiche in un costrutto ipotattico, fornendo un'esile ma solida nervatura al periodo, che risulta così meno liquido e più frenato³¹. Caproni assimila la versificazione dannunziana in cui individua una promozione della valenza ritmica dell'inarcatura, tuttavia al contempo la trasgredisce ottenendo risultati inediti, anche rispetto ai contemporanei. Se nel primo Novecento l'*enjambement* anaforico è segno di «una sintassi che trova le proprie chiuse *di volta in*

²⁶ A differenza dell'inarcatura nome/aggettivo, quella sintagma nominale/genitivo è tradizionale e diffusa nei *Fragmenta* (cfr. Soldani, cit., pp. 115-117). Nei primi decenni del Novecento l'inversione è sporadica in Corazzini, Gozzano, Rebora, Cardarelli e Montale, ma «caratterizza diffusamente il *Canzoniere 1921* di Saba» (S. Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, I, *Poesia*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402, a pp. 366-367). Negli anni trenta la situazione non muta: il fenomeno è pressoché estinto, eccettuate alcune apparizioni in Cardarelli, De Libero e pochi altri; al contrario, la successione nome/genitivo è ancora vivace, soprattutto in *Morto ai paesi* di Gatto, *Parole* di Saba, *Conclave dei sogni* di Vigolo e *Poesie* di Cardarelli.

²⁷ In questo caso Caproni si differenzia dalla prassi primonovecentesca, giacché ivi si «trova una notevole messe di riscontri [...], con una particolare frequenza in Corazzini, Gozzano, Rebora, Saba e Sbarbaro» (ivi, p. 367). Negli anni trenta vi è un discreto numero di attestazioni del fenomeno in *Sentimento del tempo* e *Fine di stagione*.

²⁸ Bozzola, cit., 2007, p. 285.

²⁹ Cfr. ivi, pp. 277 e 279 (in un contesto metrico libero «il parallelismo diventa [...], da residuo di una tradizione [...], tratto distintivo, tra i pochi, della poesia rispetto alla prosa»).

³⁰ Cfr. Girardi, cit., 2014.

³¹ L'aggiunta spesso inattesa di coordinate è una peculiarità del periodare caproniano (specie in apertura di periodo e nella chiusa), ed è sovente risolta in un'epifrasa. Essa è legata all'uso crescente di parentetiche, ed è accompagnata dal graduale infittimento dei polisindeti, che collaborano con la maggiore complessità sintattica al fine di rallentare il periodo, ritardando il compimento delle sue campate. Quanto al polisindeto è forse lecito ipotizzarne una derivazione leopardiana (cfr. P.V. Mengaldo, *Note di sintassi leopardiana*, in Id., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 75-106).

volta, e che pertanto non suggerisce alcun progetto, non rinvia in sé stessa ad una struttura più ampia che la contenga e le garantisca i necessari puntelli»³²; in Caproni l'effetto è più contenuto giacché l'inarcatura diviene un tassello di un organismo composito che la sussume e garantisce una testualità più forte. Emerge insomma una componente velatamente "classicista", palese tanto nell'approssimazione alle forme metriche chiuse quanto nell'assunzione di un periodare più artificioso. Caproni si avvicina alla tradizione, in particolare alla lezione petrarchesca, nell'esigenza di coniugare l'aggiunzione coordinativa ad un movimento più ampio, unitario e magari accentratore.

L'istinto di Caproni è musicale, ma riflette anche l'importanza accordata alla componente formale della scrittura (che si affermerà con il *Passaggio d'Enea*). Quest'ultima è comprovata dalla presenza di fenomeni dalla spiccata coloritura letteraria quali l'*enjambement* con aggettivo in innesco. Non mancano infatti nelle sillogi caproniane aggettivi connotati in direzione psicologica o segnatamente tradizionali, cui la posizione preminale conferisce maggiore risalto, alimentandone il carattere lirico e letterario. Ne sono massimo esempio i «morenti / occhi» di Olga (BF, *Ad Olga Franzoni* 2-3), e non è casuale che si tratti spesso di aggettivi che qualificano la precarietà della realtà.

BF, *A Rina* 14-15, «è il lindore dei tuoi virginei / occhi»; BF, *Altri versi a Rina* 2-3, «degli ulivi della tua cara / terra, la tua Liguria»; BF, *A una giovane sposa* 4-5 «il petto, e nella fiera / iride rechi l'altera»; BF, *A una giovane sposa* 12-13, «del sangue □ – e la demente / fuga del tempo, e il lampo»; F, *Veneziana* 10-11, «ritorni, bei cari e ansiosi / occhi senza sconforto».

In maniera analoga non sono infrequenti le anastrofi di aggettivi di relazione o espressioni una proprietà oggettiva, che contribuiscono all'ornato e la cui esposizione rispetto alla norma è convalidata dal largo uso dannunziano, opposto alla parcità pascoliana³³.

CA, *Borgoratti* 9-10, «confuso d'uomini – l'aspro / odore del vino»; BF, *Nudo e rena* 4-5, «e risa (alla salina / rena mentre l'aroma»; BF, *Alle mondine* 7-8, «dei soldati alle estive / manovre □ E a sera poi»; F, *Veneziana* 15-16, «salaci e di femminili / scherzi inganna ai vivi»; F, *Batticuore* 11-12, «dei vini nei giovanili / giochi, di quanti agguati».

Lo stesso avviene con gli aggettivi participiali, pure rari in Pascoli e più frequenti in D'Annunzio e nei poeti primonovecenteschi³⁴.

CA, *Saltimbanchi* 18-19, «Sopra un'illuminata / pelle di giovani donne»; BF, *A Rina* 2-3, «d'innocenza sul chiareggiato / colle) sopra le zolle»; BF, *A una giovane sposa* 8-9, «sola la tua fiorita / carne credere pietra»; BF, *Alle mondine* 13-14, «coro, l'illuminata / piana dove in allegra»; F, *Giro del fullo* 6-7, «dei sassi) nelle alitate / tenebre quale clamore».

Infine, altre prove dell'orientamento "letterario" delle scelte formali di Caproni (e dell'affinità della sua tecnica con quella dannunziana) derivano da elementi quali l'inclusione delle rime entro il verso in associazione con l'inarcatura³⁵, nonché la consistenza delle dittologie *enjambée* (cui possono essere assimilate le terne e le epifrasi *enjambées*)³⁶.

³² Bozzola, cit., 2007, p. 285.

³³ Ivi, pp. 269-273.

³⁴ Cfr. ivi, pp. 273-274.

³⁵ È interessante che Caproni stesso, recensendo *La barca* di Luzi, ne elogi la «musicalità piana e suadente continuamente soffusa», e ne individui «le ragioni 'meccaniche'» nella «scelta di ritmi lunghi e il men possibile franti» e nella «sapiente distribuzione del periodo logico: il quale, anziché risolversi isolato in un solo verso, cerca ed esige, in un 'da capo' nel verso

CA, *Saltimbanchi* 9-10, «Ai lazzi volgari, agli schianti / chiari di fanciullesche»; BF, *A Rina* 2-3, «d'innocenza sul chiareggiato / colle) sopra le zolle»; BF, *Ad Olga Franzoni* 10-11, «rimuovere sfocando il lume / nel fiume, qui dove bassa»; F, *A mio padre* 12-13, «morto d'acque portuali / carnali risa di donne».

CA, *Da Villa Doria* (Pegli)9-10, «E fu quell'aroma acre / e lontano, alla riva»; CA, *San Giovambattista* 1-2, «Tersa per chiari fuochi / festosi, la notte odora»; F, *Con che follia* 2-3, «che accesero e luminarie / e musiche, con che follia»; F, *Veneziana* 3-4, «occhi, trovo l'arguta / ombrata grazia d'una»; F, *Romanza* 14-15, «tu ormai remota e sola / e in lacrime, nell'odor d'aglio».

A margine di queste osservazioni dovrebbe risultare più definito il conflitto tra ordine e disordine, iperdeterminazione e corrosione connaturato al sistema stilistico caproniano, ma anche l'evoluzione da esso subita. L'incremento quantitativo e qualitativo di alcune figure di stampo propriamente lirico nonché il progressivo avvilupparsi dei periodi provano che il giudizio sulle tre sillogi deve essere differenziato, ma soprattutto che *Finzioni* si colloca in una zona ambigua, di transizione, giacché è segnata in modo forte dalla forma della canzonetta e tuttavia prelude alla stagione dei sonetti. Mengaldo ha scritto che «tecnicamente, si passa in generale da un discontinuo, da uno spezzato (se si vuole, il testo come somma di frammenti) a un continuo e fuso, dato il noto uso che Caproni fa del sonetto come blocco unico, sebbene morbido»³⁷: è senz'altro vero, nondimeno la sintassi della terza silloge contiene già chiari segni del tentativo di superare il frammento a favore di costruzioni più ampie ed articolate. La specificità del periodare caproniano è infatti stata individuata nella compresenza delle sospensioni sintattiche e dell'aggiunzione coordinativa, di una spinta cataforica e di una anaforica, che in fondo significa l'opposizione di movimenti lirici e unitari ad altri antilirici e modulari.

II. Nello studio delle varianti si è optato per una divisione in due tipi fondamentali: in un primo momento si analizzeranno le partizioni strofiche, dopodiché il rapporto metro-sintassi e il ritmo. Tale scansione è parsa congeniale perché consente di mettere a fuoco i diversi piani dell'organizzazione testuale, e dunque di delinearne un ritratto più esaustivo. In sede preliminare è inoltre doverosa una precisazione in merito alla stratificazione degli interventi correttori. Essi riguardano quasi esclusivamente le stesure precedenti e coeve alle prime edizioni nonché il passaggio a *Finzioni* e *Cronistoria*; pertanto dopo *Cronistoria* i testi raggiungono la propria configurazione metrico-sintattica definitiva, escluse modifiche dovute a ritocchi motivati da altre ragioni, in genere semantiche³⁸.

seguinte, la sua natura e conclusione. Sì che ne deriva una continuità di fiato avvincente proprio come una melodia d'organo [...], cui non manca di aggiungere effetto la frequente intromissione di rime interne» (G. Caproni, *Poesia d'un uomo di fede*, in Id., *Prose critiche*, ed. e introd. a cura di R. Scarpa, pref. di G.L. Beccaria, Torino, Aragno, 2012, pp. 19-22, a p. 19).

³⁶ Questo tipo d'inarcatura conosce una frequenza affatto alta a fronte della sua rarità in tradizione: nel nostro corpus se ne reperiscono ben venticinque. L'ascendenza dannunziana è confermata dal fatto che il fenomeno sia ben presente in Montale, *Sentimento del Tempo, Fine di stagione e Primasera*.

³⁷ Mengaldo, cit., 2000, p. 173.

³⁸ Si desumono da Caproni, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, introd. di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998 le sigle delle opere e dei testimoni, nonché le abbreviazioni in seguito utilizzate: Ms = manoscritto, Ds = dattiloscritto, Rv = pubblicazione su rivista; CA = *Come un'allegoria (1932-1935)*, pref. di A. Capasso, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936, BF = *Ballo a Fontanigorda*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938, F = *Finzioni*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1941, C = *Cronistoria*, Firenze, Vallecchi, 1943, PG = *Poesie*, Milano, Garzanti, 1976. Si rimanda alla medesima edizione per le indicazioni precise riguardo a tutte le testimonianze.

Le varianti relative alle partizioni strofiche

Le correzioni pertinenti le divisioni strofiche sono accomunate da due elementi: in primo luogo, gli interventi introducono quasi sempre il taglio metrico³⁹; in secondo luogo, quest'ultimo assolve perlopiù una funzione chiarificatrice e "separativa", mira cioè a distinguere i momenti o le situazioni di cui si compone la poesia, e a rimarcare i cambiamenti di soggetto o di prospettiva. Si può eventualmente aggiungere un terzo punto: i versi a gradino sono associati in maniera univoca agli stacchi metrici.

Questo tipo di procedimento è ben esemplificato in un testo della prima raccolta, *Marzo*, dove è messa a tema la descrizione di un prato dopo la pioggia, svolta in due tempi: dapprima ci si concentra sull'effetto prodotto dall'acqua (1-2, «Dopo la pioggia la terra / è un frutto appena sbucciato»), dopodiché se ne espongono due spiegazioni concatenate (*l'acredine* dell'erba bagnata e il *sorriso* del sole). Il componimento presenta sempre uno stacco strofico dopo il primo momento, eccetto in Ds². Il salto metrico serve a cristallizzare l'immagine iniziale, e forse a separare la similitudine dal suo svolgimento. In F e in C Caproni introduce un altro taglio ai vv. 5-6, che isola il verso finale, «a una fanciulla che apre la finestra». L'intervento è probabilmente volto a disgiungere il dato naturale dalla presenza umana, come avviene sovente; ma Caproni si avvede dell'eccessiva concentrazione prodotta dal forte *enjambement* interstrofico e anaforico, e riunisce i versi. Il verso finale gode peraltro già di un rilievo ritmico, poiché è l'unico endecasillabo in un contesto di ottonari e novenari.

Un esempio affine è *Ricordo* (da *Come un'allegoria*), poesia a carattere memoriale che consta di tre momenti: nella prima strofe si rievoca il ricordo di una chiesa; nella seconda s'introduce il *tu* femminile, caratterizzato fisicamente (6, «Eri stanca»); nella terza subentra la componente sensoriale e psicologica, espressa dal *fervore* del sangue. Le ultime due strofi, in CA e F, sono accorpate, poiché designano di fatto la stessa situazione; nondimeno la soluzione finale conferisce maggiore vigore all'avversativa (9, «Invece il sangue ferveva...»), separando metricamente le due condizioni (fisica e psicologica). Lo stacco è segnalato pure dal cambiamento del soggetto: il *tu* e il *noi* sono dissolti nel «sangue», che oggettiva il sentimento espresso e confonde la presenza umana con la natura.

Lo stesso tipo di fenomeno si verifica nella genesi di *A mio padre* (in *Finzioni*), che in Ms¹ Ds¹ e F non ha la pausa metrica dopo il v. 6:

Non più il catrame odora
di remoti velieri
dietro San Giorgio: [...]
[...]

6

Ma è festa ai marinai
d'oggi come fu *ieri*
un tanfo di bolliture

³⁹ Caproni cancella le pause strofiche in otto casi (contro ventisette di inserzione), e la maggior parte di essi è combinata a versi a scalino.

Il salto strofico accentua il carattere disforico della situazione descritta nella prima strofe, già annunciato dall'attacco nostalgico, il quale si oppone alla comunione tra passato e presente dichiarata nella seconda strofe. Un ultimo esempio di questa modalità è *Romanza*, dove si sostituisce all'avversativa una ripresa anaforica variata dall'introduzione della negazione, e tuttavia non muta il carattere contrastivo del taglio metrico:

*Torna il tempo dei cori
giovani, [...]
[...]*

*Non tu ritorni: e i giorni
che già furono a questi
simili, [...]
[...]*

*tu ormai remota e sola
e in lacrime, [...]* 15

Gli esempi addotti finora dovrebbero documentare anche la propensione di Caproni a instaurare fini parallelismi sintattici tra le strofi, sia nella disposizione del periodo logico sia nella replicazione di *enjambements* tipologicamente identici nelle medesime sedi della strofe.

Un altro tipo di motivazione argomentativo-tematica che può intervenire è la necessità di adeguare gli stacchi alla scansione temporale del testo, come in *Spiaggia di sera* di *Come un'allegoria*. In Rv¹ i vv. 7-8 sono legati, dimodoché il tramonto risulta contiguo all'immagine del mare riflesso negli occhi del bagnino; ma Caproni preferisce isolare i due motivi affinché il cambiamento sia più improvviso e drammatico. A ragioni consimili risponde la correzione dello stacco ai vv. 9-10:

Come una randa cade
l'ultimo lembo di sole.

Di tante risa di donne, 10
un pigro schiumare
bianco sull'alghe, e un fresco
vento che sala il viso
rimane.

In Ms Ds CA F C esso è assente, sicché manca la separazione tra “fatto” e “conseguenze” (l'eco). In questo caso non c'è un indicatore esplicito del mutamento, tuttavia la collocazione del verbo alla fine del periodo supplisce al meccanismo avversativo, contrapponendo al movimento (8, «cade») la stabilità (14, «rimane»). Il poeta ottiene così una netta divisione dei frangenti dominati dalla presenza umana dagli elementi naturali, che rappresenta una delle direttrici della *ratio* correttoria caproniana. Essa riflette infatti la percezione del reale che soggiace alla poesia di Caproni: il *rimanere*, verbo fondamentale nelle prime sillogi, indica la dimensione del ricordo, la sola che possa opporsi al *tempus edax*, all'effimerità delle cose.

Le tipologie di correzioni appena esaminate non esauriscono l'intera fenomenologia, giacché vi sono alcuni testi in cui la pausa strofica dipende dalla struttura distributiva del periodo. La canzonetta

Sono donne che sanno, ad esempio, è monostrofica in Ms¹ e Ds¹, priva della sua peculiare scansione per distici:

Sono donne che sanno
così bene di mare

che all'arietta che fanno
a te accanto al passare

senti sulla tua pelle 5
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d'arselle
deliziose querele.

Caproni combina due tecniche: le pause da una parte servono da puntelli al giro sintattico, dall'altra isolano le sensazioni e le immagini, così assaporate individualmente. Si assiste anche qui al classico conflitto tra continuo e discontinuo individuato da Mengaldo, il quale proprio per questo testo – «altrettanto celebre quanto bello, insieme settecentesco e “popolare”» – ha parlato di tagli metrici che, «tematicamente, arieggiano»⁴⁰.

Un altro caso di monostrofismo poi disgregato è *Sempre così puntuale*, dove però l'inserzione dei salti metrici conduce ad un effetto differente, l'adeguamento delle unità strofiche ai periodi. L'assetto metrico finale rispetta parimenti lo sviluppo argomentativo del testo, che prevede dapprima la constatazione oggettiva della ferrea ciclicità del tempo (tuttavia umanizzata dalla similitudine “familiare” del *cane fedele*), poi l'introduzione del *noi* e della dimensione percettiva (7, «Fra poco udremo»), in seguito la definizione del valore del contenuto della percezione (10-11, «sarà il segnale / solito»), infine un periodo incluso tra parentesi che funge da glossa alla scena⁴¹. Caproni prova più soluzioni: in Ds¹, Ms¹ e Rv² non vi è alcuna divisione, mentre in Rv¹ un solo intervallo tra i vv. 6 e 7. La pausa tra le partizioni metriche sottolinea sempre lo slittamento del punto di vista, in particolare nelle ultime due si passa dalla prospettiva soggettiva del *noi* alla registrazione oggettiva del *passaggio* delle *giovinette*, che comporta anche un cambiamento di tono e la perdita di figuratività da parte del linguaggio.

I versi spezzati nel primo Caproni nonché nella poesia del primo Novecento sono stati oggetto di un saggio di Rodolfo Zucco, al quale si rinvia specialmente per il tentativo di contestualizzazione e storicizzazione del fenomeno. Per ragioni di brevità si propongono quindi solo alcune rapide osservazioni complementari. Innanzitutto l'introduzione di versi spezzati è spesso spiegabile con le motivazioni esposte in precedenza, o altre affini, come nel caso di *Pausa*:

Mentre la piana cede
al sonno, e sogna
stelle, velocemente
cedono anche i pensieri

⁴⁰ Mengaldo, cit., 2000, pp. 171-172.

⁴¹ Sulla funzione della parentesi in Caproni si veda N. Scaffai, *Una costante di Caproni: «l'uso (in un certo modo) della parentesi»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 113-136.

degli uomini: e come uccelli 5
 subito colti stanchi
 sull'acque dove s'acceca
 un barlume, s'annidan quieti
 ai consueti asili
 d'ombra.

 E quanto mai 10
 dolce è per un istante
 indugiare allora sul tempo
 andato [...]

La divisione strofica distingue il momento narrativo-descrittivo da quello lirico, e la spezzatura conferisce maggiore enfasi al movimento lirico della seconda strofe. È quindi significativo che in C Caproni inserisca uno stacco al v. 5 dopo «uomini», ma in seguito lo elimini, giacché egli sembra accorgersi del fatto che l'artificio stia diventando quasi un *tic* formale non giustificato. In questo caso il gradino è suggerito anche dalla congiunzione coordinante, visto che la loro associazione è pressoché formulare nel Novecento stante l'esempio montaliano. Si può poi aggiungere che talvolta l'espedito metrico non separa una situazione lirica ma piuttosto il "commento" dalla descrizione, come in *Acacia* e *E ancora* in *Finzioni*, e in *Sempre così puntuale* in *Ballo a Fontanigorda*. Infine è necessario puntualizzare che il verso spezzato non pare avere una connotazione semantica specifica in Caproni, a differenza di quanto accade con poeti quali Sbarbaro e Montale; bensì è legato all'abitudine di sigillare le strofi con versi brevi.

Le varianti metrico-sintattiche

Un caso esemplare del lavoro compiuto da Caproni è *Fine di giorno* di *Come un'allegoria*:

Nel tocco delle campane 5
 c'è ancora qualche sapore
 del giubiloso soggiorno;
 ma se mi passa accanto
 un ragazzo, nel soffio
 della sua bocca sento 10
 quant'è labile il fiato
 del giorno.

In Ms¹ i vv. 11-12 sono due settenari («quant'è labile ormai / il fiato di questo giorno»), gravati dall'avverbio e dal determinativo, che infirmano la cantabilità del verso; ad essi subentrano un settenario più leggero ed un trisillabo con il consueto valore di suggello ritmico. La variante produce però altri due effetti: la dislocazione di «fiato» in punta di verso (che accentua l'assonanza con «accanto») e l'instaurazione di un *enjambement* forte tra nome e genitivo (al posto di uno tra verbo e soggetto). La nuova inarcatura è anaforica, giacché «fiato» si lega a «soffio», inducendo un'equivalenza, mentre la specificazione in *rejet* obbliga a ricomporre il significato. Infine la sostituzione dell'*enjambement* rafforza il parallelismo con quelli dei vv. 6-7, 9-10 e 11-12, secondo una tecnica precipua del primo

Caproni: le simmetrie servono a contrastare le forze dispersive (qui la cascata di *enjambements*), ed hanno un funzione architettonica.

In Ms²⁻³ Ds¹⁻² e CA Caproni aggiunge l'aggettivo «leggero» dopo «soffio», e lo recupera in PG, dove si legge: «nel soffio / leggero della sua bocca sento / quant'è labile il fiato / del giorno». L'aggettivo, sebbene migliori il parallelismo tra i vv. 9-12, è sacrificato perché pleonastico, ma soprattutto perché rende il verso un decasillabo, una misura tendenzialmente estranea a Caproni. L'eliminazione comporta infatti il ritorno alla misura del settenario e garantisce una maggiore omogeneità metrica.

Il testo che inaugura *Ballo a Fontanigorda, A Rina*, consente di mostrare un'altra caratteristica fondamentale della gestione della sintassi e della metrica.

Scherzano battendo l'ale
candide sui tetti a fiore
giunti, le colombelle
nuove.

Mentre commuove 10

In Ds² e C la proposizione implicita al gerundio è posposta alla reggente, in ossequio alla gerarchia frastica: «Scherzano sui tetti a fiore / giunti, le colombelle / nuove battendo l'ali / candide. Mentre commuove». La lezione a testo comporta un'inversione tra il soggetto della principale e l'oggetto della subordinata, sicché il primo è dislocato alla fine del periodo con un marcato effetto sospensivo. Nelle prime raccolte Caproni manipola spesso la sintassi per trasferire tutta l'attenzione verso la conclusione, in particolare grazie a questo espediente. La correzione sintattica implica però anche un cambiamento ritmico non indifferente: da ottonario (1a 5a 7a), settenario (1a 6a), settenario (1a 4a 6a), ottonario (1a 4a 7a), si passa a ottonario (1a 5a 7a), ottonario (1a 5a 7a), settenario (1a 6a), settenario (1a 3a 6a), sì che si instaura una struttura a distici isometrici e la compressione è spostata in sede prefinale, enfatizzando la sospensione prodotta dalla violazione dell'ordine delle parole. In questo modo s'imprime un deciso rallentamento ai versi, sostenuto dall'intreccio delle inarcature anaforiche alla spinta cataforica indotta dal differimento del soggetto. Ciononostante bisogna riconoscere che può aver concorso all'emendamento la volontà di rafforzare la rima interna *nuove : commuove*.

Lo stesso trattamento è riservato al soggetto in *Ballo a Fontanigorda*. Per la seconda strofe («Bruciano alla bramosia / segreta, le carnagioni / giovani») Caproni ipotizza un altro attacco (una variante alternativa in Ds¹, a testo in Rv¹ e in F): «Bruciano le carnagioni / giovani, alla bramosia / segreta». Sebbene l'assetto metrico sia immutato, a livello ritmico si percepisce una decelerazione soprattutto al centro della frase, imputabile alla dislocazione dello sdruciollo in conclusione e all'*ordo artificialis*. Si può però addurre anche una motivazione fonica, poiché la prossimità di «bramosia» e

«Bruciano» crea una forte allitterazione, in consonanza con l'abitudine caproniana (di ascendenza pascoliana e ligure) a «rilevare le dissonanze implicite nei suoni più ruvidi del tessuto fonico»⁴².

Questa costante tendenza a complicare la sintassi è testimoniata pure dalla canzonetta *Nudo e rena*:

Corre del tuo bel dorso
nudo la solitaria
piana, di voci in fuga
e risa (alla salina
rena mentre l'aroma
della tua pelle il mare 5
chiama) la leggendaria
eco che da barbarie
di bimbi in gioco un fiato
fatuo muove dell'aria.

Sul proprio esemplare di F il poeta apporta alcune modifiche, tra cui l'anteposizione dell'inciso al genitivo «di voci in fuga / e risa», il quale risulta dunque in anastrofe rispetto a «la leggendaria / eco», da cui è retto. Nella versione definitiva il genitivo è invece anteposto alla frase incidentale, dimodoché si genera una costruzione iperbatica che acuisce il senso di ritardo dovuto al distanziamento del soggetto dal verbo, collocati agli estremi del segmento frastico. L'inserzione della parentetica nel corpo della poesia ha la funzione di «lasciare agire nel contesto una circostanza percettiva concomitante e [...] dinamica», illustrando «la dinamica tra due movimenti speculari e reversibili»⁴³.

In altri casi il ritocco sintattico è inscindibile da quello ritmico, come in alcuni versi di *Con che follia* sottoposti a plurime correzioni:

L'improvvisa allegria
che accesero e luminarie
e musiche, con che follia
rubano al carnevale
le brezze, mentre s'oblia 5
nell'orizzonte d'erbe
il cuore, [...]

I vv. 3-5 sono in Ds¹⁻² Ms¹ Rv¹: «e musiche, con che follia / questi di brezze fiati / ai prati, al carnevale / rubano mentre s'oblia»; in Ds³: «e musiche, con che follia / questi di brezze fiati / ai prati, al carnevale / rubano! E già s'oblia» (lo stesso in C, ma con una spezzatura e un salto strofico dopo «rubano»). Queste lezioni hanno un verso in più e fanno precedere il soggetto, marcato dall'iperbato; nella versione finale il soggetto è sfronato del genitivo e dislocato in conclusione di frase. Il sostantivo in punta di verso («fiati») crea infatti un cortocircuito fonico con «prati», un forte ribattimento a cavallo dei due versi: si tratta di un fenomeno abbastanza diffuso in Caproni, ma qui realizzato in maniera poco convincente, anche a causa dei due dativi consecutivi. Per di più in queste stesure il v. 4 è scandito monotonamente dalla sequenza di bisillabi piani (ben quattro, se si aggiunge il *rejet*). La lezione a testo evita la pesantezza della rima, e comporta un cambiamento della linea melodica. Si passa da due distici

⁴² Girardi, cit., 1987, p. 107.

⁴³ Scaffai, cit., p. 117.

calanti, ottonario (2a 7a), settenario (1a 4a 6a), settenario (2a 6a), ottonario (1a 4a 7a), ad un'unica battuta calante, novenario (2a 8a), settenario (1a 6a), ottonario (2a 4a 7a), più coerente con l'assetto metrico del testo, inaugurato da quattro versi leggeri e concluso da altrettanti più lenti. La prosodia accompagna quindi il giro sintattico, decelerato dalla posticipazione del soggetto.

Ds³ e C sono portatrici anche di una variante che riguarda la transizione tra la principale e la subordinata temporale: Caproni ipotizza di elidere il legame di dipendenza con un'esclamazione, e di proseguire con la coordinazione («E già...»), secondo un modulo tipicamente novecentesco; tuttavia l'interruzione, inasprita dal verso a gradino, compromette la contemporaneità dei motivi e sposta l'attenzione sul secondo periodo. Essa è dunque rifiutata a favore del mantenimento di una sintassi più "lunga" e legata.

A questo punto resta da approfondire il problema delle misure versali. La poesia *Alba*, di *Come un'allegoria*, permette di mostrare la principale direttrice della prassi correttoria caproniana. In Ms e Ds¹ il v. 1 è un decasillabo di 3a 6a 9a («Una cosa sciapita sciapita»); in Ds² la rinuncia alla *geminatio* e l'introduzione di una similitudine generano un settenario di 1a 3a e 6a («Quale cosa scipita»); infine in B¹ e BF è espunta la comparazione («Una cosa sciapita»), ma sono conservati la misura eptasillabica e il ritmo anapestico. Si delinea così chiaramente una tendenza a eludere la misura del decasillabo a favore del settenario, già intravista in *Fine di giorno*, e presente in testi come *Spiaggia di sera* e *Altri versi a Rina*, che permettono di esplicitare altre implicazioni sintattiche della tecnica caproniana.

In *Spiaggia di sera* il procedimento è lo stesso:

Così sbiadito a quest'ora
 lo sguardo del mare,
 che pare negli occhi
 (macchie d'indaco appena
 celesti)
 del bagnino che tira in secco
 le barche.

5

In Rv¹ la poesia ha un verso in meno poiché l'aggettivo è unito al verso precedente («macchie d'indaco appena celeste»), ma Caproni opta in tutti gli altri testimoni per l'*enjambement* e una maggiore omogeneità metrica. Rv¹ è portatrice di un'altra variante metrica simile: il v. 6 è lì «del bagnino che tira in secco le barche», sicché si ha addirittura un dodecasillabo; mentre la lezione definitiva prevede un novenario di 3a 6a e 8a più un trisillabo. Il nuovo *enjambement* accresce il valore di chiusa del verso, poiché espone la parola «barche», in assonanza con ben sette parole e soprattutto con «rimane», pure isolato in un verso trisillabo e in chiusura. Va inoltre notato che negli ultimi casi l'inarcatura instauratasi dopo la scomposizione del verso è cataforica, e che il tipo che scinde l'avverbio da un aggettivo o da un verbo non è sporadico in Caproni. Lo stesso avviene in *Altri versi a Rina*, dove i vv. 4-5 presentano un *enjambement* cataforico forte, «di RUPi e di dolcissimi / FRUTTI» (secondo uno schema affatto diffuso in

Caproni), mentre in BF sono accorpati e vi è un decasillabo in luogo del settenario sdrucchiolo più bisillabo.

L'inclinazione a evitare la misura decasillabica (e i versi lunghi), specie in contesti dove le misure oscillano tra il settenario e il novenario, e ad *avvitare* le strofi su versi brevi è precipua del primo Caproni ed è forse un sintomo della progressiva chiusura delle forme metriche. Un emendamento che parrebbe contraddire questo movimento, ma invero rivela la stessa predisposizione, è presente nella tradizione di *Vento di prima estate*.

A quest'ora il sangue
del giorno infiamma ancora
la gota del prato,
e se si sono spente
le risse e le sassaiole 5
chiassose, nel vento è vivo
un fiato di bocche accaldate
di bimbi, dopo sfrenate
rincorse.

Ai vv. 1-4 si alternano senari e settenari, mentre in Ms¹ il poeta scrive: «A quest'ora i capelli / del prato, serbano ancora / il sangue del giorno» (settenario, ottonario, senario); dopodiché cassa i versi e scrive: «A quest'ora il sangue / del giorno, s'effonde ancora / dall'erba del prato» (senario, ottonario, senario; dove si intravede già il ruolo attivo del «sangue» che diviene il soggetto). I vv. 2-4 sono poi riconfigurati in F – «del giorno infiamma ancora / il prato; e se son spente» (due settenari) – e di nuovo in C: «del giorno infiamma ancora / il prato / e se si sono spente» (settenario, trisillabo, settenario). Infine il poeta emenda il trisillabo e recupera la sovrapposizione dell'immagine del prato e del corpo. Non è da escludere che l'autore miri anche alla restaurazione di un ritmo più regolare con queste correzioni, benché vi concorrano principalmente ragioni semantiche e pertinenti la metaforicità del linguaggio.

Infine, vale la pena di sostare su una correzione affine (la scissione di un novenario in un settenario più un bisillabo), poiché permette di ribadire il valore architettonico delle inarcature. Si tratta di alcuni versi di *Saltimbanchi* di *Come un'allegoria*.

Ai lazzi volgari, agli schianti 10
chiari di fanciullesche
grida,
si riverbera un'ora
selvaggia – e mani
accese e mosse al fuoco 15
dei lumi.

L'inarcatura cataforica «di fanciullesche / grida» è assente in Ms Ds Rv¹ e CA, che presentano perciò un verso in meno. La sua integrazione è coerente con l'andamento fortemente inarcante del testo: la linea della seconda strofe è franta da quattro inarcature consecutive del tipo aggettivo/nome (e viceversa), cui segue un'ultima inarcatura (anaforica) del tipo nome/genitivo. La cura riservata ai valori fonici delle parole implicate nella figura e il sottile gioco di *variatio* sintattica sono considerevoli, in primis

l'assonanza tra le prime quattro parole, e la rima tra i due aggettivi. Infine l'introduzione del settenario inarcato in un bisillabo crea un parallelismo metrico con la chiusa della strofe, e certifica l'attenzione prestata dall'autore alla tessitura delle strofi e alle simmetrie tra di esse.

III. In conclusione, l'accostamento dell'analisi metrica e linguistico-stilistica alla variantistica non solo ha consentito di mostrare la prassi correttoria del poeta, ma ha dato altresì un'idea più precisa delle ragioni che presiedono a molte scelte formali, e ha restituito un ritratto più esaustivo della storia stilistica di Caproni e del suo rapporto con la tradizione. Nonostante l'esemplificazione parca, lo studio dovrebbe anche avere provato che l'evoluzione formale di Caproni è in sintonia con gli sviluppi della sua poesia. Quello della prima silloge è «un poeta che raccoglie affettuosamente scorci, contorni, momenti del paesaggio naturale e umano circostante», che dimostra una «stretta fedeltà alle occasioni (anche le più incidentali) dell'esistenza»⁴⁴; sicché quest'ultima si traduce in una sintassi più lineare e breve, e in un andamento talvolta canzonettistico. Invece in *Finzioni* «i lievi temi paesaggistici e sentimentali acquistano più intime, tormentose risonanze nei piani articolati del ricordo e dell'aspettativa», le esperienze traumatiche di quegli anni «complicano l'antica materia sentimentale in ansiose interrogazioni ed enigmatiche moralità», e si risolvono formalmente nella commistione di «commosse intonazioni eloquenti» e «più dimesse sequenze colloquiali»⁴⁵. L'istintività e la naturalezza delle prime raccolte spariscono e insieme con loro il tono 'facile' e leggero, il poeta è spinto verso la chiusura metrica e verso una maggiore gravità e (con)fusione sintattica. I cambiamenti subiti dalla sintassi e dalla metrica non si esauriscono dunque nella parabola formale e stilistica dell'autore, bensì rappresentano un chiaro segno del mutato rapporto con la realtà, che nel giro di pochi anni diviene molto più complesso e problematico.

⁴⁴ Girardi, cit., 1987, p. 105. Ma in Caproni «non c'è idillio. [...] il poeta, benché profondamente finga (*Finzioni...*) un ambiente consuetudinario e fraterno, in realtà è un ospite o un passante» (Mengaldo, cit., 2000, p. 173).

⁴⁵ Girardi, cit., 1987, pp. 109 e 112.

APPENDICE

Misure versali

<i>Verso</i>	CA	BF	F
endecasillabo	2.00%	0%	12.84%
decasillabo	2.00%	0.94%	0%
novenario	12.50%	9.86%	2.75%
ottonario	33.50%	29.11%	21.56%
settenario	29.50%	50.23%	61.01%
senario	6.50%	5.16%	1.83%
quinario	3.00%	1.41%	0%
quadrisillabo	3.50%	0.94%	0%
trisillabo	6.50%	0.94%	0%
bisillabo	1.00%	1.41%	0%

Il profilo accentuale del settenario

<i>Modulo</i>	CA	BF	F
3 6	23.72%	14.01%	12.03%
1 3 6	5.08%	17.76%	23.31%
4 6	15.25%	7.48%	11.28%
1 4 6	20.34%	20.56%	16.54%
2 4 6	15.25%	14.95%	15.04%
2 6	5.08%	7.48%	7.52%
1 6	11.86%	15.89%	12.03%
2 5-6	1.69%	0%	0%
2-3 6	1.69%	0.93%	2.26%
1-2 6	0%	0.93%	0%
<i>vv. con due ictus</i>	55.95%	44.87%	42.86%
<i>vv. con tre ictus</i>	44.05%	55.13%	57.14%

Il profilo accentuale dell'ottonario

<i>Modulo</i>	CA	BF	F
1 4 7	20.90%	8.06%	12.77%
2 4 7	19.40%	16.12%	27.66%
2 5 7	16.42%	29.03%	12.77%
1 5 7	8.96%	9.68%	0%
2 7	17.91%	24.19%	29.79%
4 7	10.45%	1.61%	4.26%
1 7	1.49%	8.06%	8.51%
3 7	1.49%	0%	2.13%
1 3 7	0%	1.61%	2.13%
1 4-5 7	1.49%	0%	0%
3-4 7	1.49%	0%	0%
2 4-5 7	0%	1.61%	0%
<i>vv. con due ictus</i>	31.34%	33.86%	44.69%
<i>vv. con tre ictus</i>	67.17%	64.53%	55.31%
<i>vv. con quattro ictus</i>	1.49%	1.61%	0%

L'inarcatura

	<i>n. vv.</i>	<i>n. vv. inarcati</i>	<i>tipologie di inarcatura</i>			
			<i>senza perturbazione dell'ordo verborum</i>	<i>in anastrofe</i>	<i>con epifrasi</i>	<i>con dilatazione tra i sintagmi</i>
CA	200	114	75 (65.79%)	23 (20.18%)	0	16 (14.04%)
<i>% sul tot.</i>		57.00%	37.00%	12.00%	-	8.00%
BF	213	161	103 (63.98%)	53 (32.92%)	0	5 (3.10%)
<i>% sul tot.</i>		75.58%	48.35%	24.88%	-	2.35%
F	218	173	103 (59.54%)	47 (27.17%)	1 (0.58%)	22 (12.72%)
<i>% sul tot.</i>		79.36%	47.25%	21.56%	0.46%	10.09%