



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

"Erba francese".  
Caproni traduttore di poeti  
(Apollinaire, Frénaud, Char).

**Relatore**

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

**Laureando**

Federico Pietrobelli  
Matricola 825112

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**

## *Premessa*

Il lavoro si articola nei termini seguenti: una prima parte dedicata alla contestualizzazione dell'operato traduttivo di Caproni, nonché ad una messa a fuoco del pensiero traduttologico dello stesso; una seconda parte articolata in tre capitoli, ciascuno dei quali dedicati alle traduzioni dai seguenti autori: Guillaume Apollinaire, André Frénaud, René Char; un'ultima parte dedicata ad una serie di riflessioni sui dati rilevati in fase di analisi testuale. «Il campo delle traduzioni (dal francese) era il vero agone: lì l'acume e il puntiglio meticoloso del “filologo” si univano all'estro e alla passione dell’“artiere” per la sua materia»<sup>1</sup>, così Luzi vede nelle traduzioni dal francese il banco di prova della tecnica, delle conoscenze, della sensibilità di Caproni. Delimitato, sarà il nostro stesso terreno di studio.

Si sono scelti dei poeti (poeti che si dedicano anche alla prosa, che è però parte costitutiva di sillogi poetiche), e non quindi dei prosatori o dei drammaturghi, con cui pure Caproni si è più volte misurato nel suo lavoro di traduzione. Tra i poeti si è ritenuto di privilegiare, come già detto, Apollinaire, Char e Frénaud. La prima scelta è stata dettata da esigenze di compattezza dell'analisi stilistica e linguistica. La seconda scelta può essere argomentata secondo due criteri: il primo è linguistico, ovvero il privilegio accordato agli

---

<sup>1</sup> M. LUZI, *Chiaroscuro*, p. 8, in Mario LUZI - Giorgio CAPRONI, *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di Stefano Verdino, Libri Scheiwiller, Milano 2004.

autori francesi (con esclusione quindi degli spagnoli Lorca e Machado), consente di analizzare non un sistema traduttivo generale, ma il rapporto con una lingua specifica, tanto amata e studiata da Caproni;<sup>2</sup> il secondo è di carattere quantitativo: i tre summenzionati sono gli autori più copiosamente tradotti dal nostro (escludendo il Baudelaire de *Les Fleurs du mal*, quasi tutto tradotto in prosa, di cui peraltro è nota la complicata vicenda editoriale),<sup>3</sup> il che consente il vaglio di alcuni fenomeni differenziali o costanti su un campione più sicuro. La quantità è anche indice di sforzo profuso, di tempo trascorso a contatto con i testi, di rilevanza nel contesto della poliedrica attività del traduttore. Senza arguire troppe continuità tra l'opera caproniana e gli autori che analizzeremo, si può subito sottolineare un primo punto: quello che Mengaldo diceva sulle «mascherate evasioni dal quadro generale della cultura poetica in cui il traduttore è inserito e dalla propria stessa fisionomia»,<sup>4</sup> ovvero il concedersi in traduzione ciò che non ci si concede in proprio per ciò che riguarda lo stile e i contenuti di molti poeti-traduttori novecenteschi, è anche di Caproni. E non sarà anche questo una spia nella lirica del Novecento di un diffuso atteggiamento dantesco, ovviamente nel senso del pluristilismo? Stili diversi e materie diverse trovano sbocco nelle traduzioni. Se è vero che non c'è gerarchia tra traduzioni e produzione in proprio,<sup>5</sup> i testi tradotti faranno parte di un'unica opera che ha attraversato più stili e più materie. Rendere diurno ciò che era notturno,<sup>6</sup> dice Caproni, ovvero a livello di poetica: risvegliare forme e contenuti altrimenti non esplorabili per conto proprio. Caproni stesso parla della lontananza dalla sua

---

2 Giorgio CAPRONI, *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, pref. di Luigi Surdich, Il nuovo melangolo, Genova 2004, p. 160: «Andammo fino al confine francese a fare la guerra contro, a fare una passeggiata, ci dissero, contro i francesi, che io invece di odiare, amavo, naturalmente». *Era così bello parlare* sarà d'ora in poi abbreviato in *ECP*.

3 Per una esaustiva analisi della vicenda, vedi Luca PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, Marsilio, Venezia 2008.

4 Pier Vincenzo MENGALDO, *Per un'antologia della poesia italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 42.

5 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in ID., *La Scatola Nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 60: «Non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e [...] il tradurre».

6 *Ivi*, p. 62: «... il poeta che viene tradotto [...] rende diurno ciò che era già in lui [nel traduttore] ma dormiente, notturno».

indole di tanti autori tradotti, e delle lontananze tra quegli autori stessi.<sup>7</sup> È un modo di sperimentazione linguistica oltre che letteraria. Tra Proust e Céline, tra Frénaud e Machado, le differenze sono considerevoli. L'io del traduttore le percorre tutte. La sperimentazione dantesca sarà un archetipo monolingustico (nel senso di un lavoro condotto dentro la medesima lingua) di questo sperimentalismo plurilinguistico (nel senso di un lavoro condotto a partire da lingue differenti).

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 64: «...accanito a cercar proprio gli autori a me (e fra loro) più dissimili...».

## *Introduzione*

### **Caproni, l'Italia e la Francia**

Di un ininterrotto scambio letterario tra Italia e Francia è testimone qualsiasi storia della letteratura.<sup>8</sup> Su questo punto si può considerare un fatto tanto lampante quanto istruttivo: «Il primo poeta-traduttore della letteratura italiana è anche il primo poeta nostro in senso assoluto, Iacopo da Lentini».<sup>9</sup> La storia degli scambi franco-italiani in campo letterario ci parla di un primato della cultura francese a partire almeno dall'età dei Lumi, primato che si consoliderà sempre più con l'epoca moderna. Viatico necessario di questo successo è anche il fatto che la lingua internazionale è per lungo tempo il francese, e che molto delle culture allogene arrivi in Italia tramite la mediazione transalpina: in questo Pascoli lettore di Heine e Poe, o D'Annunzio lettore di Nietzsche, appartengono ancora ad una cultura pre-novecentesca, o, se si vuole, pre-montaliana. Non è un caso infatti che sia proprio Montale uno dei primi a rivolgersi ad una cultura altra da quella francofona, ovvero a quella anglosassone (Eliot e Shakespeare su

---

8 Per economia si restringe il campo di quella che Alberto Asor Rosa chiama “storia europea della letteratura italiana”, con gli scambi plurimi tra l'Italia e il resto del Continente (Alberto ASOR ROSA, *Presentazione*, in ID., *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2009, p. X: «un dato di fatto: le cose sono andate proprio così, non ci resta che prenderne atto»).

9 Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991, p. 25.

tutti).<sup>10</sup> Si compie insomma un «allargamento dell'orizzonte di riferimento oltre quello, tradizionalmente dominante se non esclusivo, della cultura poetica francese». <sup>11</sup> Esempio chiaro e tanto importante quanto importante è il valore del poeta (che, se seguiamo Mengaldo, sembra poter assumere nella seconda metà del secolo quella funzione che Montale ha per il primo Novecento) di questa apertura di orizzonti linguistici è il caso di Sereni, che traduce sostanzialmente da due lingue<sup>12</sup> (se escludiamo il latino di Bandini)<sup>13</sup>: francese (con molte scelte corrispondenti a quelle caproniane), e inglese (con l'esperienza capitale dell'incontro con Williams, tradotto anche da una grande inattuale del Novecento, come Cristina Campo).<sup>14</sup> La relazione con la cultura transalpina non è più così esclusiva: si tratterà allora, quando il poeta vi si rivolga, di una scelta, di una presa di posizione, non più di una necessità dettata dall'egemonia francese sulla cultura europea, e su quella italiana in particolare.

Le traduzioni dal francese di Caproni quindi saranno da intendere anche come scelta di appartenenza, di amore verso una cultura e verso la sua lingua. Tra i molti esempi riportabili, si veda il giudizio che il livornese dà su Ungaretti: quello che ama e rispetto a cui si sente «debitore di molte cose»<sup>15</sup> è il primo Ungaretti, quello francese, quello legato all'esperienza mallarmiana; quello che non ama è il secondo Ungaretti, quello che «comincia a gongoreggiare, petrarcheggiare» (lontano quindi sia dall'amore per Dante, che per i francesi, di Caproni).<sup>16</sup>

## Caproni, il classicismo, la musica

---

10 Mengaldo lo chiama «lo sganciamento dalla tirannica egemonia transalpina» (*Per un'antologia della poesia italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., p.40).

11 *Ibidem*.

12 Cfr. Vittorio SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Einaudi, Torino 2001.

13 Si tratta della poesia *Sacrum Hiemale*.

14 William Carlos WILLIAMS, *Poesie*, tr. it. di Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1967.

15 *ECP*, p. 206.

16 *Ivi*, p. 207.

È interessante notare come questa affinità elettiva colla Francia si espliciti sostanzialmente in ambito letterario e non, altro pilastro dell'impianto culturale caproniano, in quello della musica: qui è la tradizione tedesca a far da padrona, soprattutto con i due diversamente classici Beethoven e Schubert, cui si aggiunge il Bach dell'*Arte della fuga*, esempio di quel linguaggio oltre la musica, in cui si riconosce l'ideale aspirazione del tardo Caproni a una parola che oltrepassi sé stessa (i suoi muri) e che approdi al pensiero puro.<sup>17</sup> Altro spartiacque musicale decisivo (e più prossimo) è il primo Stravinskij, che fa musica nuova con il sistema tonale, modello di lavoro decisivo per il poeta italiano.<sup>18</sup> E non sarà un caso allora l'ammirazione per il Pascoli (quello letto da Contini),<sup>19</sup> un rivoluzionario nella tradizione. Tradizione che per Pascoli è ancora prenovecentesca, tonale, ma che per Caproni, come per Stravinskij, sarà novecentesca, atonale. Il senso di quell'«inattuale»<sup>20</sup> che Mengaldo affibbia a Caproni è anche questo: recuperare, trasformandolo, un sistema, quello tonale, che era tradizione viva, e che ora è visto come storia passata, archiviata, o meglio, museificata.

Beethoven e Schubert spiegano bene certo gusto classicista del livornese. Ma di che classicismo si tratta? Di un classicismo che non lo è più, che sta per o è già diventato altro. Su questo punto Pasolini aveva già risposto propriamente;<sup>21</sup> due le tendenze principali in Caproni: letteraria (classica) e anti-letteraria (romantica); la dinamica poetica si compone del passaggio da una tendenza all'altra, ovvero da impressionismo a espressionismo (senza quindi cristallizzarsi in classicismo). È una terra di mezzo che è anche quella di Beethoven (classico,

---

17 Caproni dichiara a tal riguardo: «L'ideale sarebbe arrivare oltre la parola» (*Ivi*, p. 221).

18 Dice Caproni: «Ho voluto in certo senso fare lo stesso esperimento di Stravinskij col linguaggio tonale, provare se col linguaggio tonale [...] si possa far musica moderna» (*Ivi*, p. 163).

19 «... per me ha perfettamente ragione Contini quando dice: "Pascoli aveva in mano la dinamite. Non se n'è reso conto"» (*Ivi*, p. 185). Per il giudizio critico di Contini su Pascoli, vedi Gianfranco CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970.

20 Pier Vincenzo MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998, p. XII.

21 Vedi il saggio di Pier Paolo PASOLINI, *Caproni*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1165-1169.

ma quanto romantico),<sup>22</sup> e di Stravinskij (tonale, ma quanto contemporaneo).<sup>23</sup> È la terra di mezzo esplorata da Pascoli. Caproni recupera forme largamente desuete, ma non per fare ironia storicista: come anche per Pasolini, la forma tradizionale non ha valore di parodia. Ed è una forma tradizionale che non è già più sé stessa, riformulata nelle sue coordinate interne: il sonetto di Caproni presenta un legato che non corrisponde in nulla alla partizione versale classica.<sup>24</sup> È insomma il Beethoven di Mila, primo tra i moderni, ultimo dei classici; è lo Stravinskij di Mila, il più contemporaneo, e tra i contemporanei, il più antico; è il Pascoli di Contini, il rivoluzionario nella tradizione. Il Caproni “inattuale” di Mengaldo si potrebbe ben collocare in questa costellazione di innovatori anti-avanguardisti.

### **Retorica caproniana, retorica fortinana**

Tutto ciò riguarda un atteggiamento diffuso in Caproni, quale che sia il campo in cui opera. Si noti ad esempio come Caproni sfugga sempre all'eloquenza. Non ama il Barocco romano<sup>25</sup> (e si pensi ai recuperi formalisti di una Valduga, che nel Barocco trova il suo primo referente di poetica: il recupero è qui di tutt'altro segno).<sup>26</sup> Non ama la formula, la presa di posizione perentoria, quelle «drammatiche verità sulla vita» che nascondono solo «confidenze futili»:<sup>27</sup> sfuggire al metodo, concentrazione sul particolare, indicazione di consigli, proposte e analisi su casi specifici, quasi mai illuminazioni generali, verità assolute (riservate semmai alla poesia). Nella pratica delle dichiarazioni

---

22 Come dice Mila, «Beethoven si pone come il primo artista moderno», in ID., *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1993, p. 197.

23 Sempre da Mila, Stravinskij è visto, nel suo periodo «neoclassico», «come alfiere e difensore della tonalità», in *ivi*, p. 376.

24 Caproni lo chiama «pseudo-sonetto» (*ECP*, p. 163).

25 *Ivi*, p. 192: «... nel Barocco, in questa eloquenza continua, mi trovo a disagio».

26 E pure di tutt'altro segno è il recupero petrarchista di Zanzotto, posto sotto il segno di una iper-letterarietà (di una iper-falsificazione), quindi di un'operazione massimamente letteraria: «Falso pur io, clone di tanto falso, / od aborto, e peggiore in ciò del padre, / accalco detti in fatto ovver misfatto: // così ancora di te mi sono avvalso, / di te sonetto, righe infami e ladre - / mandala in cui di frusto in frusto accatto» (*Postilla (Sonetto infamia e mandala)*, in *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1996).

27 Vittorio SERENI, *A un compagno di infanzia*, in *Gli strumenti umani*.



caproniane ci si imbatte in una tattica retorica di depistaggio e di elusione che ben corrisponde all'introvabile sempre cacciato nei versi, e a quel muro invalicabile che segna il limite della ragione umana. Questa tattica porta solo in apparenza ad un abbassamento di tono: è in realtà una traslazione di senso, o, brechtianamente, uno spostamento d'accento. Non un poeta, ma un scrittore in versi.<sup>28</sup> Non un artista, ma un artigiano.<sup>29</sup> Non un drammaturgo, ma un imitatore di teatro.<sup>30</sup> Non un traduttore, ma un rifacitore.

Su quest'ultimo termine si apre il confronto con Fortini.<sup>31</sup> Premessa necessaria è la constatazione della scarsa attenzione fortiniana nei confronti di Caproni,<sup>32</sup> letta da Mengaldo come partito preso contro Pasolini, primo recensore di rilievo del livornese.<sup>33</sup> Ma anche passando ad anni più lontani da quella prima esperienza critica, nonostante le scuse di Fortini sulla sua mancata adesione alla poesia di Caproni, questo silenzio critico continuerà.<sup>34</sup> Ancora Mengaldo ne coglie il movente nel mancato contatto di Fortini con il momento centrale della poesia di Caproni, che avrebbe favorito l'accostamento alla produzione successiva, altrimenti destinata ad essere etichettata come "manierista" (è da notare che una tale lettura ben si sposa con l'idea dello stesso Mengaldo su Caproni).<sup>35</sup> Sarà ancora più singolare allora che Caproni e Fortini usino lo stesso termine a proposito della traduzione: ovvero "rifacimento". Fortini identifica tre modi del tradurre: traduzione come sostegno esplicativo o commento; traduzione come capitolo di un percorso artistico personale (traduzione d'arte,

---

28 «Mi dava fastidio la qualifica di poeta, dico "sono uno che scrive in versi"» (ECP, p. 219).

29 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in ID., *La Scatola Nera*, cit., p. 60: «uno [...] come me [...] che ancora "ragiona" come avrebbe ragionato un artigiano dell'età comunale».

30 «Più che di teatralità tout court, io parlerei di simulazione teatrale» (ECP, p. 254).

31 Per le considerazioni qui riportate e discusse vedi Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003.

32 Una sola breve recensione dedicata al poeta è contenuta in *Saggi ed epigrammi*, col titolo *Giorgio Caproni*.

33 Cfr. Mengaldo: «Fortini non è entrato, a suo tempo, in sintonia col Caproni centrale e forse questo è successo per un precoce antipasolinismo di Fortini e ora Fortini trova l'ultimo Caproni, da *Il muro della terra* in giù, come dire, un po' troppo dimostrativo e forse un po' manierista» (ECP, p. 242).

34 Caproni: «Caro Franco [...] non ho visto nessuna traccia né di questo grande entusiasmo né di questo grande rimorso» (*ivi*, p. 243).

35 Quale traspare dai giudizi di valore contenuti in *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, cit.

traduzione d'autore); traduzione come rifacimento. A quest'ultimo *modus operandi* (gli esempi sono sostanzialmente Pasolini traduttore dei provenzali e l'immane Brecht) Fortini assegna il ruolo di attore principale sulla scena di una nuova pratica traduttiva. Caproni viene inserito nell'elenco degli operatori del secondo modo, quello della traduzione come capitolo autobiografico, esistenziale. Formulazione che certo si ataglia alla carriera caproniana, se è vero che tradurre è «un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza».<sup>36</sup> Ma resta il fatto che la parola “rifacimento” stia sulla penna di entrambi. Per pacificare la questione basterebbe dire, colla felice formula leopardiana: «diversità di idee concomitanti di una stessa parola».<sup>37</sup> Rifare parodiando, intende Fortini. Rifare come avrebbe fatto l'autore se avesse scritto in italiano, intende Caproni.<sup>38</sup> Ma il passo decisivo è forse un altro: è quando Fortini, riprendendo Brecht, parla di acquisizione di senso del rifacimento solo nel quadro di una rivoluzione (culturale e politica). Si noti: la “nostalgia” di cui parlava Croce (con cui Fortini dialoga di continuo), qui non ha posto; essa è l'antesignana del “capitolo autobiografico”, non di quello “storico” brechtiano. Ma non si tratterà di astensione o partecipazione politica. Tutti e due gli atteggiamenti sono testimoni del nesso intrinsecamente civile<sup>39</sup> della pratica traduttoria, e lo declinano in due modi: l'uno, quello autobiografico, come operazione squisitamente letteraria e istituzionale, in quanto canonizzatrice (la «traduzione come tradizione» di cui parla Folena);<sup>40</sup> l'altro, sostanzialmente rivoluzionario, che non canonizza perché l'oggetto del suo operato è, alla fine del processo, altro dall'originale.

---

36 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 62.

37 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Rolando DAMIANI, Mondadori, Milano 1996, p. 2505.

38 È quello che dichiara a proposito di *Les cloches* di Apollinaire: «Al traduttore resta una sola via. Riscrivere interamente il testo [...] così come lo avrebbe scritto lo stesso Apollinaire se invece del francese avesse usato l'italiano» (Giorgio CAPRONI, *L'arte del tradurre*, in «Testo a fronte», n. 2, marzo 1990, p. 166: il testo è esatta ripresa delle *Divagazioni*, se non per qualche variante, come queste righe finali, e la citazione di un passo dantesco).

39 Cfr. Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, cit. p. 826.

40 Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p. 3.

La via di «superamento della traduzione»<sup>41</sup> come commento o appunto esistenziale, Fortini la chiama non soltanto col nome di “rifacimento”, ma anche: “trasposizione”, “parafrasi”, “parodia”, “imitazione”, “adattamento”. E si noti ancora che “imitazione”<sup>42</sup> e “adattamento” sono anche termini caproniani. Ma Fortini intende altri agenti dietro queste categorie, ovvero, come detto, Pasolini e Brecht, ma anche il neobarocco, la neoavanguardia, nella quale «l'uso parodistico e sarcastico del materiale letterario del passato è momento capitale e che, per definizione, “imita” tutto perché non esiste per essa nessun rapporto tra “letteratura” e “realtà”, fra “poesia” e “cultura”, ma solo dei rapporti da “letteratura” a “letteratura”». <sup>43</sup> *Imitazione* è parola leopardiana,<sup>44</sup> che poi passerà ad esempio anche al Bertolucci traduttore,<sup>45</sup> nonché a Caproni. L'analisi di Fortini conduce a questo: la traduzione è gioco interlinguistico, interletterario. È arte per l'arte. Proprio qui sta per Caproni la distanza, almeno quanto a dichiarazioni teoriche, da un tale presupposto: infatti l'originale rappresenta una possibilità di “coscienza”, quindi la scelta non può essere aleatoria, perché l'allargamento non riguarda la conoscenza, ma l'esistenza: se fosse il contrario, qualsiasi altra lettura sarebbe valida «su un piano puramente didattico». <sup>46</sup> Piano puramente didattico sarebbe anche il piano politico di inquadramento del rifacimento fortiniano, dove si “imita tutto”, perché non c'è “rapporto tra letteratura e realtà”, e quindi la traduzione sarà un allargamento della conoscenza, non dell'esistenza.

Per Caproni rapporti tra letteratura e realtà ce ne sono, dato lampante fino a divenire criticamente specioso per il primo tempo della sua produzione (per

---

41 Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, cit. p. 827.

42 Cfr. Giorgio CAPRONI, *Prefazione*, in René CHAR, *Poesia e Prosa*, trad. it. di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962, p. 7.

43 Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, cit. pp. 828-829.

44 «La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione»; così Leopardi in *Zibaldone*, cit., p. 1338.

45 *Imitazioni* è il titolo dato alle sue traduzioni poetiche da Attilio Bertolucci (in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1997).

46 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 62.

cui il poeta sarebbe campione delle sue città, Genova e Livorno, e solo ad esse riferibile, anzi, solo con esse interpretabile);<sup>47</sup> ma è nel secondo Caproni, l'“ateologo”, che si può saggiare meglio quell'inderogabile gusto per il reale, quel sospetto per le «poesie che non contengano un bicchiere o un cerino».<sup>48</sup> Un esempio:

Sono tornato là  
dove non ero mai stato.  
Nulla, da come non fu, è mutato.  
Sul tavolo (sull'incerato  
a quadretti) ammezzato  
ho ritrovato il bicchiere  
mai riempito. Tutto  
è ancora rimasto quale  
mai l'avevo lasciato.<sup>49</sup>

Apertura (vv. 1-3) e chiusura (vv. 7-9) non denominano: sono paradossi, aree di linguaggio puro, modulazione del tema del nulla. Ma la zona centrale della poesia specifica quel non-luogo iniziale, per approfondimenti successivi: «Sul tavolo»; «sull'incerato [del tavolo]»; «[sull'incerato] a quadretti»; «[sul tavolo] ammezzato». Luogo reale, concreto, di una poesia che altrimenti sarebbe solo metafisica in versi.

### **Caproni centrifugo**

Nelle traduzioni che andremo analizzando, cercheremo di porre dei distinguo, di avvicinare quel che Fortini diceva del rifacimento a quello che Caproni dice di fare e concretamente fa. S'impone a questo riguardo una distinzione preliminare fra i tre autori scelti: Apollinaire da un lato, Char e Frénaud dall'altro. Per il primo infatti il gioco iper-letterario proposto da Fortini

---

47 È il laconico commento al catalogo delle tesi di laurea su Caproni dato da Alessandro MONTANI, *Primo catalogo delle tesi di laurea dedicate a Giorgio Caproni*, in in Giorgio DEVOTO e Stefano VERDINO (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 489-490.

48 *ECP*.

49 Giorgio CAPRONI, *Ritorno*, da *Il muro della terra*, in ID., *L'opera in versi*, cit., p. 374.

è una pista possibile di indagine: tanto per cominciare perché, a differenza di Char e Frénaud, Apollinaire è già per Caproni “materiale letterario del passato”; in secondo luogo, la comunanza col poeta di origini italiane sarà non di vita vissuta (tutti e due soldati, ma di due guerre ben diverse), ma di sensibilità musicale. In questo la sfida apollineriana è più ardua, può impegnare Caproni all'uso dei mezzi più disparati, fino, ad esempio, a spingerlo ad immaginare come Apollinaire avrebbe scritto in italiano,<sup>50</sup> se fosse stato italiano, se lo avesse parlato, e se avesse fatto parte di quella tradizione letteraria. Un esempio da *La blanche neige*:<sup>51</sup>

Le cuisinier plume les oies Ah! tombe neige Tombe et que n'ai-je Ma bien-aimée entre mes bras	Spenna le oche il cucinier Le oche oh che Oh che neve cade e perché Fra le mie braccia la mia bella non c'è
--	--

Qui Caproni traduce Apollinaire ricreandogli un orecchio, una memoria stilistica tutta italiana, o meglio, pascoliana, con quell’«oche» che subisce iterazione desemantizzante nei successivi «... oh che / Oh che ...», finendo in quel linguaggio “pregrammaticale” di cui il francese non dà conto: infatti la «neige» mantiene il suo valore fonico in «n'ai-je», senza però che quest'ultimo sia un sintagma di livello grammaticale inferiore. Caproni mantiene l'iterazione fonetica di Apollinaire, ma la desemantizza, portandola verso una soluzione pascoliana.

Per Char e Frénaud il discorso non può essere il medesimo che per Apollinaire: vi è tutt'altra comunanza nella sfera della realtà, *in primis* quella della seconda guerra mondiale. E la lucidità di Caproni su questo punto è ben riscontrabile: ad esempio, la lontananza stilistica che intercorre tra lui e

<sup>50</sup> Vedi n. 46.

<sup>51</sup> I testi sono tratti da Giorgio CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 1999 (d'ora in poi *QT*).

Frénaud<sup>52</sup> può essere colmata solo da un vicinanza etica, lo stoicismo comune ai due.<sup>53</sup> Come anche la «gratitudine» verso Char è prima di tutto riconoscimento etico, o meglio, del «sentimento etico della parola»:<sup>54</sup> l'intransigenza morale, la virile tenerezza, un umanesimo latore di speranza, risuscitatore di vita, che è infine compito ultimo del poeta, suo stato di perenne rivoluzione, lontano dalla «banale formula dell'*engagement*».<sup>55</sup> Si tratta per Char come per Frénaud di scelte etiche (più per Frénaud che per Char), più che di scelte stilistiche (meno per Char che per Frénaud). L'esistenzialismo caproniano è anche leggibile come stoicismo frénaudiano, e come umanesimo chariano, se è vero d'altronde che l'esistenzialismo è un umanesimo.<sup>56</sup> Quale che sia il motivo che spinge all'empatia verso l'uno o l'altro autore, il traduttore si trova di fronte ad un impegno stilistico, di risoluzione tecnica («va sostenuto il ritmo in ogni caso»),<sup>57</sup> per cui sarà la diversa gradazione di queste soluzioni che troverà spazio in un'analisi testuale.

Abbiamo citato un esempio da Apollinaire. Ne possiamo citare un altro da Frénaud, o meglio, da Caproni stesso che esemplifica il suo operato, per vedere quale distanza vi sia con il passo apollineriano già preso in esame, e così quali diversi atteggiamenti dell'autore si manifestino, come anche mostra il confronto con Ungaretti:

*Mais quel tremblement dans vos voix sera-t-il demeuré,  
de ma voix qui avait parlé pour vous?*

52 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 62: «che cosa mi ha attratto verso di lui, dietro la muraglia (l'ostacolo) d'uno stile così diverso dal mio, e oltre le scorie, qua e là, della sua retorica? / Lo dirò in breve [...]: il suo religioso ateismo, ma soprattutto il suo stoicismo».

53 Quello che Pasolini chiamò «decadentismo virile». Varrà la pena di notare come il passaggio all'ateologia, a zone più prossime al pensiero puro, a un melodismo più alto e più astratto dell'ultimo Caproni sia anche un togliersi da una componente ancora intimistica, vociana, la «femmineità» caproniana (Pier Vincenzo MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, cit.), per approdare ad un dolore più fermo ed intransigente, appunto ad uno stoicismo che trova conferma e matura anche in sede di lettura e traduzione di Char e di Frénaud.

54 Giorgio CAPRONI, *Prefazione*, in René CHAR, *Poesia e Prosa*, cit., p. 9.

55 *Ivi*, p. 8.

56 Jean-Paul SARTRE, *L'esistenzialismo est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946.

57 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 65.

È uno dei rari casi in cui la concomitanza fra le due lingue è tale da render sufficiente – e musicalmente perfino produttiva – la pura e semplice trasposizione letterale, ed è a questa infatti che, qui, mi sono attenuto, ritrovando pressoché intatte nella mia lezione italiana, insieme col movimento, le stesse vibrazioni del testo:

*Ma quale tremito nelle vostre voci vi sarà rimasto,  
della mia voce che aveva parlato per voi?*

Mentre in Ungaretti (con tutt'altro orecchio, ripeto, e forse nell'intento di integrare il dettato con una *tradizione* più nostra: petrarchesca), gli stessi due versi vengono restituiti così:

*Ma nelle vostre voci quale tremito  
della mia voce che parlato aveva  
per voi, permane?<sup>58</sup>*

Caproni non ricostruisce una “tradizione” per Frénaud, ma si limita ad una “trasposizione” da una lingua all'altra, quindi non italianizzando l'originale francese. L'operato del poeta-traduttore rasenta il grado zero dell'intervento, la traduzione automatica.

Se quindi Fortini ha ragione nell'accludere alla lista di traduttori esistenziali il nome di Caproni, saranno anche da verificare sui testi le plurime soluzioni che Caproni di volta in volta usa per risolvere nella propria lingua i quesiti stilistici e contenutistici dell'originale, in un'escursione che può toccare tanto il “rifacimento” fortiniano, quanto quello caproniano.

## **Il dogma dell'impossibilità**

Sui problemi della traduzione, nonché sul «dogma»<sup>59</sup> dell'impossibilità del tradurre, Caproni «è un precursore rispetto al crescere dell'interesse dei critici e

---

58 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 66.

59 Così lo chiama, non senza ironia, Roman JAKOBSON in *Essais de linguistique generale*, Les editions de minuit, Paris 2003, p. 81.

dei linguisti per la traduzione» che si produrrà negli anni '60.<sup>60</sup> È questo un punto fermo nei suoi interventi a riguardo del tradurre. Ad esempio, quando si trova a recensire *Le cimetière marine* di Valéry tradotto da Tutino,<sup>61</sup> «Ce toit tranquille», primo emistichio del primo verso, è preso a segnale dell'impossibilità di tradurre. Non si può parafrasare: l'espressione poetica non nasce solo dal senso letterale (traducibile, o meglio, trasferibile da un codice all'altro), ma da qualcosa di intimamente fuso con esso, che si perde nella stessa lingua se ad un verso si toglie una sillaba, si sposta un accento.<sup>62</sup> È il «legame mosaico» di dantesca memoria.<sup>63</sup> È la funzione poetica, la funzione meno traducibile. Su questo, Jakobson espone nella maniera più chiara il problema. Se è vero che «la poésie est, par définition, intraduisible»,<sup>64</sup> poiché è la funzione poetica la meno trasferibile, allora «seule est possible la transposition créatrice»,<sup>65</sup> possibile perché «les langues différent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *pouvent* exprimer».<sup>66</sup> Il problema del traduttore sta in questa possibilità, più che nell'impossibilità.<sup>67</sup> La logica binaria che sottostà a tutta l'opera caproniana riguarda infine anche il discorso sulla traduzione.

È come un matrimonio, insomma: io sposo Apollinaire e poi nasce

---

60 Elisa BRICCO, *Caproni traduttore-poeta-traduttore*, in Giorgio Devoto e Stefano Verdino (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 40.

61 Giorgio CAPRONI, *Il Valéry di Tutino*, in *La Scatola Nera*, cit., pp. 47-49.

62 Cfr. *ivi*, p. 47.

63 DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, I, VII, 14.

64 Roman JAKOBSON in *Essais de linguistique generale*, p. 86.

65 *Ibidem*.

66 Roman JAKOBSON in *Essais de linguistique generale*, p. 84.

67 Un appunto sull'impossibilità del tradurre. Il pensiero che nutre questo paradosso si basa sull'uguaglianza tra traduzione e tradimento, sull'antinomia tra fedeltà e tradimento e sulla ideale aspirazione di un'uguaglianza tra traduzione e fedeltà, sviluppata attraverso il principio di non contraddizione secondo i modi seguenti: se  $A=B$  e  $B \neq C$  allora  $A \neq C$ , ovvero, se traduzione=tradimento e tradimento $\neq$ fedeltà allora traduzione $\neq$ fedeltà. A essere meticolosi non si capisce perché gli stessi che parlano di impossibilità del tradurre, traducano, ammettendo quindi una possibilità. Se stiamo a questi termini (ovvero traduzione, tradimento, fedeltà), il Cristianesimo offre un'immagine efficace per poter meglio intendere il processo traduttivo. È la figura di Giuda, che tradendo Gesù compie il progetto divino. L'antinomia tra fedeltà e tradimento è sospesa, slitta su due piani diversi, l'uno del singolo evento, l'altro del progetto che lo sorpassa. Così, quando Caproni parla di "matrimonio" con l'autore da tradurre, non si può capire in che modo si espliciti la sua fedeltà (se davvero l'unico banco di prova è l'io) se non ammettendo una fedeltà al matrimonio (al progetto) più che all'autore (il singolo).



un figlio, naturalmente che somiglia a Apollinaire, ma somiglia anche a Caproni, e poi in realtà non è né Apollinaire né Caproni.<sup>68</sup>

Il «tertium» di questo «binarismo»<sup>69</sup> viene ammesso, ma non annesso, oggetto di nuovo estraneo, principio del terzo escluso. Ma questo escluso esclude la paternità, la paternità in assoluto: sia dell'autore, che del traduttore. La traduzione sarà una terra di nessuno, approdando «così ad una sponda mentale da cui si guarda in vertiginosa lontananza, ormai, al compito di identificazione nel rimando e di fondata *coniunctio*».<sup>70</sup> Questo forse era il solo modo di superare il “dogma”, e di chiudere così, «a doppia mandata, la porta del nostro tempo e di ciò che restava delle sue illusioni».<sup>71</sup>

### **Divagazioni, condivisioni**

Che il titolo dello scritto caproniano ormai “canonico” sulla traduzione sia *Divagazioni sul tradurre* è coerente con quella che abbiamo già individuato come una tattica attenuativo-depistante, che in questo caso coinvolge metodo, pensiero e persona: «in nessun modo mi considero un tecnico o un traduttore di professione» (e si noti, non si tratta di un abbassamento di tono, ma semmai di un'allusione alla vera identità, quella di poeta), «con la mia assoluta impossibilità di [...] proporre teorie».<sup>72</sup> Atteggiamento che Caproni condivide con un altro grande poeta-traduttore suo contemporaneo, Sereni. La convergenza tra le dichiarazioni presenti in *Divagazioni sul tradurre* e nell'*Introduzione a Il Musicante di Saint-Merry* è estesa a quasi tutte le idee principali dei due sulla traduzione. Un breve raffronto:<sup>73</sup>

---

68 ECP, p. 148.

69 La logica delle dichiarazioni riportate somiglia a quella dell'opera caproniana, ben spiegata da Mengaldo: «è un binarismo che non solo non dà mai luogo ad un *tertium*, ma consiste in formulazioni assolute di opposti che a loro volta si convertono incessantemente l'uno nell'altro, e poi si ridistaccano» (*Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. XLIII).

70 Enrico TESTA, *Introduzione*, in *QT*, p. XXI.

71 *Ivi*, p. XXII.

72 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 59.

73 Le citazioni sono tratte rispettivamente da: Vittorio SERENI, *Introduzione a ID., Il Musicante di Saint-Merry*, cit. (prima edizione, e quindi data di stesura dell'introduzione, è il 1981); Giorgio CAPRONI *Divagazioni sul*

. *Traduttologia*: «non ha alcun interesse il “problema” della traduzione letteraria» (SERENI, p. XXXIII); «mia assoluta impossibilità [...] di esporre e tantomeno proporre teorie» (CAPRONI, p. 59).

. *L'invito dell'originale*: «è un lavoro [quello del traduttore] rasserenante, esenta dallo sgomento della famigerata pagina bianca, che in tali circostanze si apre invece come un invito, magari sottilmente provocante» (SERENI, p. XXXIII); «la genuina forza del testo reclamante la nostra voce» (CAPRONI, p. 64).

. *Soggettività*: «senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile» (SERENI, p. XXXIV); «si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore» (CAPRONI, p. 60).

. *Affinità coll'originale*: «non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto» (SERENI, p. XXXII); «Il criterio della cosiddetta “congenialità” (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito in ogni mio scontro (giacché di scontro – e non di incontro – si è sempre trattato)» (CAPRONI, p. 63).

. *Insegnamenti*: «si impara di più da chi non ci assomiglia» (SERENI, p. XXXII); «l'arricchimento o accrescimento di coscienza [è] tanto più probabile, quanto più difficile o addirittura ostica è la lettura, e quindi la traslazione.» (CAPRONI, p. 64).

. *Scoprire*: «Traducendo [...] non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla» (SERENI, p. XXXII); «il poeta che vien tradotto [...] suscita nel [traduttore], e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno» (CAPRONI, p. 62).

---

*tradurre*, in *La scatola nera*, cit. (lo scritto di Caproni risale al 1973, discorso tenuto in occasione del Premio Monselice). Tra parentesi si riportano il cognome dell'autore e il numero di pagina.

Discorso traduttologico comune, sensibilità comune: un deciso rifiuto per la teoresi, e una serie di consigli, di indicazioni puntuali. È un atteggiamento petrarchista: anche nel Petrarca (a differenza che in Dante) non c'è sforzo terminologico in materia di traduzione.<sup>74</sup> Caproni in realtà cita, in una rivisitazione delle *Divagazioni*,<sup>75</sup> il passo di *Convivio* I, VII, 14, in cui Dante parla anch'egli di intraducibilità della poesia, la difficoltà di trasporre il “legame musaico” da una lingua all'altra. Ma sono sempre spunti, istruzioni o accenni quelli che Caproni suggerisce.

È curioso ancora come i precetti del buon traduttore di Caproni<sup>76</sup> corrispondano a quelli forniti da Leonardo Bruni, per Folena il primo teorico della traduzione:<sup>77</sup> ottima conoscenza di entrambe le lingue;<sup>78</sup> «orecchio finissimo»;<sup>79</sup> «capacità di tradurre anche l'arte del periodo»;<sup>80</sup> quindi «privilegiare il movimento».<sup>81</sup> E dunque sentiamo Bruni attraverso Folena: «obbiettivo della traduzione è una “con-versione”, una immedesimazione con lo stile dell'originale, che è la vera “fedeltà”, un farsi rapire da esso».<sup>82</sup> Su quest'ultimo spunto si noti la distanza di tempi: per Caproni il traduttore, lungi dal farsi rapire, non deve dimenticare mai sé stesso, perché deve battere «sull'unico banco di prova di se stesso la doppia materia della sua e dall'altrui parola».<sup>83</sup> Non ci sarà rapimento, la “fedeltà” va trovata nei propri limiti di individuo. È un discorso simile, su altro piano, a quello che fa il Leopardi:

---

74 Se di dantismo è lecito parlare come riferimento primo della nostra letteratura in direzione pluristilistica, di sostanziale petrarchismo, per così dire, bisognerà parlare per ciò che riguarda la teoresi, di Caproni certo, ma anche di altri, come appunto Sereni: «come non c'è in [Petrarca] all'opposto di Dante nessuna teoresi linguistica, così non c'è da aspettarsi nessun “lacerto teorico” né alcuno sforzo terminologico in materia di traduzione» (Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p. 55).

75 Giorgio CAPRONI, *L'arte del tradurre*, in «Testo a fronte», cit., p. 161.

76 Cfr. Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 65.

77 Cfr. Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, cit., pp. 62-64.

78 Cfr. *ibidem* e Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 65.

79 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 65.

80 Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p. 63.

81 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 65.

82 Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p. 64.

83 Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 58.

«l'esattezza non importa la fedeltà etc. ed un'altra lingua perde il suo carattere e muore nella vostra, quando la vostra nel riceverla perde il carattere suo proprio». <sup>84</sup> Nessun rapimento quindi, ma ricerca nel proprio dei mezzi per essere fedeli, «far scaturire una serie di armonici diversi», quelli della propria lingua, «tali comunque da avvicinarsi quanto più possibile al valore dell'originale». <sup>85</sup>

Sul termine “armonici”, tanto caro a Caproni, si può aprire un'altra escursione nel repertorio linguistico e musicale del livornese, della cui sottigliezza dà prova in un breve inciso come questo: «i significati armonici di bread, per es., non sono certo quelli di un cattolicissimo pane, e questo non solo sul piano musicale» <sup>86</sup>. Le sinonimie, i riferimenti contestuali, la storia stessa delle parole sono “armonici” della nota che è la singola parola. Ed è quanto meno curioso che Walter Benjamin nel suo *La tâche du traducteur* utilizzi lo stesso esempio, e con finalità omogenee: «Dans “Brot” et “pain”, le visé est assurément le même, mais non la manière de le viser. Car en raison de ce mode de visé les deux mots signifient quelque chose de différent pour l'Allemand et le Français». <sup>87</sup> Bisognerà tener conto quindi dei differenti armonici, dei diversi modi di designazione che ogni lingua porta in sé.

---

<sup>84</sup> Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 1318.

<sup>85</sup> Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, cit., p. 58.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Walter BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, trad. fr. di Walter Benjamin, in ID., *Oeuvres*, I, Gallimard, Paris 2000, p. 251.

## CAPITOLO PRIMO

### «*Alla fine dei stanco di questo mondo antico*». Caproni traduttore di Apollinaire

#### Premessa

Questo capitolo è dedicato allo studio delle versioni caproniane da Apollinaire. L'analisi è impostata su piani diversi, volti ad esplorare la silloge da angolature e con ingrandimenti differenti. In particolare tre sono stati i modi di indagine del testo: analisi di forme ricorrenti in tutta la silloge;<sup>88</sup> analisi singola di alcuni componimenti;<sup>89</sup> analisi interautorale.<sup>90</sup> Del quadro che emerge dai dati ricavati daremo conto nella prima parte di questo capitolo, oltre che fornire alcune considerazioni di carattere storico-culturale. Si impone subito una nota di carattere metodologico. L'occhio è stato catturato, per così dire, dai fenomeni differenziali tra originale e traduzione, ovvero da quelli dove meglio si può intendere la qualità specifica del traduttore. Va da sé che la partita della

---

88 Di cui si riportano i risultati in *Appendice*. Si rimanda sempre a questa per i casi di seguito discussi. Le forme ricorrenti individuate, e per cui si riportano gli esempi introdotti da qualche breve appunto, sono: 1. LESSICO; 2. FORME UNIVERBATE; 3. APOCOPE; 4. FORME CHIASTICHE E AGGETTIVAZIONE A OCCHIALE; 5. SINTASSI NOMINALE; 6. ELISIONE DELL'AGGETTIVO DIMOSTRATIVO E DELL'AGGETTIVO POSSESSIVO; 7. FORME ITERATE; 8. FORME SUFFISSATE; 9. VERSO PIÙ, VERSO MENO; 10. CITAZIONI.

89 Tre sono i testi prescelti: *L'écrevisse*, *Et toi mon coeur pourquoi bats-tu* e *Zone*. I primi due, brevissimi e molto "lirici"; l'ultimo, lungo e "prosaico".

90 Confronto svolto con le versioni di Vittorio Sereni su *Le pont Mirabeau* e *Désir*. In nota abbiamo poi fatto riferimento ad altri tre testi su cui era possibile il confronto: *Le voyageur*, *Cors de chasse* e *L'Adieu*.

traduzione si gioca sempre su un terreno già stabilito dall'autore tradotto, *in primis* per ciò che riguarda l'inventario delle tematiche. Diciamo questo per ammettere che i fenomeni discussi sarebbero, ad un occhio totalmente quantitativo, per la più parte (ma non tutti) irrilevanti: di questo danno testimonianza le poesie più lunghe,<sup>91</sup> dove la mano del poeta si confonde con quella del prosatore e il gioco della traduzione si attesta su sempre più minute e puntuali variazioni: nell'incisività e non nella quantità (se la intendiamo come numero, e non come serie) si è creduto trovare la rilevanza di queste.

In seguito, una breve premessa interlinguistica, che vale anche per i capitoli successivi: l'uso della suffissazione, pur esistente nella lingua francese, è decisamente meno rilevante e rilevabile nell'uso sia poetico che non di questa, rispetto a ciò che succede in italiano; anche perciò che riguarda le inversioni, l'italiano si presta meglio che il francese a spostamenti di elementi nella frase; per ultimo, l'utilizzo degli aggettivi qualificativi e possessivi è molto più diffuso in francese che in italiano. Ciò detto, i fenomeni riportati, se da un lato cadono sotto questi domini differenziali tra le due lingue, dall'altro sono stati selezionati e analizzati come scelte intralinguistiche, vale a dire come scelte che il traduttore opera sulla base delle possibilità che lingua di arrivo gli propone.

## **Contesto**

Dalla *Tavola cronologica* delle traduzioni emerge una certa fedeltà di Caproni ad Apollinaire. L'interesse per il poeta transalpino risale agli anni '50, con la pubblicazione nel '54 di alcune lettere, per terminare, almeno provvisoriamente, nel '79, data centrale in quanto è in quell'anno che la raccolta *Poesie* viene pubblicata. Caproni rimaneggerà solamente *Les cloches* dopo questa data, con una piccola variante apparsa nel '83.<sup>92</sup> Quasi un trentennio di

---

91 Vedi l'analisi di *Zone*.

92 Vedi Enrico TESTA, *Nota al testo*, in *QT*, pp. XXIX-XXX.

lavoro su Apollinaire accompagna il percorso poetico di Caproni, fenomeno non riscontrabile per altri autori da lui tradotti.

Altra breve nota: *Poesie* è silloge allestita su scelta di Caproni. In generale è l'esplicito desiderio di quest'ultimo a contare nella pubblicazione:<sup>93</sup> si tratta dunque non di traduzioni di servizio, ma di espressioni di una volontà poetica precisa (il che non esclude certo fattori di “necessità”, quale che sia la loro natura).

### Confronto tra i poeti

Nel computo di tangenze e divergenze dei due poeti, sembra, almeno avendo riguardo al movimento più profondo della loro opera, che Apollinaire abbia esercitato un fascino esotico su Caproni non tanto per lo “stile”, ma piuttosto per l'idea stessa di poeta che il francese suggerisce. È singolare il fatto che a quella distanza («stilistica soprattutto») che tanto nutre la versione poetica il livornese non faccia mai appello parlando di Apollinaire.<sup>94</sup> Il fatto è che Apollinaire è il miglior esempio di un innovatore antiavanguardistico.<sup>95</sup> La permanenza di una tradizione (fatta di forme retoriche e stilistiche, nonché di repertorio immaginifico)<sup>96</sup> è necessaria premessa per qualsiasi slancio modernista. È anch'egli un campione di quel fare musica moderna seguendo un sistema tonale. «Ho preferito le *chansons*, le canzoni, le canzonette»,<sup>97</sup> dichiara Caproni, sposando lo stesso istinto classicista che gli aveva fatto reimpiegare in pieno '900 le forme del sonetto, o della canzone cavalcantiana. Il melismo di

93 Ad es. Caproni dichiara: «ho preferito le *chansons*, le canzoni, le canzonette» (in *Era così bello parlare*, cit. p. 149).

94 Ad es. Caproni dichiara: «Il criterio della cosiddetta “congenialità” (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito in ogni mio scontro ... con gli autori da me tradotti: Proust, Char, Céline, Maupassant, Cendrars, Genet, Frénaud» dove manca il nome di Apollinaire (in *Divagazioni sul tradurre*, p. 63). Ma anche nella lunga intervista di *Era così bello parlare*, nessuna parola in questo senso su Apollinaire, mentre afferma ad esempio che «con Frénaud non c'è una grande congenialità [e] nemmeno con Char» (in *Era così bello parlare*, cit., p. 148).

95 A proposito Laurence CAMPA afferma: «L'esprit nouveau dont se réclame Apollinaire n'est pas un esprit d'avant-garde», in EAD., *L'esthétique d'Apollinaire*, Sedes, Liege 1996, p. 119.

96 Chiaro esempio è *Le bestiaire*.

97 Giorgio CAPRONI, *Era così bello parlare*, cit. p. 149.

Apollinaire è il cruccio su cui si rigira continuamente il *faber* livornese, che vede in questo un perfetto modello, o anche, un modello di perfezione,<sup>98</sup> su cui esercitare il lavoro di traduzione.

Le divergenze sono invece ben più profonde, e riguardano la struttura intima di due modi di pensare. Tanto Caproni è poeta del bipolare, dell'affermazione e negazione continue, senza uscita dal cerchio ermeneutico, non ammettendo mai che il terzo possa essere incluso (Dio su tutti), tanto Apollinaire è poeta della sintesi, o meglio, dell'indifferenza all'affermazione e alla negazione, così che il terzo può essere sempre incluso: la sua è un'attenzione corale, che tocca tutto perché può trasfigurare tutto.<sup>99</sup> Egli riesce ad essere «l'initiateur pour des expériences nouvelles aussi bien que le garant d'une tradition ouverte, laissant un ton, un *son de voix* plutôt que des leçons».<sup>100</sup> L'«ingenuità miracolosa»<sup>101</sup> di cui è capace tocca effettivamente il limite del non-giudizio: la guerra, ad esempio, è amore e gioco, ma questo senza mai sfiorare né il patetico, né il cinico (semmai, il suo tono più profondo, risulta l'elegia).<sup>102</sup>

Per Caproni la guerra non può più essere gioco. Egli è convinto di poter usare l'*allegretto* per parlare della tragedia, ma che il tema sia tragico, questo, non è più eludibile. La meraviglia del poeta di fronte a qualsiasi evento, anche il più terribile, ancora credibile durante la prima guerra mondiale, dopo la seconda non lo è più. Guardiamo come la *Merveille de la guerre* («Que c'est beau c'est fusées qui illuminent la nuit» dice Apollinaire al v. 1) è declinata in desolata

---

98 Daniel DELBREIL dichiara a proposito, scansando gli equivoci del “vitalismo”: «La parole apollinairienne, malgré ses éclatements, ses déchirures et ses foisonnements, est “mots d'ordre” au double sens de disposition régulière des éléments les uns par rapport aux autres et d'injonction, commandement ou consigne», in *Id.*, *Apollinaire et ses récits*, Schena, Fasano (Br) 1999, p. 685.

99 Sempre Laurence Campa è chiara su questo punto: «Apollinaire chante la dimension génésiaque de la création poétique et la toute-puissance du poète, toute-puissance conquise sur le temps, le chaos et la mort» (*L'esthétique d'Apollinaire*, cit., p. 120).

100 Michel DÉCAUDIN, *L'écrivain en son temps*, in Jean BURGOS - Claude DEBON - Michel DÉCAUDIN, *Apollinaire, en somme*, Honoré Champion, Paris 1998, p. 180.

101 Pier Vincenzo Mengaldo dice che Apollinaire «è riuscito, nella modernità, ad essere miracolosamente ingenuo» (*Sereni traduttore di poesia*, in Vittorio SERENI, *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII).

102 Andre Billy dice: «Apollinaire est ... un grand poète élégiaque, mais transcendant toutes les catégories de l'esthétique», in *Préface* a Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres Poétiques*, Gallimard, Paris 1956, p. XLV.



ironia da Caproni, ad esempio con *Acciaio*: «Dava perfino allegria, / in quel vetro azzurrino, / l'acciaio della fucileria.»<sup>103</sup> O più in generale, «la foule [qui] passe et repasse en dansant» tanto leggera per il transalpino, per il nostro è «la folla [che] passa / e schiaccia – è buia massa / compatta, è cecità...».<sup>104</sup>

Per certi versi poi, tanto Apollinaire è eccentrico, extra-vagante, tanto Caproni è concentrico, monomaniaco: il suo operato è sempre e comunque un “tema con variazioni”. Li lega in questi movimenti divergenti l'essenza circolare del loro lavoro. Forse il punto cruciale della differenza è un altro ancora. Il dio con cui dialoga Caproni è anche una parte di sé stesso, irrecuperabile, o recuperabile a forza di negarla: è la figura di un poeta-demiurgo che possa ricostruire un universo, laddove l'universo è stato distrutto.<sup>105</sup> Apollinaire, col suo orecchio tanto acuto quanto leggero, vi riesce a pie' sospinto. Quella che per Apollinaire, appunto nella sua “ingenuità”, è una pronta affermazione del compito del poeta (la fede che nella perdita della vita si troverà la “Vittoria”, dell'opera *in primis*), per Caproni è sempre di là dalla realizzazione, perché il discorso è anche domanda sul discorso:

Perdre  
Mais perdre vraiment  
Pour laisser place à la trouvaille  
Perdre  
La vie pour trouver la Victoire<sup>106</sup>

Dice Apollinaire. E Caproni così lo varia e gli risponde, domandando senza rispondere:

Imbrogliare le carte,  
far perdere la partita.  
È il compito del poeta?  
Lo scopo della sua vita?<sup>107</sup>

---

103Giorgio CAPRONI, *Acciaio*, *Il muro della terra*, vv. 18-20.

104Giorgio CAPRONI, *Arpeggio*, *Il muro della terra*, vv. 4-6.

105Cfr. la poesia *Il mare come materiale*, stupendo esempio di questa volontà, che rimane potenza e non atto.

106Guillame APOLLINAIRE, *Toujours*.

107Giorgio CAPRONI, *Le carte*, da *Il muro della terra*.

## Caproni traduttore di Apollinaire

Passiamo all'analisi di come Caproni abbia operato sul “suo” Apollinaire. Come già detto, il livornese predilige le *chansons* del francese, che gli ricordano le nostrane canzoni e canzonette. Quando parla, ad esempio, della canzonetta *Les Cloches*, così si esprime: «Al traduttore resta una sola via. Riscrivere interamente il testo [...] così come lo avrebbe scritto lo stesso Apollinaire se invece del francese avesse usato l'italiano».<sup>108</sup> Non si discuterà la validità teorica di una tale affermazione. Ciò che conta è vedere come in effetti Caproni renda più “italiano” il suo originale. I chiasmi («Mon beau navire ô ma mémoire» che diviene, con sineddoche, «Memoria *mia mia bella vela*»), la sintassi nominale («Haltères noirs et creux qui ont pour tige un fleuve figé» che diviene, con aggettivazione a occhiale, «Neri manubri vuoti con un fiume gelato per barra»), le forme suffissate (gli «enfants» che in una delle tante variazioni «antimanzoniane»<sup>109</sup> diventano dei «fantolini»), tutti elementi tipici della dizione italiana e non di quella francese, nonché certo linguaggio di stampo colto, se non proprio poetico (un «n'éteint pas» diviene «non spenge»), saranno tutti fenomeni concordanti nel dare un tocco di italianità non tanto linguistica (ciò è necessario), ma piuttosto poetica, o meglio, di tradizione poetica. Anche l'apocope è ad esempio tipica della canzonetta («douleur» > «dolor», «amour» > «amor»), e per gusto tonale è ben collocabile nel quadro di altre scelte caproniane analizzate, come l'uso dei diminutivi e delle strutture chiastiche, e l'iterazione dell'aggettivo («toute neuve» > «nuova nuova», «tout seul» > «solo solo»), per quel tocco vezzeggiativo e aereo che d'altronde è caratteristica portante anche del dettato apollineriano. In questo la suffissazione gioca un

---

<sup>108</sup>Giorgio CAPRONI, *L'arte del tradurre*, in «Testo a fronte», cit., p. 166. Ma uguale dichiarazione si ha per *Les colchiques*: «I colchici. Insomma, io sono posto in questa posizione: dico, se Apollinaire avesse scritto in italiano, come avrebbe scritto questa chanson?» (*Era così bello parlare*, cit., p. 149). E ancora, su “Gente” in un articolo del 1981: «ho voluto tradurre [Apollinaire] immaginando come lui avrebbe scritto in italiano», *Cronologia*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. LXXIII.

<sup>109</sup>È il bel commento che Testa fa del linguaggio di Caproni, in *Introduzione a QT*, p. XVI.

ruolo fondamentale, ed è inoltre una marca fortissimamente caproniana («Come scendeva fina / e giovane le scale Annina! / Mordendosi la catenina ...»), *L'uscita mattutina*, vv. 1-3). Quanto ad “italianità” è esemplare un verso come «d'un tratto volgendo la vaga fronte», memoria di Tasso padre, che traduce «soudain tournant leurs vagues faces». La trama di citazioni chiama in causa quella che è la grande tradizione della Penisola: Petrarca, Boccaccio, Leopardi, Pascoli, Quasimodo. Soprattutto Petrarca e Leopardi indicano una preferenza di linea squisitamente letteraria, mentre Pascoli spiega invece una più ampia disponibilità nei confronti di tutti gli strati della lingua.<sup>110</sup>

In effetti molti fenomeni riscontrati concordano nell'informarci di un misurato espressionismo di Caproni, afferente magari ad aree primo-novecentesche della nostra tradizione.<sup>111</sup> In particolare sono i fenomeni dell'univerbazione, della sintassi nominale, delle forme iterate (riguardanti il raddoppiamento dell'aggettivo), le suffissazioni, nonché i linguaggi tecnici e gergali utilizzati. Ad esempio un «grands ballons» viene reso con «palloncioni», che ricorda il «calzoncioni» di Palazzeschi.<sup>112</sup> O anche, per via di iterazione, un «Quiète e coite» diviene «Quieta e chiotta chiotta». E poi un «aux cheveux roux» può essere reso con l'univerbato «rossochiomata». E per la sintassi nominale potremmo citare quasi tutta l'ultima strofa di *Marizibill*, dove troviamo un «ils n'égalent pas leurs destines» reso con «Inette a equiparar la sorte», o «leurs yeux sont des feux mal éteints» che diviene «gli occhi tizzoni nella cenere». Ma sono soprattutto certe scelte lessicali a provocare per alcuni testi delle escursioni in senso espressionistico:<sup>113</sup> «tu te moques de toi» diviene «ti sfotti»; «avec fracas» diviene «fracassoni»; «voyou» diviene «monellastro». In

---

110Vedi *Appendice*.

111Si può rinviare in proposito a Rebora, o a Boine.

112A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2002, p. 151: «Habel Nassab, sei bello tu / con quegli enormi calzoncioni blù!» (*Poemi*, 1909).

113Lo nota anche Zoico analizzando *Cors de chasse*, quando parla di «certo gusto espressionistico di Caproni» (Silvia ZOICO, *Valeri, Caproni, Sereni, traduttori di Apollinaire*, in «Studi Novecenteschi», n. 49, giugno 1995, p. 102).

questo senso saranno da considerarsi l'uso di tecnicismi: «treggia» per «trineau»; «mecco» per «mec»; «Fantocci della Buffa» per «Bobosses». Oppure i regionalismi: «con garbo» per «gentiment», o «Non ti voltare neh» per «Ne te tourne pas». Sono strati linguistici che sarebbero stati cari anche al Pascoli.

Un'altra spinta ha carattere opposto, ma converge sulla stessa direzione. È una spinta letterario-colta (di pari segno con la volontà di fare un “Apollinaire italiano”), che porta Caproni a privilegiare alcuni schemi ricorrenti. Il chiasmo, ad esempio, come forma esemplare del melismo tradizionale: e allora «Mon verre est pleine d'un vin trembleur ...» diviene «M'empie il bicchiere un vino che ha tremori...»; oppure, con più arditezza tecnica, troviamo «Tutti gli sguardi tutti di tutti gli occhi attenti» per «Tous les regards tous les regards de tous les yeux». Ancora, il linguaggio di Caproni presenta impennate di stampo citazionale o letterario:<sup>114</sup> «les douleurs et les joies» sono «le croci e delizie» della Traviata;<sup>115</sup> o il petrarchesco «Sono i capelli oro lionato» per «Ses cheveux sont d'or on dirait»; ma anche il colto «allampanato e forastico» per «maigre et sauvage»; o infine il prezioso «Sulla paglia si riduceva» per «Elle se mettait sur la paille». A questa tentazione per le zone alte corrisponde anche l'uso degli autori già citati, tutti più o meno annessi al campo petrarchesco. Tranne, in parte, il Pascoli, che spiega, come già notato, un gusto più disposto ad escursioni nei livelli umili della lingua. Ma se abbiamo parlato di unica direzione nel lavoro traduttivo di Caproni sul materiale linguistico è perché ciò che il livornese fa per brevi e incisivi strappi, e in versi opposti, è allargare la lingua medio-alta di Apollinaire: essa risulta il livello medio da cui si dipartono, laddove sia possibile, le esplorazioni di Caproni verso altri strati linguistici (sempre cercando di soppesare gli interventi, ricreando nel testo italiano delle bilance interne che non

---

<sup>114</sup>Com'è, d'altronde, tipico della sua stessa poesia, che non si risparmia certe colorazioni preziose, con arcaismi o poetismi, mai comunque esornativi, poiché d'altronde «non fa d'uopo di troppa / suppellettile»: vv. 4-5, *Parole del borgomastro (brusco) ai suoi famigli (Il muro della terra)*.

<sup>115</sup>E sempre dall'opera, questa volta dal *Rigoletto*, Caproni ricava la formula «Io e te pari siamo» de *L'écrevisse*.

lo portino verso soluzioni unilaterali). Di questo, bellissimo esempio è la resa di due normalissimi sintagmi verbali come «*Ils regardaient ... / en parlant...*», con «Contemplavano ... / Chiacchierando ...», in cui «contemplavano» è più alto di «regardaient», mentre il successivo «chiacchierando» è più colloquiale di «en parlant».

Su tutto questo materiale testuale, per così dire, si applica poi il grande rovello di Caproni: il ritmo e il movimento.<sup>116</sup> Così quando parla di *Exercice*, dice: «Veramente, nel testo, i bombardieri sono quattro. Li ho ridotti a tre per maggior scorrevolezza del testo».<sup>117</sup> È la convinzione caproniana che vi sia una parità di linguaggio poetico e musicale. Istruttivo in generale, e nel caso particolare per Apollinaire, è tutto un passaggio da *Era così bello parlare*:

CAPRONI: [*Le pont Mirabeau*] non è che non mi piaccia, non mi pare riuscita in tutto e per tutto, appunto perché mi hanno rimproverato questi “amor”, questi qui...

PICCHI: Che è una delle trovate più belle, appunto da canzone vera.

CAPRONI: Io... appunto... in italiano, mentre in francese fanno il contrario, per esempio la *douleur* in una canzone diventa la *douleuse*, ci devono mettere la “e” muta, in italiano facciamo il contrario, togliamo. E poi non capisco perché questo terrore: “ancor oggi”, immancabilmente, lo correggono “ancora oggi”. Dico, l'italiano è già una lingua plurisillabica, pesante, ha queste possibilità di fare troncamenti, niente, va bè.<sup>118</sup>

Insomma, si sente bene la nostalgia per una lingua, come poteva essere quella di Dante, pronta alla musica, al fatto che così come una nota può essere croma, semicroma, etc., così una parola può essere intera, apocopata, sincopata, etc. Il problema è primariamente musicale: la soluzione del testo andrà trovata in questa chiave. Per un gioco di specchi, ciò rimanda immediatamente ad una questione di senso, e anche qui Caproni è pari alla sua intelligenza quando

---

116Caproni: «... son perfettamente d'accordo con Iginio De Luca quand'egli afferma che “di tutti gli aspetti del discorso poetico il traduttore non può non privilegiare il movimento”, o con Elio Chinol quando giustamente dice, da parte sua, che “il ritmo va sostenuto a qualsiasi costo”» (*Divagazioni sul tradurre*, cit., p. 65).

117Nota 1 a *Exercice* (APOLLINAIRE, *Poesie*, cit., p. 217).

118Giorgio CAPRONI, *Era così bella parlare*, cit., pp. 149-150.

dichiara: «ho più badato al carattere, che non al senso letterale».<sup>119</sup>

Primo punto da cui partire: l'elisione o l'aggiunta di versi sono fenomeni con occorrenza quasi nulla. Questo dato è il simbolo di una delle più forti e inamovibili linee di Caproni traduttore: la fedeltà ai valori formali del testo, o meglio, la convinzione di trovare nell'originale lo schema unico e necessario con cui strutturare il proprio testo (“a immagine e somiglianza” si potrebbe aggiungere).<sup>120</sup> Il che riguarda anche altri fattori: la partizione strofica; la struttura rimica; la disposizione spaziale dei versi; le strutture iterative. Caproni cerca sempre di copiare l'immagine del testo di partenza, concedendosi per contro la riformulazione di brevi e frequenti pezzi testuali: è quello che dice di fare e compie con, ad esempio, *Les cloches*, dove il livello di escursione semantica rispetto all'originale è alto («Je ne saurai plus où me mettre» reso con «Nascondersi chi più potrà»), ma lo schema rimico è ripreso in maniera quasi perfetta (tutte rime alternate come in francese, tranne che per due quasi-rime), e le inversioni, nonché le soluzioni lessicali, tutto concorre a dare il tono della canzonetta.

Altro punto che ci pare emerga dall'analisi delle forme ricorrenti è quello di una tendenza alla *brevitas*, alla ricerca continua di mezzi per alleggerire il testo: così la sintassi nominale («Demain ce sera ce que fut aujourd'hui» > «Domani sarà come oggi»), l'elisione di aggettivi dimostrativi e possessivi («Leurs cœurs bougent comme leurs portes» > «mobili i cuori come le porte»), nonché l'apocope («afin de tout voir» > «poter veder») sono anche strumenti di concisione.<sup>121</sup> Questo si lega a quello che più in generale è il «fraseggiare ansimante e breve»<sup>122</sup> che Caproni porta in molte sue traduzioni. Il legato di

---

119Ivi., p. 149.

120Su questo punto, si veda il confronto con Sereni.

121Una nota interlinguistica: sintassi nominale, mancanza di aggettivo determinativo e possessivo, nonché l'apocope, sono tutti fenomeni linguistici tipici e possibili in italiano, meno in francese. Detto questo, ci è parso comunque che i casi rilevati portino il segno decisivo della mano del traduttore, la quale scava il già fisiologico solco interlinguistico tra francese ed italiano.

122Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in ID., *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit., p. 179.

Apollinaire perde, quando possibile, il suo *continuum* melodico nella resa caproniana, dove viene a spezzettarsi in più punti. L'univerbazione, ma soprattutto la sintassi nominale, spingono in questa direzione, portando il dettato verso sponde di tensione analogica che Apollinaire non conosce, come in «Carico l'occhio d'inumanità» per «C'était son regard d'inhumaine», o «nell'ora in me rivelatrice» per «Au moment où je reconnus». A questo si aggiunga che Caproni opera, come nel caso del chiasmo, molte inversioni,<sup>123</sup> che muovono il testo nelle sue unità più piccole. Tanto mantiene l'orditura esterna del testo, tanto il lavorio della sua penna va a scalfire l'ordine più nascosto, quello interno alle unità strofiche, versuali, negli emistichi, o nelle singole parole: sono quelle che Testa chiama «frane sonore e semantiche»<sup>124</sup> (ad esempio l'ironico e metaletterario «Lascio in testamento» per «Je lègue», meglio traducibile con «lascio in eredità»; o sempre la sottile inversione tra «pesci» e «algh» in *Zone* dove «Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur» diviene «E i pesci nuotano fra le algh» immagini del Salvatore»). Su un impianto architettonico corrispondente all'originale, si innestano queste “frane”, che operano per piccole erosioni dell'edificio esteriormente “perfetto” del testo. Osserviamo la seconda strofa di *Allons plus vite*:

<p style="text-align: center;">Enfant souris ô sœur écoute  Pauvres marchez sur la grand-route  O menteuse forêt qui surgis à ma voix  Les flammes qui brûlent les âmes</p>	<p style="text-align: center;"><u>Sorridi</u> <i>creatura sorella ascolta</i>  <u>Avviatevi</u> o <i>poveri</i> sulla <u>strada</u> <i>maestra</i>  Bugiarda <u>foresta</u> <i>che sorgi alla mia voce</i>  Le <u>fiamme</u> <i>che bruciano</i> le anime</p>
---	---

Si noti il contrasto tra il titolo (*Andiamo più svelti*) e il procedimento chiasmico (che amplifica il chiasmo già presente in «qui surgis à ma voix / *Les flammes qui brûlent*»); ma anche il fatto che questa quartina sia piena di allusioni più o meno

<sup>123</sup>Analogamente alla nota 33, rileviamo la più larga disponibilità dell'italiano rispetto al francese nell'invertire i propri elementi sintattici. Anche qui, si è creduto che la resa attraverso inversioni etc. del dettato originale sia da considerare scelta del traduttore, la quale sfrutta le intrinseche qualità della lingua italiana.

<sup>124</sup>Enrico TESTA, *Introduzione a QT*, p. XIX.

patenti all'universo cristiano («sœur écoute», i «Pauvres», la «menteuse forêt», e ovviamente «Les flammes qui brûlent les âmes»; allusioni che Caproni sottolinea traducendo «enfant» con «creatura», o «grand-route» con «strada maestra», dal tono decisamente più messianico, in linea coll'appello «Avviatevi o poveri»), forse ha dato motivo all'interprete di giocare con quella che è la figura retorica della croce.

Fin qui, potremmo riassumere dicendo che tanto Caproni cerca di riprodurre le strutture esterne del testo (rima, partizione strofica, numero e disposizione dei versi), tanto si concede di variare le unità più piccole del testo (scelte linguistiche, inversioni, etc.). Quando è possibile, il livornese cerca di rendere più netto, più stridente ciò che in Apollinaire fluisce senza cesure.<sup>125</sup> “Poeta scaleno”, si riserva di provocare delle sghembature nella musicalità altrimenti suadente e ammaliante (di una «[poésie qui nous impose] de nous émerveiller»)<sup>126</sup> del transalpino. Ciò si lega da un lato al gusto per il ritmo, per cui al glissando apollineriano si preferisce un andamento percussivo; dall'altro a quello che è l'incessante movimento contraddittorio che anima la poesia di Caproni, di affermazione (la struttura esterna) e di negazione (le «[micro-]frane sonore e semantiche»).

Sembra che Caproni voglia disseccare il tessuto originale, e allo stesso tempo congelarlo in una distanza che collima coll'astrazione. In fondo è proprio questo quello che fa in due riuscite molto importanti come *L'écrevisses* e *Et toi mon coeur*, dove la misura breve gli permette di essere in pieno controllo della situazione. La sintassi nominale in questo senso è anch'essa un mezzo per raffreddare l'azione dentro una visione statica («Les cyprès projetaient sous la lune leurs ombres» diviene «Lunghe ombre dei cipressi sotto il lunare albore»), ma anche per togliere una certa simpatia dell'osservante coll'osservato («ils

---

<sup>125</sup>Si veda in particolare l'analisi di *L'écrevisses*.

<sup>126</sup>Jean BURGOS, *Sur le sentiers de la création*, cit., p. 271.



n'égalent pas leurs destines» diviene «Inette a equiparar la sorte»). Così la capillare elisione di aggettivi dimostrativi e possessivi, oltre che per una normale diversità linguistica tra francese e italiano, riguarderà anche il tentativo di un decentramento o decontestualizzazione («de cette voix» > «della voce», «et cette banlieue» > «la periferia», «et ce voyageur» > «il viaggiatore»). La materia dolcemente soggettivante di Apollinaire che tanto ammalia il lettore è scalfita da Caproni per creare degli oggetti contundenti, da osservare da lontano. Non c'è più posto per l'identificazione: la “fondativa *coniunctio*” mancante tra autore e traduttore è qui rimpallata verso il lettore. La zona alchemica e ammiccante dell'originale è espunta, ed è questa una paradossalità: Caproni espone una cantabilità che lungi dal catturare per ipnotizzare, camuffa una secchezza che è preambolo della “crudeltà”.

### **Influenze di Apollinaire su Caproni poeta**

Nel gioco di specchi che si crea ai margini di un lavoro di traduzione potremmo cercare di capire se e come vi siano echi di queste *Poesie* apollineriane nell'opera di Caproni poeta. Abbiamo già dato qualche esempio discorrendo delle divergenze dei due poeti: esempi tratti da, non è un caso, *Il muro della terra*, silloge composta tra il 1964 e il 1975, che segna l'inizio della «terza, e ultima, stagione di Caproni».<sup>127</sup> Comunque sia, sembra che proprio a partire da *Il muro della terra* cominci l'influenza diretta di Apollinaire su Caproni, o meglio, il fatto che quest'ultimo usi da un lato tecniche trovate o affinate nelle versioni da Apollinaire, dall'altro esibisca passi con testi di citazioni più o meno velate.<sup>128</sup>

---

127Pier Vincenzo MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. XXX.

128Ma questo non impedisce che la frequentazione di Apollinaire datasse già dagli anni giovanili (indipendentemente dal lavoro di traduzione), e che occasionalmente ne affiori qua e là qualche traccia. Ad esempio in *Zone*, al v.146: l'immagine dei "bidoni del latte che tintinnano nelle vie" richiama irresistibilmente alla memoria uno dei sonetti più celebri (e drammatici) del *Passaggio di Enea*, 1944, dove troviamo appunto: “ Le carrette del latte ahi mentre il sole / sta per pungere i cani! Cosa insacca / la morte sopra i selci nel fragore /di bottiglie in sobbalzo?”, ma anche “O amore, amore / che disastro è nell'alba!”.

Per il primo caso è soprattutto interessante la cadenza anaforica, tipica di Apollinaire,<sup>129</sup> che s'incunea nel dettato di Caproni, a partire da *Dedizione*, componimento de *Il muro della terra* in lingua francese: «J'ai mis bas ... / J'ai amené ... / J'ai baissé ...». *Arbre*, dove l'«Entre» anaforico è a inizio dei vv. 29-32, ed è reso con «Fra» da Caproni, avrà suggerito la soluzione di *Petrarca*, in *Versicoli del controCaproni*: «Tra la mano... / Tra la spiga... / Tra la mano e la spiga... / Tra la spiga... // Tra la spiga e la man / qual muro è messo?» Altri esempi di anafora si trovano nell'ultima raccolta, *Res Amissa*: in *Verlaniana*, vv. 1-3: «Piove sulla ... / Piove sulla ... / Piove sulla ...»; in *È terra di macigni*, vv. 1-3: «È terra di ... / Terra di ... / Terra dove ...»; in *Tutti i treni che corrono*, vv. 1-6: «Tutti i treni ... / in tutte le ... / Tutti i treni ... / tutti i treni ... / in ... / Tutti i treni ...»; in *Confidenza*, vv. 2-4: «Al senso della ... / Al senso della ... / Al senso del ...»; in *Gastronomica*, vv. 1-3: «Le parole ... / Le parole ... / Le parole ...». Particolare poi l'utilizzo di parole univerbate sostanzialmente a partire da *Il conte di Kevenhüller*, composto tra il 1979 (data di pubblicazione delle traduzioni da Apollinaire) e il 1986, dove troviamo al v. 7 di *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, un «rossosoriana» che ricorda il «rossochiomata» di *Zone*; e al v. 8 di *Lo scomparso* un «gesucristo» che echeggia il «diobenedetto» di *Allons plus vite*. Altri esempi ci vengono sempre dalla postuma *Res Amissa*: in *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, v. 11: «flautorinascente»; nell'omonima *Res Amissa*, v. 8: «biancoflautata»; in *Invenzioni*, v. 2: «diaspotrasparenti»; in *Pasolini*, v. 3: «verdeazzurro»; in *Guardando un orto in Liguria*, v. 8: «aereoscarlatti».

Ci sono anche memorie puntuali che riguardano forme ricorrenti nel traduttore livornese, come ad esempio l'apocope e iterazione di «Cantium

---

che richiama l'ambientazione temporale dello stesso passaggio in *Zone*: “Sei solo sta per arrivare il mattino”, v. 145.

129Un esempio tra i molti possibili: «Dans les ville heureuses de l'arrière / Dans tout le reste de l'univers / Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé / Dans les femmes dans le canons dans le chevaux» (*Merveille de la guerre*, vv. 38-39).

cantiamo» in *Coretto (di giubilo) dei chierichetti* ne *Il Franco Cacciatore* (scritto tra il 1973 e il 1982), che ricorda il «Passiam passiamo» di *Cors de chasse*. Oppure il tocco toscaneggiante di «Vo via» in *Cortesia* di *Res Amissa*, che riecheggia il «Vo a guerreggiar» di *C'est Lou qu'on l'a nommée*. O anche l'aggettivazione a occhiale di «bianche figure vane» in *Passeggiata*, da *Il conte di Kevenhüller*, che calca «neri manubri vuoti» di *Un fantome de nuages*. Caproni usa poi una rima di Apollinaire (anche se facilmente reperibile), quella di *Marizibill*: «... sortes / ... mortes», in *La fatalità della rima*: «La sorte. / La morte». Le “divagazioni spaziali» di *Zone* («Te voici à Marseille ... / Te voici à Coblence ... / Te voici à Rome ... / Te voici à Amsterdam ...») avranno suggerito a Caproni certe soluzioni che troviamo in *Ubicazione* («A Savona / sul porto... / Al bar ... / A Palo Alto... / A Lodi ... / A Seal Rocks / in California ...», vv. 4-13) e *Intarsio* («L'ho visto mentre scompariva, / a Norimberga ... / ... // Ero a Livorno, alla Darsena. / O, più tangibilmente, a Genova, / alla Commenda ...», vv. 1-7), entrambe de *Il muro della terra*.<sup>130</sup> La versione «Io e te pari siamo» tutta caproniana del v. 1 de *L'ecrévisse* è presa a modello in *Tombeau per Marcella*, da *Res Amissa*, vv. 27-28: «Saremo pari, allora. / In tutto. Tu. Piero. Io». Una doppia memoria poi serve da ispirazione a *Il flagello*, da *Il conte di Kevenhüller*, che incrocia i motivi per altro convergenti di *Désir* e de *La tranchée*,<sup>131</sup> citando direttamente un passo da quest'ultima: «Rincorrere il desiderio? / Rincorrere la morte?», «Catturare – ma vivo! - / il Desiderio di Morte. // Riportare il flagello / a Morgana (un giorno / di roccia), nel suo castello / senza via di ritorno» (e si confronti con *Désir*: «Mon désir est là sur quoi je tire»; e con *La tranchée*: «Je les aime comme les aime Morgane / En son castel sans retour»). Il tema dell'ombra poi, parola cara a Caproni, avrà trovato nutrimento in una poesia come *Ombre*. Ad esempio in *Un Niente*, da *Il conte di*

<sup>130</sup>Cfr. Adele DEI, *Giorgio Caproni*, p. 238.

<sup>131</sup>Implementiamo la notizia già riportata da Adele DEI, *op. cit.*, p. 200.

*Kevenhüller*, abbiamo: «Eccoli gli amici ... // Ombre? // ... Già ombre, gli amici arrivano / (si perdono) nell'imbrunire»; e in *Ombre*: «Vous voilà de nouveau près de moi / Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre ... // ... Ombre vous rampez près de moi». Oppure in *Pasqua di resurrezione*, di *Res Amissa*: «Ombre scure, / subito schiarite in forme / e colori. // Figure / familiari»; e in *Ombre*: «Ombre encre du soleil / Écriture de ma lumière». Infine riportiamo alcuni echi di *Nuit Rhénane*, la cui ambientazione (l'osteria) e il tema (il vino) sono elementi cari a tutte le “stagioni” poetiche di Caproni. Ad esempio in *La caccia*, da *Il franco cacciatore*, vv. 11-13: «Gli schianti delle risate / delle donne. / I bicchieri / mandati in frantumi»; e *Nuit rhénane*, così tradotta dal livornese: «Il bicchiere ha lo schianto d'un romper di risate» (e dove poco prima si parlava delle «filles blondes»). Nella poesia *In lode del «Singolo»*, da *Res Amissa*, troviamo un passaggio affine agli appena citati, vv. 37-38: «rotto / di schianto il silenzio teso». Infine, un altro ricordo di *Nuit rhénane* lo si trova nella breve *In eco de Il muro della terra*, ai vv. 3-4: «Ma – tutti! – hanno cantato / vittoria, prima del rantolo»; e nel *poème* francese al v. 11 Caproni traduce: «La voce canta sempre da rantolomorirne».

I fenomeni osservati cominciano con *Il muro della terra*, e trovano una più cospicua diffusione nel postumo *Res Amissa*. La terza stagione di Caproni poeta si nutre di queste reminiscenze apollinairiane, in uno scambio che da un lato rimanda a luoghi precisi delle opere dei due, dall'altro avrà anche coadiuvato lo sviluppo in senso “formalistico” della poesia del livornese. Se l'ultimo Caproni è quello dell'ateologia, del paradosso, ma anche del tema con variazioni e dell'epigrammaticità, ciò lo si dovrà anche al contatto con Apollinaire. In particolare, le tecniche di *brevitas* sviluppate nelle traduzioni, nonché quelle di disseccamento del testo originale in senso stilistico ed esistenziale, per raggiungere zone più crude di comunicazione, sembrano una pista di lettura non sufficiente ma necessaria per comprendere l'ultima

evoluzione del poeta.

### Lettura di *L'Écrevisse*

L'ÉCREVISSE	IL GAMBERO
Incertitude, ô mes délices Vous et moi nous nous en allons Comme s'en vont les écrevisses, À reculons, à reculons.	Incertezza, io e te pari siamo. Io e te, mio bene segreto, Come i gamberi ce ne andiamo A culo indietro, a culo indietro.

*L'Écrevisse* è una quartina di *octosyllabes* con schema rimico regolare ABAB. La quartina italiana è di novenari, ma a patto di leggere in sinalefe «Incertezza, io e ...», considerando l'«io» monosillabo; e di considerare l'«io» del secondo verso bisillabo in sinalefe con «e»: lettura speciosa, e anzi è probabile che questo sia l'effetto che Caproni stesso cercava (d'altronde l'«ô» del francese è lungo), ricreando l'apparenza di una struttura, e in questo caso specifico, dando forma musicale al tema dominante il componimento, l'incertezza appunto. Meglio allora leggere il v. 1 come un decasillabo, e ammettere che la strofa è irregolare, ma per un solo verso, e per una sola sillaba. Lo schema rimico è identico a quello francese, ABAB, salvo che B è una quasi rima («segreto» - «indietro»): ancora un piccolo scacco alla compattezza esibita. Sempre riguardo alle rime, la fresca ironia di Apollinaire («délices» che rima con «écrevisses», con possibile allusione culinaria, e «allons» che rima con «reculons», inversione di rotta rispetto al significato normale di *aller*), Caproni rende più intimo e al contempo più meditativo il gioco rimico: «siamo» che rima con «andiamo» (essere e movimento, dunque), e «segreto» che rima con «indietro» (richiami all'interiorità).

«Mes délices» viene tradotto con «mio bene segreto», il che è in linea con

la sensazione di intimità che la rima esibisce. È il tono stesso in Caproni ad essere più spezzato: il periodo unico del francese viene riportato in italiano con due periodi distinti (v. 1 e vv. 2-4), rallentando il compimento del dettato. La pausa forte del v. 1 sottolinea quello che in francese non c'è nemmeno: ovvero l'esplicitazione dell'uguaglianza tra «io» e «incertezza» non solo a livello di movimento, ma anche di essere («io e te pari siamo»).<sup>132</sup> Non sarà un caso quindi che Caproni sposti l'iterazione dal verbo *aller* («allons» e «vont»), mentre in italiano solo «andiamo»), alla coppia pronominale «io e te» (ai vv. 1 e 2, mentre in francese solo un «Vous et moi» al v. 2).

La pausa forte del v. 1 viene in parte bilanciata dall'assenza di virgola tra i vv. 3 e 4, come invece è del francese. Nel momento in cui si affaccia anche in italiano il movimento (v. 3) Caproni toglie questa pausa debole, creando un legato ritmico e semantico più forte tra i vv. 3 e 4: mentre in francese tra verbo («en allons») e complemento di modo («à reculons») sta la similitudine («comme s'en vont les écrevisses»), in italiano, grazie anche all'inversione tra «ce ne andiamo» e «come i gamberi», si ha un quasi *enjambement* tra i vv. 3 e 4 a dichiarare “come” i protagonisti se ne vadano. A loro volta «i gamberi» si nascondono a centro verso (mentre in francese «écrevisses» è rimante) per dare maggiore spicco al verbo in prima persona plurale.<sup>133</sup> Questa tattica, che espone di preferenza i soggetti, è compensata dall'ultimo verso, di marca analitica e decisamente più gergale rispetto al francese, tutto giocato su una evidente omofonia: «À reculons, à reculons» diventa quindi «A culo indietro, a culo indietro». Attraverso questa figura etimologica interlinguistica («reculons» viene da «reculer» il cui etimo è *cul*, ovvero “culo”), Caproni imita musicalmente il verso francese, lo segue per la prima volta da vicino, ma parodiandolo.

<sup>132</sup>Senza escludere poi l'ambiguità della formula “essere pari” in un ipotetico contesto agonistico tra l'io e l'incertezza.

<sup>133</sup>Ma saranno da considerare anche i valori consonantici di “bene segreto” e “gamberi”: ritroviamo nei due sintagmi /g/, /r/, /n/≈/m/, /b/, per cui il legame rimico tra “délices” e “écrevisses” viene mutato di segno e sottilmente mantenuto.

Ciò che in Apollinaire fluisce senza particolari intoppi, in italiano urta contro spigoli ritmici e semantici più marcati. Caproni respinge oltre il baudeleriano «mes délices» per esplicitare da subito un'uguaglianza che in francese è solo suggerita. Questo comporta in generale una maggiore nettezza dell'immagine, bruciando i tempi dell'assimilazione tra io lirico e «incertezza» (filtrata appunto da «mes délices» nel testo francese). Il melismo debussiano di Apollinaire diventa una ritmica di stampo classico, in linea con le preferenze musicali di Caproni e con una sua tendenza a “disseccare” il testo originale.

### Letture di *Zone*

ZONE	ZONA
À la fin tu es las de ce monde ancien	Alla fine sei stanco di questo mondo antico
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin	Pastora o Torre Eiffel stamani i tuoi ponti belano
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine	Ne hai abbastanza di vivere nell'età greca e romana
Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes La religion seule est restée toute neuve la religion Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation	5 Perfino le automobili qui sembrano antiche Nuova nuova è rimasta soltanto la religione Semplice come gli hangar di Porto Aviazione
Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X Et toi que les fenêtres observent la honte te retient D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux Il y a les livraisons à vingt-cinq centimes pleines d'aventures policières Portraits des grands hommes et mille titres divers	10 Tu solo o Cristianesimo non sei antico in Europa L'europeo più moderno siete voi Papa Pio X E tu se non entri in chiesa stamani a confessarti È perché le finestre t'osservano e ti vergogni Leggi i volantini i cataloghi i manifesti che cantano a voce alta Ecco la poesia stamani e per la prosa ci sono i giornali Ci sono le dispense da 25 centesimi piene d'avventure poliziesche Ritratti di grandi uomini e mille titoli diversi
J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom Neuve et propre du soleil elle était le clairon Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent Le matin par trois fois la sirène y gémit Une cloche rageuse y aboie vers midi Les inscriptions des enseignes et des murailles Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent J'aime la grâce de cette rue industrielle Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes	15 Ho visto stamani una simpatica via il nome non lo ricordo Nuova e pulita era la tromba del sole I dirigenti gli operai e le belle stenodattilografe Dal lunedì mattina al sabato sera quattro volte al giorno ci passano Al mattino per tre volte la sirena vi alza il suo lamento 20 Una campana rabbiosa vi abbaia verso mezzodi Le scritte delle insegne e sui muri Le targhe gli avvisi schiamazzano come pappagalli Mi piace la grazia di questa via industriale Qui a Parigi fra Rue Aumont- Thiéville e l'Avenue des Ternes
Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette	25 Eccola la giovane via e tu sei ancora un piccino nulla più Che la mamma veste soltanto di bianco e di blu Sei molto devoto e col tuo più vecchio compagno René Dalize Nulla ti attrae tanto quanto le pompe della Chiesa Sono le nove il gas è abbassato tutto blu di nascosto

<p>Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ C'est le beau lys que tous nous cultivons C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité C'est l'étoile à six branches C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs Il détient le record du monde pour la hauteur</p>	<p>30</p>	<p>Uscite dal dormitorio Pregate tutta la notte nell'oratorio Mentre eterna e adorabile profondità ametista Gira in perpetuo la sfavillante aureola del Crocifisso È il bel giglio che tutti noi coltiviamo</p>
<p>Pupille Christ de l'œil Vingtième pupille des siècles il sait y faire Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée Ils crient qu'il sait voler qu'on l'appelle voleur Les anges voltigent autour du joli voltigeur Icare Énoch Élie Apollonius de Thyane Flottent autour du premier aéroplane Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la [Sainte-Eucharistie Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie L'avion se pose enfin sans refermer les ailes Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles À tire-d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri Et d'Amérique vient le petit colibri De Chine sont venus les pihis longs et souples Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples Puis voici la colombe esprit immaculé Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre Un instant voile tout de son ardente cendre Les sirènes laissant les périlleux détroits Arrivent en chantant bellement toutes trois Et tous aigles phénix et pihis de la Chine Fraternisent avec la volante machine</p>	<p>35</p>	<p>È la torcia rossochiomata che il vento non spenge È il figlio bianco e vermiglio della madre dolorosa È l'albero sempre folto di tutte le preghiere È la doppia forca dell'onore e dell'eternità È la stella a sei branche</p>
<p>Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent L'angoisse de l'amour te serre le gosier Comme si tu ne devais jamais plus être aimé Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie C'est un tableau pendu dans un sombre musée Et quelquefois tu vas le regarder de près</p>	<p>40</p>	<p>È Dio che muore il venerdì e risuscita la domenica È Cristo che sale in cielo meglio d'un aviatore Del primato mondiale d'altezza è lui il detentore</p>
<p>Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté</p> <p>Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé [à Chartres Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses L'amour dont je souffre est une maladie honteuse</p>	<p>45</p>	<p>Pupilla Cristo dell'occhio Ventesima pupilla dei secoli questo secolo Ci sa fare e mutato in uccello come Gesù in aria sale I diavoli negli abissi alzano il capo a guardare Dicono che imita Simon Mago in Giudea Gridano se sa rubar gli spazi di ladro abbia nomea Gli angeli intorno al bel volteggiatore volteggiano</p>
<p>50</p>	<p>50</p>	<p>Icaro Enoch Elia Apollonio di Tiana Intorno al primo aeroplano aleggiano Si scansano a trattiper lasciare il passo a tutti i trascinati dalla [Santa Eucarestia I preti che eternamente salgono elevando l'ostia L'aeroplano si posa infine senza richiudere le ali</p>
<p>55</p>	<p>55</p>	<p>Il cielo si riempie allora di milioni di rondini Ad ali spiegate giungono i corvi i falchi i gufi Dall'Africa arrivano gli ibis i fenicotteri i marabù L'uccello Roc celebrato da favolisti e poeti Si libra stringendo fra gli artigli il cranio d'Adamo la prima testa</p>
<p>60</p>	<p>60</p>	<p>L'aquila piomba dall'orizzonte lanciando un grande strido E dall' America viene il piccolo colibri Dalla Cina son giunti i pihi lunghi e agili Che hanno un'ala sola e volano a coppie Poi ecco la colomba spirito immacolato</p>
<p>65</p>	<p>65</p>	<p>Scortata dall'uccello lira e dal pavone occhiato La fenice rogo che da sé si genera Per un attimo vela tutto con la sua ardente cenere Le sirene lasciati i pericolosi stretti Arrivano cantando tutte e tre bellamente</p>
<p>70</p>	<p>70</p>	<p>E tutti aquila fenice e pihi della Cina Fraternizzano con la volante macchina</p>
<p>75</p>	<p>75</p>	<p>Ora te ne vai per Parigi solo solo tra la folla Mandrie d'autobus muggenti ti passano accanto di corsa L'angoscia dell'amore nella tua gola è una morsa Come se mai più tu dovessi essere amato In altri tempi in monastero saresti entrato Ti vergogni se ti sorprendi a recitare una preghiera Ti sfotti e il tuo riso crepita come il fuoco infernale Le faville di quel riso dorano il fondo della tua vita</p>
<p>80</p>	<p>80</p>	<p>È un quadro appeso in un buio museo E a volte t'avvicini per meglio vederlo</p>
<p>85</p>	<p>85</p>	<p>Oggi te ne vai per Parigi le donne sono bagnate di sangue Era e vorrei non ricordarmene al declino della bellezza</p> <p>Circondata di fervide fiamme Nostra Signora m'ha guardato [a Chartres Il sangue del vostro Sacro Cuore m'ha inondato a Montmartre Mi ammalano le parole di beatitudine L'amore che mi tormenta è una malattia vergognosa</p>



<p>Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans [l'angoisse C'est toujours près de toi cette image qui passe</p> <p>Maintenant tu es au bord de la Méditerranée Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année Avec tes amis tu te promènes en barque L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur</p> <p>Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague Tu te sens tout heureux une rose est sur la table Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose La cétone qui dort dans le creux de la rose</p> <p>Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit Tu étais triste à mourir le jour où t'y vis Tu ressembles au Lazare affolé par le jour Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours Et tu recules aussi dans ta vie lentement En montant au Hradchin et le soir en écoutant Dans les tavernes chanter des chansons tchèques</p> <p>Te voici à Marseille au milieu des pastèques</p> <p>Te voici à Coblenze à l'hôtel du Géant</p> <p>Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon</p> <p>Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui [est laide</p> <p>Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde On y loue des chambres en latin Cubicula locanda Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda</p> <p>Tu es à Paris chez le juge d'instruction Comme un criminel on te met en état d'arrestation</p> <p>Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté</p> <p>Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune Une famille transporte un édreon rouge comme vous transportez votre [coeur Cet édreon et nos rêves sont aussi irréels Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent Rue des Rosiers ou rue des Écouffes dans des bouges Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue Et se déplacent rarement comme les pièces aux échecs Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque Elles restent assises exsangues au fond des boutiques</p>	<p>E l'immagine che ti possiede ti fa sopravvivere nell'insonnia e nello [sgomento Quest'immagine che passa non ti abbandona un momento</p> <p>90 Ora sei in riva al Mediterraneo Sotto i limoni tutto l'anno in fiore Coi tuoi amici te ne vai in giro in canotto Uno è mentonasco ci sono due turbiaschi un nizzotto Guardiamo nelle profondità i polpi con terrore</p> <p>95 E i pesci nuotano fra le immagini del Salvatore</p> <p>Sei nel giardino d'una locanda nei dintorni di Praga Ti senti tutto felice una rosa è sulla tavola E osservi invece di scrivere il tuo racconto in prosa La cetonia che dorme nel cuor della rosa</p> <p>100 Ti sei visto disegnato nelle agate di San Vito Eri triste da morire ne sei rimasto atterrito Somigli al Lazzaro sconvolto dalla luce L'orologio del quartiere ebreo muove le lancette all'indietro E anche tu nella tua vita vai lentamente arretrando</p> <p>105 Salendo sul Hradcany e la sera ascoltando Cantare nelle taverne canzoni ceche</p> <p>Eccoti a Marsiglia in mezzo alle pateche</p> <p>Eccoti a Coblenza all'Hotel del Gigante</p> <p>Eccoti a Roma seduto sotto un nespolo del Giappone</p> <p>110 Eccoti ad Amsterdam con una ragazza che trovi bella ed è [brutta</p> <p>Deve sposarsi con uno studente di Leida Vi si affittano camere in latino Cubicula locanda Me ne ricordo ci passai tre giorni e altrettanti a Gouda</p> <p>Eccoti a Parigi dal giudice istruttore Sei dichiarato in arresto come un malfattore</p> <p>115 Hai fatto dolorosi e gioiosi viaggi Prima d'accorgerti della menzogna e dell'età Hai sofferto d'amore a venti e a trent'anni Son vissuto da folle e ho perso il mio tempo Non osi più guardarti le mani e ogni momento Io mi metterei a singhiozzare Su te su quella che amo su tutto ciò che t'ha spaventato</p> <p>Con occhi pieni di lacrime guardi i poveri emigranti Credono in Dio pregano le donne allattano fantolini Riempiono del loro afrore l'atrio della stazione di Saint-Lazare Confidano nella loro stella come i re magi Sperano di guadagnar soldi in Argentina E di tornare al paese fatta fortuna</p> <p>120 Una famiglia si trascina un piumino rosso come voi il [cuore Quel piumino e i nostri sogni sono altrettanto irreali Alcuni si fermano qua e vanno ad abitare In Rue des Rosiers o in Rue des Écouffes in catapecchie Li ho visti spesso di sera prendono una boccata d'aria per la strada E di rado si spostano come i pezzi degli scacchi</p> <p>130 Ci sono soprattutto ebrei le mogli hanno la parrucca Se ne stanno sedute esangui in fondo alla botteguccia</p>
---	--

<p>Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux</p> <p>Tu es la nuit dans un grand restaurant</p> <p>Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey</p> <p>Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées</p> <p>J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre</p> <p>J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche</p> <p>Tu es seul le matin va venir Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie</p> <p>Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée Ils sont des Christs d'une autre forme et d'une autre croyance Ce sont les Christs inférieurs des obscures espérances</p> <p>Adieu Adieu</p> <p>Soleil cou coupé</p>	<p>Sei al banco d'un bar tra i più malfamati Prendi un caffè da due soldi in mezzo agli sventurati</p> <p>Sei di notte in un gran ristorante</p> <p>140 Queste donne non sono cattive hanno i loro pensieri ciò nonostante Anche la più brutta ha fatto soffrire il suo amante Suo padre è di Jersey nelle guardie giurate</p> <p>Le mani che non le avevo visto son dure e screpolate</p> <p>Provo un'immensa pietà per il suo ventre cucito</p> <p>145 Umilio ora la mia bocca su una povera ragazza dall'orrendo riso</p> <p>Sei solo sta per arrivare il mattino I bidoni del latte tintinnano nelle vie La notte s'allontana come una bella meticcina È Ferdine la falsa o Léa la premurosa</p> <p>150 E tu bevi quest'alcool che brucia come la tua vita La tua vita che bevi come un'acquavite</p> <p>Cammini verso Auteuil vuoi andare a casa a piedi A dormire fra i tuoi feticci d'Oceania e di Guinea Sono Cristi d'altra forma e d'altra credenza</p> <p>155 Sono i Sottocristi delle oscure speranze</p> <p>Addio Addio</p> <p>Sole collo mozzo</p>
---	--

*Zone* è la poesia di apertura della silloge più nota di Apollinaire, *Alcools*. Per tono, soluzioni stilistiche, nonché per andamento del dettato è una poesia-manifesto dell'autore transalpino. Si tratta di un componimento lungo (155 versi), con partizione strofica irregolare e metro libero (anche se Apollinaire fa spesso uso, ad esempio, dell'alessandrino, così come tipico, ma di segno opposto, è l'uso del verso lungo, affine alla prosa). Sono qua e là presenti strutture rimiche, anche se il loro impiego non è regolare. L'andamento è prosaico, e il tono generale è medio, sia per scelte sintattiche che lessicali. Due le tendenze strutturali del testo: l'iterazione e la giustapposizione, che sono, oltre che procedimenti melici, anche segni di una *mens* urbana proiettata nell'avvenire, presaga di tante soluzioni che verranno poi sviluppate da altri (si pensi, per citare due alfieri del modernismo, come la giustapposizione sia tecnica fondamentale dell'Eliot della *Waste Land*, o del Joyce dello *Ulysses*).

Due esempi di iterazione: inizio vv. 33-41, con ripetizione di «C'est», tecnica didascalica che crea una forte connessione intrastrofica; connessioni interstrofiche, come «Maintenat tu marches» (v. 72), «Aujourd'hui tu marches» (v. 83), «Maintenat tu es» (v. 90), per un legato di più ampio respiro. Senza spostare i pesi dell'equilibrata composizione (oltre che l'iterazione, la rima gioca in ciò un ruolo fondamentale) è comunque la giustapposizione a far da padrona. Si vedano i primi quattro versi: sono slogan, asserzioni che ad una prima lettura rimangono isolati nella loro icasticità, ma legati dalla rima o dall'assonanza, per cui è questa la prima avvisaglia attraverso la quale la giustapposizione chiede di essere esplorata, dato che non v'è nulla di ermetico. Qui sta il breve passo in cui si gioca l'ironia ma anche l'ecumenicità di cui Apollinaire è capace.

Caproni segue la struttura dell'originale, con pochi ritocchi. Aggiunge due versi (v. 30 e v. 121),<sup>134</sup> lasciando altrimenti inalterati numero, lunghezza e partizione delle strofe. Il metro è libero, senza tentativi di imitazione, qualora vi fosse, dell'alessandrino. Più attivo è il lavoro che Caproni svolge con le rime, anche se il senso dell'operazione non è dissimile dalle scelte metriche e strofiche, ovvero seguire, per quanto possibile, l'andamento del testo francese. Di norma Caproni cerca di immettere delle rime laddove anche il suo modello le abbia: ad esempio ai vv. 90-95, dove Apollinaire presenta uno schema AABBC, il traduttore propone aBCCBB. A volte la ricerca della rima è più evidente, e allora sarà questione di concentrazione lirica e semantica, come nel caso dei vv. 72-76, in cui abbiamo «folla» in assonanza con i rimanti «corsa» e «morsa», e i rimanti «amato» e «entrato», e dove il traduttore applica inversione (v. 76), parafrasi (v. 73) e metafora (v. 74) rispetto all'originale pur di salvaguardare un impianto rimico, contraltare ironico necessario al grave «angoisse de l'amour» che oscilla tra la solitudine dell'alienato e la chiamata agli Ordini. In altri casi il poeta ligure non cerca la rima, e ciò risulta significativo in

---

<sup>134</sup>Caso molto raro: cfr. *Appendice*.

almeno due luoghi: primo, ai vv. 7-15, dove il francese tiene la sua mischia versale di sacro e profano sotto il controllo di assonanze e rime esposte, mentre Caproni lascia i versi senza rima, accentuando il carattere prosaico del passo; altro luogo significativo sono le due strofe finali (vv. 146-155) che precedono i due versi-strofa in chiusura di componimento, dove si ripete ciò che abbiamo appena detto, suggellando così la traduzione sempre con una scelta prosaicizzante. Da rilevare invece che Caproni lega i vv. 144-146 con l'assonanza delle parole in fine verso «cucito», «riso», «mattino», soluzione non presente nell'originale, proprio in corrispondenza con l'inizio delle strofe sopra citate, probabilmente per creare un contrappeso.

*Zona* è una poesia che presenta quasi tutte le forme caratterizzanti la traduzione caproniana (non sarà aliena alla spiegazione di ciò la lunghezza del componimento): sintassi nominale ai vv. 52, 65 e 129; elisione dell'aggettivo possessivo ai vv. 120, 143, e dell'aggettivo dimostrativo ai vv. 66, 123; forme iterate ai vv. 5, 72, 110-114; due forme univerbate, «rossochiomata» (v. 35) e «Sottocristi» (v. 155); forme suffissate ai vv. 25, 92, 124 e 136; scelte lessicali rare ai vv. 35, 78, 125. Caproni tiene dunque il tono medio di Apollinaire, concedendosi poche ma in molti casi significative varianti. Egli percorre una scala di escursione tra originale e traduzione dove potremmo porre ad un capo il v. 35: «è la torcia rossochiomata che il vento non spenge», in cui il grado di escursione è alto, visto l'uso della forma univerbata, nonché della variante letteraria «spenge» (in parte per assestarsi sul tono che nel francese è dato dall'inversione «n'êteint pas le vent»); all'altro capo stanno i versi in cui la traduzione è letterale, come ad esempio al v. 1: «Alla fine sei stanco di questo mondo antico» che traduce: «À la fin tu es las de ce monde ancien», seguendo da presso anche la *dispositio* dell'originale.

Gli interventi possono coinvolgere metodi come la *variatio*. Ai vv. 1 e 4, «ancien» e «anciennes» sono tradotti con «antico» e «antiche», mentre al v. 3

«antiquité» è tradotto con «età». Un po' come succede ne *I colchici*, dove Caproni applica una tripla enallage per variare l'originale: così i due «lentement» ai vv. 3 e 7 diventano «lente» e «lenta», mentre «lentes» del v. 14 diviene «lentamente».<sup>135</sup> Sempre in *Zone* abbiamo «tu marches» ai vv. 72 e 83, e poi «tu te promenes» al v. 92, tutti tradotti con «te ne vai», mentre al v. 152 l'ultimo «tu marches» del poème è tradotto con «cammini»: un modo iterativo nei primi tre casi che prelude all'importanza data alla diversità del verbo finale. Altro piccolo esempio di *variatio* lo troviamo ai vv. 78-79 dove il doppio «ton rire» è tradotto con «il tuo riso» e con «quel riso» (in linea con la tendenza ad eliminare l'aggettivo possessivo). Ma abbiamo anche casi di iterazioni non richieste dall'originale: l'«eccoti» del v. 104, o la figura etimologica del v. 49 «volteggiatore volteggiano». Non si tratta comunque di soluzioni strutturali.

Altri interventi sono spesso legati a spostamenti semantici nel passaggio dal testo francese a quello italiano, di cui diamo conto di seguito. Al v. 129 «transporte» è reso con «trascina», che amplifica l'idea suggerita dello strascinare del «piumino» così come del «cuore». Al v. 144 la «pietà» è per «il ventre cucito» e non per «le coutures de son ventre», focalizzando l'attenzione su un elemento più simbolico e più patetico allo stesso tempo. Al v. 146 non sono più i «laitiers» a far «tinter leurs bidons», ma sono direttamente «I bidoni del latte [che] tintinnano nelle vie», il che è coerente col verso che precede, dove si dice «Tu es seul». Questi sono tutti modi di delucidazione del testo di Apollinaire. Altre variazioni semantiche si trovano in maniera capillare nelle parti cristologiche del testo. Si tratta di specificazioni, come «aureola» per «gloire» al v. 33, «parole di beatitudine» per «paroles bienheureuses» al v. 86, «Lazzaro sconvolto dalla luce» per «Lazare affolé par le jour» al v. 103. Nell'epigrafe de *La chanson du mal aimé* (componimento tratto sempre da *Alcools*) troviamo un altro esempio di questo procedimento, quando «Et je

---

135Cfr. Tiziana MIGLIACCIO, *Il caso Apollinaire*, «Sincronie», VIII, n. 16, 2004, p. 129.

chantais cette romance / En 1903 sans savoir / Que mon amour à la semblance / Du beau Phénix s'il meurt un soir / Le matin voit sa renaissance.» viene resa con «E io cantavo questa mia canzone / Nel '903 ignaro che amore / L'amore mio in tutto come / La Fenice se una sera muore / L'alba ne vede la resurrezione.» «Renaissance» è tradotto da «resurrezione», così come «matin» da «alba», chiari riferimenti al Cristo.<sup>136</sup> Metaforizzando in maniera aleatoria il testo francese, il ligure dà una venatura ironica alla propria versione, che mischia amore profano, figure mitologiche e testi sacri. È un'ironia propria ad Apollinaire stesso («Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme / L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X», vv. 7-8). Un altro esempio lo troviamo al v. 95, dove «Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur» diviene «E i pesci nuotano fra le alghe immagini del Salvatore»: l'inversione tra «pesci» e «alghe» è uno spostamento possibile e normale sintatticamente, ma che circonfonde di un'aura di ambigua ironia l'immagine originale. Infine, un altro esempio di sfumatura semantica ce lo dà il «Sottocristi» del v. 155, che rende il francese «Christ inférieurs»: in linea con l'immagine di desolazione tutta novecentesca che è della strofa (un uomo la cui sola compagnia notturna sono i simulacri di un pantheon alieno, prodotti di scarto di una cultura a cui non può credere), quel sacro più abietto, ma comunque sacro, che la formula «Christ inférieurs» mantiene, viene espunto, trasformato anch'esso in un “sottoprodotto”, proprio come lo sono i «fétiches». Anche qui il traduttore varia per acutizzare ciò che nell'originale è latente.

Caproni opera poche e velate variazioni, atteggiamento ben distante, ad esempio, da *L'écrevisse*. Sulla distanza lunga, com'è fisiologico, si attiene molto di più al testo originale, anche perché non è pressato da una struttura formale rigorosa, la quale, se presente, stimola la sua fantasia tecnica. Non si dà il caso,

---

<sup>136</sup>Mt, 28, 1-2: «1 Dopo il sabato, verso l'alba del primo giorno della settimana, Maria Maddalena e l'altra Maria andarono a vedere il sepolcro.2 Ed ecco si fece un gran terremoto ...».

d'altronde, di una pedissequa traduzione letterale: la tensione verso la riformulazione del testo di partenza non perde di vigore, ma viene diluita. Il livornese mantiene la sua tendenza a seguire i valori formali del testo anche sulla lunga distanza, soprattutto la rima, il segno più “esterno” di una struttura melodica. La variazione, pare ancora, sta in un dettato più scandito, proprio in linea con le sfumature semantiche viste, volte a ironizzare o a chiarire, quasi sempre specificando il testo di partenza. Uno dei versi chiave del poème è il v. 150: «Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie», e Caproni traducendolo opera una discreta variazione: sostituisce il participio presente di «brûlant» con una coordinata: «E tu bevi quest'alcool che brucia come la tua vita»: così facendo segmenta il verso in bisillabi e monosillabi e rende minore il trasporto emotivo implicito nella formula di Apollinaire. Questo in linea con un altro intervento forte già visto, il «Sottocristi» subito successivo, che toglie la dolce melancolia dei «Christ inferiors», e fissa l'immagine con tinte più dure e più asettiche.

### **Lettura di *Et toi mon cœur pourquoi bats-tu***

ET TOI MON CŒUR POURQUOI BATS-TU	E TU MIO CUORE PERCHÉ BATTI
Et toi mon cœur pourquoi bats-tu	E tu mio cuore perché batti
Comme un guetteur mélancolique J'observe la nuit et la mort	Malinconica vedetta Spio la notte e la morte

Il breve *poème* è diviso in due strofe, con verso isolato all'inizio e distico finale. I versi sono *octosyllabes*. Nessuno schema rimico. Due i periodi: il primo coincidente col v. 1, il secondo con il distico successivo.<sup>137</sup> Della divisione in

<sup>137</sup>Ma la punteggiatura è assente.

due periodi danno conto i valori vocalici: primo verso con [twa], [purkwa], [ba], [ty], con alternanza di /w/ – /a/ – /u/ – /w/ – /a/ – /y/, che ridona il palpito del cuore, ma lo chiude in cerchio («toi ... bats-tu»), di fatto strozzandolo. Il distico finale invece lascia questo stretto gioco vocalico, acquistando un respiro maggiore anche in fatto di misure sillabiche, con il bisillabo «guetteur», il quadrisillabo «mélancolique» e il trisillabo «J'observe», quando nel v. 1 abbiamo il solo «pourquoi» a oltrepassare la misura del monosillabo. Il che è in tono con lo stesso «J'observe», una distesa contemplazione, dopo l'angosciosa domanda iniziale.

Caproni segue, come al solito, la partizione strofica e il numero di versi del francese. Nessuno schema rimico, come in francese. La struttura metrica è a forma di imbuto: v. 1 novenario (irregolare); v. 2 ottonario; v. 3 settenario (leggendo «spio» come monosillabo). Quindi subito un movimento contrario a quello che abbiamo visto essere in francese un processo distensivo del dettato, che si richiude solo nell'emistichio finale («la nuit et la mort»). Attestano un diverso strutturarsi del testo italiano anche i valori vocalici, con il v. 1 giocato su /e/ e /o/ («E tu miO cuOrE pErchÉ batti), il v. 2 invece su /a/ («MALinconicA vedettA»), e il v. 3 che ritorna su /e/ e /o/ («SpiO la nOttE e la mOrtE»). Questo marca in maniera decisiva il verso centrale, isolandolo fonicamente, ciò che succedeva invece per il v. 1 in francese. È un'impennata del dettato a cui corrispondono almeno altre due circostanze di rilievo: la mancata traduzione di «Comme un», con ellissi del connettivo e traslazione analogica della similitudine; la presenza di «guetteur», ovvero «vedetta», che dà una sfumatura di vertigine al passo, impennando la posizione del soggetto, così come fanno per parte loro i valori vocalici. Quindi isolamento e altezza si realizzano a tutti i livelli del testo: preferenza per /a/ in luogo di /o/ e /e/; analogia invece che similitudine, con un'immagine che diventa tanto icastica quanto slegata; presenza di una «vedetta».



A questa “impennata” fonica, sintattica e figurativa fanno da contrappeso altri procedimenti. In primo luogo, il fatto che il v. 1 sia decisamente più aperto rispetto al v. 1 francese, il quale gioca su uno strozzamento sonoro, cosa che Caproni non tenta di imitare, cercando invece un legato musicale con il distico: il «bAttI» finale produce una “coblas” vocalica colle sillabi iniziali del successivo «mAllconIcA», che si riverbera a chiasmo nel resto della parola. Scelta non casuale, dato che Caproni opera subito dopo un'inversione rispetto al francese («malinconica vedetta» per «guetteur mélancolique»), e che avrebbe potuto optare per una soluzione più vicina al suo modello con «melanconica»: ma ciò avrebbe rotto l'addensamento sulla /a/, portando a un'insistenza sulla /e/, vocale condivisa dagli altri due versi, ed eliminando quindi un fattore di isolamento. Inoltre, sempre il v. 1 è legato al v. 3 dalla “rima interna” di «mio» e «Spio». La scelta di «vedetta» permette un legame consonantico fra le tre unità versali attraverso «batti», «vedetta» e «notte» (consonante “t” d'altronde su cui la poesia, dopo la congiunzione iniziale, si apre con «tu», e su cui si chiude con «morte»).

A livello semantico, la scelta più vistosa è «Spio» per «J'observe». Si noti: con «spio» Caproni recupera una sfumatura di senso propria di «guetteur», mantenendo, ma specificando, l'azione espressa da «observer». In italiano dunque “la vedetta spia”, proponendo il sottile paradosso per cui la “vedetta”, che potrebbe più propriamente “observer” dall'alto della sua postazione, meno propriamente “spia” (il che acutizza una dinamica di alto-basso che non si ritrova in francese). Ciò che in Apollinaire, dopo l'angoscia iniziale, si dipana languidamente verso la fine, in italiano è irretito in un dettato più secco, e in una più acuta coscienza della “mélancolie” che fa da tramite fra il “cuore” e la “morte”. L'asciuttezza di Caproni è qui un *labor limae* condotto fino alle sue estreme possibilità: mostra lo scheletro del corpo testuale francese; crea in italiano una composizione fortemente espressiva e rigorosamente equilibrata.

Ciò a costo di perdere il coinvolgimento emotivo che il testo originale esercita nei confronti del lettore, oggettivando per contro l'immagine, rendendola tanto più netta quanto più distante.

### Caproni e Sereni a confronto su Apollinaire

Proponiamo in questo sottocapitolo un'analisi inter-autorale delle versioni di Sereni e Caproni a partire da due testi di Apollinaire: *Le pont Mirabeau* e *Désir*. In nota abbiamo poi fatto riferimento ad altri tre testi su cui era possibile il confronto: *Le voyageur*, *Cors de chasse*<sup>138</sup> e *L'Adieu*.<sup>139</sup>

Un appunto storico: Sereni ci dice di aver «preso di mira isolatamente [*Pont Mirabeau*] nel corso degli anni Cinquanta».<sup>140</sup> Un primo gruppo di poesie da Apollinaire «è poi apparso nel n. 8 dell' "Almanacco dello Specchio", Mondadori, 1979».<sup>141</sup> Data singolare, visto che è la stessa in cui escono *Le poesie* di Apollinaire tradotte da Caproni, il quale aveva già in precedenza pubblicato *L'adieu*, *Cors de chasse* e *Le pont Mirabeau* in *Poesia straniera del Novecento*, nel 1958.<sup>142</sup> È dunque possibile che Sereni avesse sottomano, almeno per queste tre poesie, la versione caproniana.<sup>143</sup> Ad ogni modo, i due operano nello stesso periodo. «La mia propensione verso Apollinaire, o piuttosto la ricorrente attrazione da parte del medesimo»<sup>144</sup> è frase sereniana che certo anche Caproni avrebbe potuto sottoscrivere. I loro sguardi si concentrano su colui che «è riuscito, nella modernità, ad essere miracolosamente ingenuo».<sup>145</sup> Il fascino

---

138Per questa poesia si veda il saggio di Silvia ZOICO, *Valeri, Caproni, Sereni, traduttori di Apollinaire*, cit.

139Per quest'ultima poesia si veda il saggio di Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in ID., *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit. In generale i pareri espressi dal critico trovano riscontro in altri componimenti qui analizzati.

140Vittorio SERENI, *Nota Bibliografica*, in ID., *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. 216.

141*Ibidem*.

142Vedi *Appendice. Tavola cronologica*.

143Probabile soprattutto per *Le pont Mirabeau*, dove il ritornello di Caproni, che traduce in maniera poco letterale il distico francese «Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure», è ripreso quasi esattamente da Sereni: «Venga la notte rintocchi l'ora / I giorni vanno io non ancora» per il primo; «Venga la notte suoni l'ora / I giorni vanno io non ancora» nel secondo.

144Vittorio SERENI, *Premessa a Il Musicante di Saint-Marry*, cit., p. XXXI.

145Pier Vincenzo MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII.

esotico che deve aver esercitato Apollinaire sui nostri sarà anche questa “ingenuità”.

Il confronto sulle forme ricorrenti in Caproni ha dato quasi sempre lo stesso risultato, ovvero il fatto che laddove esse siano presenti nel livornese, con altrettanta regolarità si segnala la loro assenza in Sereni, comprovando, almeno su scala ridotta, l'alto grado di caratterizzazione della traduzione caproniana. In generale poi sembra Sereni il traduttore più ardito, e non a caso. Al confronto con Caproni egli assomiglia ad un “magnifico dilettante”, e questa che è, *ça va sans dire*, solo un'apparenza, è anche la sua “miracolosa riuscita”. Caproni opera da vero artigiano, da “ebanista”, ligio al dovere che il modello impone: nel calco di quest'ultimo egli trova la base sufficiente e necessaria per operare poi i suoi intarsi semantici e melodici. Sereni invece trova nell'originale quasi una base jazzistica su cui poter improvvisare: e allora togliere o aggiungere versi, non seguire le strutture rimiche e più in generale iterative, immettere *enjambements* forti etc. sarà lecito e, in un altro senso rispetto a Caproni, necessario. Gli apriori formalistici di quest'ultimo congelano il vitalismo di Apollinaire. Egli organizza il suo testo su un'idea spaziale che è lo schema del modello: a questa organizzazione superiore non rinuncia, a costo di sacrificare, paradossalmente, la continuità che è del testo apollineriano. Sereni mostra chiaramente quanto Caproni strutturando la versione ne isoli gli elementi, movimento contrario a quello del luinese, molto più “libero” nel suo rifondere gli oggetti a disposizione.<sup>146</sup>

La divinità, che sia sotto sembianza di icona, di testo, o di forma, è ciò con cui Caproni continua il suo dialogo, convinto che una struttura, preesistente o inesistente, comunque debba esserci. Del divino non c'è traccia nella

---

<sup>146</sup>Ciò che viene detto da Mengaldo e confermato da Zoico. Il primo, commentando *L'Adieu*: «Sereni fraseggia con più ampiezza ... assorbendo in questa fluidità gli stacchi e i cambi di marcia ritmici» (in *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, cit., p. 183). La seconda, commentando *Cors de chasse*: «[per Sereni c'è] il proposito di raggiungere una fluidità complessiva nel movimento metrico» (in *Valeri, Caproni, Sereni, traduttori di Apollinaire*, cit., p. 105).

produzione di Sereni, così come della sensazione che si possa raggiungere una stabilità, una pietra miliare da cui dare inizio all'esplorazione: il mare dell'esistenza non concede che pochi approdi, e la navigazione è sempre a vista. Sereni non crede di dover stabilire una mappa, ciò che per Caproni è invece istintivo.

### Lettura di *Le Pont Mirabeau*

LE PONT MIRABEAU		IL PONTE MIRABEAU - Caproni		IL PONTE MIRABEAU – Sereni
Sous le pont Mirabeau coule la Seine Et nos amours Faut-il qu'il m'en souviene La joie venait toujours après la peine		Sotto il ponte Mirabeau scorre la Senna E i nostri amor Che io me ne sovvenga La gioia mai mancò dopo il dolor		Sotto Pont Mirabeau la Senna va E i nostri amori potrò mai scordarlo C'era sempre la gioia dopo gli affanni
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure	5	Venga la notte rintocchi l'ora I giorni vanno io non ancora	5	Venga la notte suoni l'ora I giorni vanno io non ancora
Les mains dans les mains restons face à face Tandis que sous Le pont de nos bras passe Des éternels regards l'onde si lasse	10	Le mani nelle mani restando faccia a faccia Lasciam che giù Sotto l'arcata delle nostre braccia D'eterni sguardi passi l'onda lassa	10	Le mani nelle mani restiamo faccia a faccia E sotto il ponte delle nostre braccia Stanca degli eterni sguardi l'onda passa  Venga la notte suoni l'ora I giorni vanno io non ancora
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure		Venga la notte rintocchi l'ora I giorni se ne vanno io non ancora		L'amore va come quell'acqua fugge L'amore va come la vita è lenta E come la speranza è violenta
L'amour s'en va comme cette eau courante L'amour s'en va Comme la vie est lente Et comme l'Espérance est violente	15	L'amore va come va la corrente L'amore va Come la vita è lenta E come la Speranza è violenta	15	Venga la notte suoni l'ora I giorni vanno io non ancora
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure		Venga la notte rintocchi l'ora I giorni se ne vanno io non ancora		Passano i giorni e poi le settimane Ma non tornano amori né passato Sotto Pont Mirabeau la Senna va
Passent les jours et passent les semaines Ni temps passé Ni les amours reviennent Sous le pont Mirabeau coule la Seine	20	Giornate e settimane il tempo corre Né più il passato Né più l'amore torna Sotto il ponte Mirabeau la Senna scorre	20	Venga la notte suoni l'ora I giorni vanno io non ancora
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure		Venga la notte rintocchi l'ora I giorni se ne vanno io non ancora		

*Le pont Mirabeau* fa parte della raccolta *Alcools*, ed è per coincidenza di valori formali e semantici una delle massime riuscite di Apollinaire. Centrale è il tema

dello scorrere, che assorbe ogni oggetto toccato dalla penna del poeta. Ma è un'onda che ben lungi dallo srotolarsi continua a girare su sé stessa in eterno. A supporto di questo l'autore traccia una partitura melica di notevole effetto. Quattro quartine (i cui versi hanno quantità sillabica 10, 4, 6, 10, con schema rimico AbaA), seguite da ritornello (distici di *heptasyllabes* (verso impari di ascendenza verlainiana) a rima baciata). Molte le ripetizioni, la più vistosa delle quali è l'esatta ripresa del v. 1 al v. 22, che chiude circolarmente il *poème*. Ma si veda anche «Les mains dans les mains» e «face à face» al v. 7; «L'amour s'en va comme ... / L'amour s'en va / Comme ... / Et comme ...» alla terza quartina; «Passent ... passent ...» al v. 19, e «Ni ... / Ni ...» ai vv. 20-21. Il ritornello è dunque segnale di un più capillare gioco iterativo. Da un lato tutto scorre, soprattutto il tempo, così come la lettura, aiutata nell'andare avanti da questa serie di “trappole melodiche», tra le quali la rima è fondamentale; dall'altro proprio la ripetizione che tanto dona alla scorrevolezza del testo rivela la stasi cui il soggetto è costretto: «Les jours s'en vont je demeure» è frase non a caso del ritornello.

Analizziamo ora le traduzioni italiane. Sereni predilige l'endecasillabo (vv. 1-2, 7, 11-12, 16-18), mentre per il ritornello usa un novenario e un decasillabo. Caproni traduce sempre il quadrisillabo della quartina con un quinario; il senario con un settenario nella prima, terza e quarta quartina; il ritornello è composto da due decasillabi; per il resto il metro non presenta regolarità. Ma è sintomatico che proprio nell'elemento per eccellenza della regolarità, il ritornello, Caproni sia fedele all'isosillabismo del distico francese, mentre Sereni no.<sup>147</sup> Altro appunto riguarda la vistosa scelta sereniana di tramutare le quartine in terzine, decurtando di 4 versi l'originale.<sup>148</sup> Caproni

147Cfr. la versione de *L'adieu*, dove Mengaldo nota come «Caproni assume il partito preso di rispettare il più possibile la struttura metrica dell'originale» (*Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, cit., p. 178).

148Sereni è uso a questo procedimento, che può essere riscontrato in altri due componimenti tra quelli confrontabili con Caproni. Ne *Le voyageur* aggiunge un verso alla settima strofa, e un altro in quella subito successiva. In *Désir* aggiunge un verso alla terza strofa e uno alla settima.

invece segue la partitura strofica di Apollinaire, in linea con la tendenza generale osservata a non aggiungere o togliere versi.<sup>149</sup> Per quanto riguarda l'impianto rimico, anche qui Sereni sembra meno disposto a seguire Apollinaire: ritornello a rima baciata derivativa; nessuna rima alla prima terzina; rima tra «faccia» e «braccia», e assonanza con «passa» nella seconda terzina; rima inclusiva tra «lenta» e «violenta» nella terza terzina; nessuna rima nella quarta terzina, come nella prima. Caproni si sforza maggiormente di perseguire un impianto melico più prossimo a quello del francese, ovvero con il maggior numero possibile di rime:<sup>150</sup> ritornello a rima baciata derivativa (come in Sereni); quasi-rima tra «Senna» e «sovvenga» e rima tra «amor» e «dolor» alla prima quartina; rima tra «faccia» e «braccia», e assonanza con «lassa» nella seconda quartina (come in Sereni); rima inclusiva tra «lenta» e «violenta» (come in Sereni), e quasi-rima tra queste e «corrente» nella terza quartina; rima derivativa tra «corre» e «scorre» nella quarta quartina. Per contrasto, ciò comprova una generale fedeltà di Caproni ai valori formali del testo di partenza.

La struttura ripetitiva del *poème* viene più rigorosamente seguita da Caproni.<sup>151</sup> Tre i casi in cui la soluzione iterativa del ligure non è fatta propria dal luinese: «a faccia a faccia» al v. 7, più forte del «faccia a faccia» di Sereni al v. 6; «l'amore va come va ...» al v. 13, mentre «l'amore va come quell'acqua ...» al v. 11; «Né più ... / Né più ...» ai vv. 20-21, mentre «Ma non ... né ...» al v. 17. Nei primi due casi la versione sereniana è più prossima al testo francese. Il v. 11 di Sereni in particolare segue più da presso «L'amour s'en va comme cette eau courante», mentre Caproni elide l'aggettivo dimostrativo, altra forma

<sup>149</sup>Cfr. analisi di *Désir*.

<sup>150</sup>Cfr. le versioni di *Le voyageur*, dove le quattro quartine comprese tra i vv. 31-46 in francese hanno schema rimico ABBA. Caproni imita quasi esattamente lo schema, se non per la presenza di due quasi-rime. In Sereni abbiamo solamente una quasi-rima e un'assonanza in tutto il *poème*.

<sup>151</sup>Cfr. le versioni di *Le voyageur* ai v. 51-52, dove per «L'aîné portait au cou une chaîne de fer / Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse», Sereni così traduce: «Un collare di ferro aveva al collo il più grande / Riuniva in treccia l'altro i suoi capelli biondi»; e così Caproni: «Il più anziano portava al collo una catena di ferro / il più giovane si faceva le trecce coi capelli biondi». Solo in quest'ultimo troviamo una formula anaforica ben marcata ad inizio verso: «Il più anziano ... / Il più giovane ...». Cfr. anche le versioni analizzate di *Désir*.

ricorrente già analizzata.<sup>152</sup> Sempre su questa linea possiamo notare che l'apocope caproniana ai vv. 2 e 4 non è soluzione di Sereni.<sup>153</sup> Le scelte lessicali di quest'ultimo sembrano più assestate su un tono colloquiale rispetto al livornese: «va» per «scorre», «potrò mai scordarlo» per «Che io me ne sovvenga», «C'era sempre» per «mai mancò», «suoni» per «rintocchi», «ponte» per «arcata», «Stanca» per «lassa», «Ma non ... né ...» per «Né più ... / Né più ...». Il tocco di Caproni sembra leggermente più aulico, nonché italiano, con quel «lassa» poetismo o arcaismo, nonché il sintagma «Né più», forse memoria foscoliana,<sup>154</sup> ma anche l'uso della formula invocativa «Che io me ne sovvenga», il preziosismo di «rintocchi», la sineddoche di «arcata». Ne *Le voyageur* ad esempio troviamo un altro procedimento simile, quando al v. 41 Caproni traduce «d'un tratto volgendo la vaga fronte», verso molto italiano,<sup>155</sup> mentre Sereni traduce con un più piatto «volgendo di colpo visi vaghi».<sup>156</sup>

Basta confrontare la prima strofa per rendersi conto di quanto Caproni cerchi il cantato, rispetto al “resoconto” sereniano. Il livornese impiega una quasi-rima («Senna» e «sovvenga»); una rima con due parole apocopate di gusto decisamente lirico, se non operistico («amor» e «dolor»); il verbo “sovvenire”, vicino fonicamente al francese, e di tono alto in italiano; la litote di «mai mancò» per un più piano «venait toujours». Nessuno di questi modi viene

152Cfr. con le versioni de *L'adieu*, dove al v. 1 Caproni non traduce “ce”, mentre Sereni sì.

153Cfr. le versioni da *Cors de chasse*, dove Caproni usa “Render” al v. 5 e “Passiam” al v. 9, mentre Sereni usa “Rende” e “Passiamo”. In particolare il v. 9 dà un'idea del diverso approccio frasale dei due: al melodico «Passiam passiamo ché tutto passa» di Caproni risponde il più piatto e insistito «Passiamo passiamo poiché tutto passa» di Sereni.

154Il possibile riferimento è al celebre incipit di *A Zacinto*, dove fra l'altro nelle prime due quartine la presenza di “onde” è capillare: «Né più mai toccherò le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque, / Zacinto mia, che te specchi nell'onde / del greco mar da cui vergine nacque // Venere, e fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso, onde non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / l'inclito verso di colui che l'acque».

155Cfr. *Appendice. Citazioni*.

156Sempre in questa poesia ci sono altri casi istruttivi: al v. 4 l'uso del diminutivo, forma ricorrente già analizzata, è di Caproni («nave orfanella») e non di Sereni («piroscafo orfano»); al v. 18 la soluzione univerbata di Caproni («giravoltavano») non è di Sereni («giravano in tondo»); Sereni segue il francese «ses cheveux» con «i suoi capelli», mentre Caproni toglie l'aggettivo possessivo («coi capelli»); al v. 31 la sintassi verbale del francese «Les cypres projetaient sous la lune leurs ombres» è anche di Sereni con «I cipressi alla luna mandavano ombre più lunghe», mentre Caproni opta per la sintassi nominale «Lunghe ombre dei cipressi sotto il lunare albore»; al v. 36 della doppia aggettivazione a occhiale con chiasmo caproniano («Tutti gli sguardi tutti di tutti gli occhi attenti») non c'è traccia in Sereni («Tutti tutti gli sguardi di tutti gli occhi»).

praticato da Sereni, in cui quella che è la struttura verticale del modello sembra sfaldarsi, fuggendo su una linea orizzontale di sviluppo prosaico. Pare comprovata la sensazione di Mengaldo: «quella melodicità che [Caproni cerca] al possibile di mantenere, sia sulla verticale (rime) che sull'orizzontale (isosillabismo), Sereni la smussa e la sottrae, limitandosi ad alludervi. Qualcosa di analogo vale ... per le rese lessicali». <sup>157</sup>

### Letture di *Désir*

DÉSIR	DESIDERIO – Caproni	VOGLIA – Sereni
<p>Mon désir est la région qui est devant moi Derrière les lignes boches Mon désir est aussi derrière moi Après la zone des armées</p>	<p>Il mio desiderio è la terra davanti a me Oltre le linee dei boches E il mio desiderio è anche dietro di me Passata la zona di guerra</p>	<p>La mia voglia è la plaga che mi sta davanti Dietro le linee dei Boches La mia voglia è anche alle mie spalle Dietro la zona di guerra</p>
<p>Mon désir c'est la butte du Mesnil Mon désir est là sur quoi je tire De mon désir qui est au-delà de la zone des armées Je n'en parle pas aujourd'hui mais j'y pense</p>	<p>5 Il mio desiderio è il poggio del Mesnil Il mio desiderio è là dove sparo Del mio desiderio di là dalla zona di guerra Oggi non parlo lo penso</p>	<p>5 La mia voglia è la Butte du Mesnil Verso là dove tiro è la mia voglia Che sta di là dalla zona di guerra Oggi non ne parlo ma ci penso</p>
<p>Butte du Mesnil je t' imagine en vain Des fils de fer des mitrailleuses des ennemis trop sûrs d'eux Trop enfoncés sous terre déjà enterrés</p>	<p>10 Poggio del Mesnil ti fantastico invano Fili di ferro mitragliatrici nemici troppo sicuri di sé Troppo rintanati sottoterra già sotterrati</p>	<p>10 Butte du Mesnil io t'immagino invano Filo spinato mitragliatrici Nemici troppo sicuri di sé Troppo imbucati sotto terra rintanati già</p>
<p>Ca ta clac des coups qui meurent en s'éloignant</p>	<p>Ca ta clac dei colpi che muoiono allontanandosi</p>	<p>Ca ta clac dei colpi che slontanando muoiono</p>
<p>En y veillant tard dans la nuit Le Decauville qui toussote La tôle ondulée sous la pluie Et sous la pluie ma bourguignotte</p>	<p>15 Nella tarda veglia notturna La decauville tossicchiante La lamiera ondulata sotto la pioggia E sotto la pioggia la mia borgognotta</p>	<p>15 Si sta veglianti fino a notte tarda La tossicolosa Decauville la Tettoia sotto la pioggia E sotto la pioggia il mio elmetto</p>
<p>Entends la terre véhémence Vois les lueurs avant d'entendre les coups Et tel obus siffler de la démençe Ou le tac tac tac monotone et bref plein de dégoût</p>	<p>20 Senti la terra veemente Vedi i lampi prima che s'odano i colpi E una granata sibilante demenza O il ta ta ta secco e monotono colmo di nausea</p>	<p>20 Senti la veemenza della terra Vedi i baleni prima di udire i colpi E un obice che sibila demenza O il ta-ta-ta monotono e breve di disgusto</p>
<p>Je désire Te serrer dans ma main Main de Massiges Si décharnée sur la carte Le boyau Goethe où j'ai tiré J'ai tiré même sur le boyau Nietzsche Décidément je ne respecte aucune gloire Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments Nuits des hommes seulement</p>	<p>25 Vorrei Stringerti nella mia mano Mano di Massiges Così scarna sulla carta Il camminamento Goethe dov'ho sparato Perfino sul camminamento Nietzsche ho sparato È chiaro che non rispetto nessuna gloria Notte violenta e violetta e buia e colma d'oro a tratti Notte solo dei maschi</p>	<p>25 Io voglio Nella mia mano stringerti Main de Massiges Così scarnita sulla carta il Camminamento Goethe Contro il quale ho sparato E così pure il camminamento Nietzsche Decisamente non rispetto gloria alcuna Notte viola e violenta e buia e colma d'oro a tratti Notte degli uomini soltanto</p>
<p>Nuit du 24 septembre Demain l'assaut Nuit violente ô nuit dont l'épouvantable cri profond devenait [plus intense de minute en minute Nuit qui criait comme une femme qui accouche Nuit des hommes seulement</p>	<p>30 Notte del 24 settembre Domani l'assalto Notte violenta oh grido della notte spaventoso grido [profondo sempre più intenso d'attimo in attimo Notte urlante come una partoriente Notte solo dei maschi</p>	<p>30 Notte del 24 settembre Domani l'assalto Notte violenta o notte il cui spaventevole grido [profondo diveniva più intenso di momento in [[momento Notte ululante come una partoriente Notte degli uomini soltanto</p>
		<p>35</p>

157Pier Vincenzo MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia*, in Vittorio SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XI.



*Désir* fa parte della silloge *Calligrammes*. Qui guerra e amore divengono un'unica cosa non per rimando, ma per un'invisibile sovrapposizione tra l'oggetto del desiderio e quello della lotta, ricordando quella *tranchée* che chiamando il soldato dice: «Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps».<sup>158</sup> Si tratta di un componimento di 33 versi, con metro libero, partitura strofica irregolare e nessuno schema rimico strutturale. Abbiamo un verso molto lungo, il 31, e una quartina di *octosyllabes*, ai vv. 13-16, con schema rimico ABAB, schema analogo a quello della prima strofa, che ha metro libero. La poesia si apre e si chiude su due forti anafore: «mon désir» ai vv. 1, 3, 5, 6, 7; e «nuit» ad inizio dei vv. 27, 28, 29, 31, 32, 33. Troviamo anche due inserti onomatopeici: al v. 12 «Ca ta clac», e al v. 20 «tac tac tac». Si presenta insomma come una poesia dall'andamento prosaico, dove l'elemento musicale, pur presente, non detta legge.

Per la prima strofa i modi iterativi sono speculari nelle due versioni, anche se Caproni è più fedele alla struttura originale: infatti tiene la locuzione «mio desiderio» e quelle opposte ma uguali di «davanti a me» e «dietro di me» ai vv. 1 e 3; Sereni invece tiene «La mia voglia» ai vv. 1 e 3, ma varia «devant moi» e «derrière moi» con «mi sta davanti» e «alle mie spalle», mentre itera «dietro» ai vv. 2 e 4 per tradurre «derrière» e «après». In altre due occasioni Caproni è più fedele alla struttura iterativa del francese:<sup>159</sup> ad inizio dei vv. 5-6 dove troviamo «Il mio desiderio» e al v. 7 dove troviamo «Del mio desiderio»; Sereni sposta il secondo «la mia voglia» a fine v. 6, e non traduce «De mon désir» al v. 8. Altro esempio è ai vv. 24-25, dove Caproni segue l'iterazione di «j'ai tiré», terminando i due versi con «ho sparato»; Sereni traduce un solo «j'ai tiré». Ulteriore differenza sta nella scelta di Sereni di aggiungere due versi, il numero 11 e il 26,

<sup>158</sup>*La Tranchée*, da *Poèmes à Madeleine*.

<sup>159</sup>Cfr. anche la versione de *L'adieu*, dove Mengaldo nota: «Il traduttore [Caproni] è ... più realista del re per quanto riguarda l'iteratività» (Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit. p. 179).

opzione non seguita da Caproni, anche in questo attento ad attestarsi sulla struttura formale dell'originale.<sup>160</sup> In questo senso è istruttivo notare il fatto che Sereni si conceda due enjambements molto forti, ai vv. 15 e 24, con esposizione dell'articolo determinativo in fine verso: anche questa è una partizione non presente nell'originale e non seguita da Caproni.<sup>161</sup>

Per ciò che concerne il confronto sulle forme ricorrenti in Caproni traduttore di Apollinaire, possiamo annotare qualche altra osservazione. Al v. 31 il livornese introduce due chiasmi, laddove Sereni sceglie di seguire più da presso il testo francese. Al v. 13 l'aggettivazione a occhiale di Caproni anche qui non è la resa di Sereni.<sup>162</sup> Sempre Caproni usa la sintassi nominale ai vv. 1, 13, 31, puntualmente scartata in favore della sintassi verbale, più prossima all'originale, da parte di Sereni.<sup>163</sup> Per ciò che riguarda il lessico, al v. 27 il livornese è felice di seguire «violette» col diminutivo «violetta», mentre il luinese traduce con «viola».<sup>164</sup> «Bourguignotte» è tradotto dal primo col letterale e tecnico «borgognotta», mentre col più corrente «elmetto» dal secondo. La scelta lessicale più vistosa è quella che dà il titolo alla poesia di Sereni, ovvero *Voglia*, in luogo del più letterale *Desiderio*, connotando in senso più colloquiale, ma anche malizioso, il *Désir* di Apollinaire. Altra forma peculiare di Sereni rispetto a Caproni sono i nomi comuni francesi che precedono nomi propri, trasformati anch'essi in nomi propri e non traducibili: «Butte du Mesnil» ai vv. 5 e 9, con il livornese che traduce: «poggio del Mesnil»; e al v. 23: «Main de

---

160Cfr. con *Le pont Mirabeau*.

161Cfr. anche *Le voyageur*, dove sempre Sereni e non Caproni, sposta «pentimenti» dal v. 5 al v. 6, creando un *enjambement*, così che «Et de tous ces regrets de tous ces repentirs / Te souviens-tu» diviene «E di tanti rimpianti di tanti / Pentimenti ti ricordi tu» nel luinese, e «E di tutti i rimpianti e di tutti i pentimenti / Ti ricordi» nel livornese.

162Cfr. *Le voyageur*, dove al v. 36 della doppia aggettivazione a occhiale con chiasmo caproniana («Tutti gli sguardi tutti di tutti gli occhi attenti») non c'è traccia in Sereni («Tutti tutti gli sguardi di tutti gli occhi»).

163Cfr. *Le voyageur*, dove al v. 31 la sintassi verbale del francese «Les cypres projetaient sous la lune leurs ombres» è anche di Sereni con «I cipressi alla luna mandavano ombre più lunghe», mentre Caproni opta per la sintassi nominale: «Lunghe ombre dei cipressi sotto il lunare albore».

164Cfr. *Le voyageur*, dove al v. 4 l'uso del diminutivo è di Caproni («nave orfanella») e non di Sereni («piroscafo orfano»). Ma anche in *L'adieu*, Caproni esplicita l'implicito diminutivo del francese «brin» con «rametto» ai vv. 1 e 4, mentre Sereni traduce con «briciolo d'erica» al v. 1 e «filo di brughiera» al v. 4.

Magisses», in luogo di «mano di Magisses». Tutto ciò in linea con la resa «Pont Mirabeau», nell'omonima poesia, al posto del più normale «ponte Mirabeau». Sembra questa, da parte di Sereni, un'operazione squisitamente letteraria, con conseguenze metalinguistiche: nella traduzione il referente non è più l'oggetto nella realtà, ma la parola stessa dell'originale.

Sereni tende a fondere quei versi che Caproni tiene separati e autosufficienti.<sup>165</sup> L'iterazione nella seconda strofa caproniana è il contrappeso necessario all'isolamento delle unità versali, che fossilizza l'ultima in una formula di concisione estrema: «Oggi non parlo lo penso». La strofa di Sereni è molto più mossa, a partire proprio dal fatto che non v'è la marcata iterazione dell'originale. In questa direzione va l'utilizzo dei due enjambements forti ai vv. 15 e 24, che creano un legato sconosciuto alla versione di Caproni. Sacrificando alcuni nuclei formali, nuclei ai quali invece Caproni non rinuncia, Sereni risulta più mosso. In un testo dalle non forti obbligazioni melodiche, il luinese acutizza la prosaicità del modello, e la declina nella possibilità di un più ampio spazio di gioco nella traduzione.<sup>166</sup> Il livornese, ed è questo un tratto sintomatico, opera le sue variazioni all'interno di piccole cellule testuali, come può essere un verso singolo, ma cerca al possibile di lasciare intatte le maglie più larghe della trama apollineriana.

---

<sup>165</sup>L'osservazione coincide con quanto detto da Mengaldo sulla versione de *L'adieu*: «[Caproni] fraseggia non solo corto, ma vario e ansimante» (*Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 183).

<sup>166</sup>Anche qui l'osservazione coincide con quanto detto da Mengaldo sulla versione de *L'adieu*: «Sereni fraseggia con più ampiezza» (*Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit., p. 183).

## CAPITOLO SECONDO

### *«Io non riesco a udirla la musica dell'essere». Caproni traduttore di Frénaud*

#### **Premessa**

Propongo in questo capitolo l'analisi delle poesie che Caproni ha tradotto da André Frénaud, confluite a suo tempo nella raccolta *Non c'è paradiso*. L'analisi è stata svolta anche qui a diversi livelli: una prima ricognizione su vasta scala di alcune forme ricorrenti, di cui si dà conto nell'*Appendice*; l'analisi di cinque componimenti esemplari, di cui quattro comparati alle rese di altri traduttori italiani;<sup>167</sup> un sondaggio infine sull'opera in proprio di Caproni, mirato a segnalarne tangenze e divergenze rispetto al pensiero e alla produzione dell'autore francese.

Le prime traduzioni caproniane da Frénaud appaiono nel 1960.<sup>168</sup> Da

---

<sup>167</sup>Si tratta di *Les navires de Milan* (Caproni), *Épitaphe* (Ungaretti-Caproni), *Une Fumée* (Parronchi-Caproni), *J'ai bâti l'idéale maison* (Solmi-Caproni), *Pays retrouvé* (Bertolucci-Caproni).

<sup>168</sup>Per questa e le successive note di carattere cronologico si veda *Appendice. Tavola cronologica*.

questa data fino al 1972, anno di pubblicazione di *Non c'è paradiso*, Caproni mantiene uno stretto rapporto col poeta francese, di cui il risultato più notevole e consistente sarà la pubblicazione nel 1967, presso Einaudi, di *Il silenzio di Genova e altre poesie*. L'arco di tempo descritto è momento centrale nell'opera del livornese, con quelle tre raccolte pubblicate fra 1959 e 1975 che sono *Il seme del piangere*, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* e *Il muro della terra*.

Il rapporto tra i due è conclamatamente amicale, altro capitolo di quella piccola *Res Publica Litterarum* che univa in amicizia colleghi italiani e francesi di quella generazione.<sup>169</sup> Per ciò che riguarda la silloge qui studiata, possiamo parlare di uno scambio in cui autore e traduttore si sono dati reciprocamente la mano. Si veda l'*Avvertenza del Traduttore* di Caproni: «L'A. ... con molta pazienza ha seguito la presente versione, potrei dire, verso per verso».<sup>170</sup> Di ciò sono testimoni le numerose note sparse nella silloge, in cui spesso Caproni fa diretto riferimento ai suggerimenti del collega francese.<sup>171</sup> Questo rapporto si configura insomma non come mera corrispondenza letteraria aldilà di tempi e spazi, ma già sostanziato di presenza reale, quella di due uomini, oltre che di due poeti, in dialogo.

Punto di partenza obbligato nel confronto tra i due poeti è l'autorevole parere di Mengaldo: «Fra i poeti tradotti da Caproni, Frénaud è il più suo», e per due motivi, in contrasto con Apollinaire: la sua non adesione alla linea simbolistica; l'adozione di strutture meliche varie e distanti dalla prassi caproniana, capaci proprio per ciò di stimolare le capacità del traduttore.<sup>172</sup>

---

169Si ricordi ad esempio la poesia *Promemoria*, di *Erba Francese*, dove Caproni passa in rassegna i suoi compagni di avventura, chiamati a Parigi proprio da Frénaud per delle letture al Centre Pompidou: «Brasserie du Morvan. / L'indomani, Beaubourg. / Luzi, Sereni, Frénaud. / La Provenzali. Esteban.»

170Giorgio CAPRONI, *Avvertenza del Traduttore*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, trad. e note di Giorgio CAPRONI, introduzione di Stefano AGOSTI, Rizzoli, Milano 1971, p. 17.

171Eccone un sintomatico esempio: «Ho conservato il “voi” per esplicita volontà dell'A. Il presentimento è d'una gravità tale, mi spiega, da non consentire in alcun modo il “tu”» (in André FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, cit., p. 333, n. 22).

172Pier Vincenzo MENGALDO, *Caproni e Sereni, due versioni*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Giorgio PERON, Amministrazione Comunale, Monselice 1993, p. 210. Gli fa

Quest'ultimo punto concorda con quanto già detto sulla distanza stilistica che Caproni percepisce tra sé e i suoi autori, ivi compreso Frénaud. Dunque, se di tangenze si vuole parlare, esse non andranno cercate nella disposizione alla musica dei due. Caproni stesso centra subito la questione:

Che cosa mi ha attratto verso di lui [Frénaud], dietro la muraglia (l'ostacolo) d'uno stile così diverso dal mio, e oltre le scorie, qua e là, della sua retorica? Lo dirò in breve [...]: il suo religioso ateismo, ma soprattutto il suo stoicismo (a volte ironico, a volte addirittura sarcastico) nel rincorrere in moto perpetuo, come i suoi *Re Magi* la Stella, una speranza già negata sul nascere e comunque sempre fuggitiva, in una maratona resa ancor più spossante dalla coscienza che la Stella, appunto, è irraggiungibile, e che [...] insensato è per l'uomo, ma proprio per questo irresistibile, il richiamo.<sup>173</sup>

Lo schema di lettura proposto dal traduttore stesso è il seguente: distanza formale; vicinanza etica. Pensiero d'altronde conforme a quello di Mengaldo, il quale però sposta la vicinanza dal piano etico ad un piano più prettamente letterario: l'antisimbolismo dei due.

La “muraglia” stilistica di cui parla Caproni è lapalissiana, con Frénaud così incline alla «dilatazione delle misure [...] sia in verticale che in orizzontale»,<sup>174</sup> mentre il livornese opera, soprattutto nelle opere medio-tarde, una rastremazione sempre più acuta del suo materiale linguistico. Non solo questo: la cantabilità del dettato caproniano non trova rispecchiamento nelle minime sollecitazioni meliche che Frénaud inserisce nei suoi versi.<sup>175</sup> Ma non sarà nemmeno da sottovalutare il fatto che il ventaglio di soluzioni metrico-stilistiche frenaldiane sia tanto ampio: questa disponibilità a forme così diverse Caproni non la conosce nella produzione in proprio, tendente semmai a trovare quell'unico tema (semantico e musicale) su cui variare infinitamente.

Più complesso è il confronto tra gli immaginari e i sistemi di pensiero dei

---

eco, su questa linea, Alice LODA in *Da Frénaud a Caproni: implicazioni metrico-stilistiche nella traduzione italiana di Il n'y a pas de paradis*, in «Bollettino di italianistica», n. 1, marzo 2011, p. 124. Quest'ultimo saggio sarà oggetto di assiduo confronto durante l'analisi qui svolta, data l'identità del soggetto.

173Giorgio CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 62.

174Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 124.

175Si vedano, a proposito, le analisi delle poesie.

due. Si può dire che partano entrambi da un dato esperienziale comune: la devastazione della guerra. Di qui la sensazione di essere capitati nel deserto, e in seconda battuta, di condividere questo deserto con altri, ai quali si parla, altri che sono prima di tutto gli “amici” (il poeta non è certo il vate):<sup>176</sup> «toujours le désert prévaudra. / Demain déjà. Pourquoi la fête? / Adieu amis, rien n'avait lui.»<sup>177</sup> A proposito si ricordi l'epigrafe de *Il muro della terra*, tratta da Annibal Caro: «Siamo in un deserto / e volete lettere da noi?»; o ancora, sul tema dell'addio, in un testo precedente: «Amici, credo che sia / meglio per me cominciare / a tirar giù la valigia».<sup>178</sup> Dialogo che può essere interno, quello con un io amico e nemico, altro filo che lega i due: «Comme si j'étais devenu mon ami»,<sup>179</sup> o «Je me suis nanti de mon inimitié»<sup>180</sup> (Frénaud); «Non sono, con me stesso, / ancora solo»<sup>181</sup> (Caproni). Solo o in compagnia, l'uomo che abita il deserto è il nomade, costitutivamente straniero. Si tratta quindi di cominciare il viaggio, che si tratti di una “randonnée” o di una “caccia”.<sup>182</sup> Seguendo sempre l'inarrivabile Stella, come i Re Magi.

Anche la condivisione di una base antisimbolistica è indubbia, trasferita nell'amore per la rappresentazione del reale. Quel reale, coagulato in luoghi e oggetti spesso concordanti (si pensi ai richiami al vino, segno di un ambiente, quello dell'osteria o della casa contadina, schietto e vero),<sup>183</sup> che è principio di ogni mossa poetica che si nutra di paesaggi: per Caproni, quello urbano soprattutto (si pensi alla Genova de *Il passaggio di Enea*, o alla Livorno de *Il seme del piangere*); per Frénaud, soprattutto quello contadino (si pensi ai grandi quadri campestri, come *Les paysans*). È lì che per il francese può esserci ancora

176Si veda in particolare l'analisi di *Épitaphe*.

177André FRÉNAUD, *Non pas un temple*, v. 20. Tutti i testi di Frénaud citati fanno parte di André FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, cit.

178Giorgio CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 1-3, in ID., *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.

179André FRÉNAUD, *Pour boir aux amis*, v. 8.

180ID., *Sans avancer*, v. 186.

181Giorgio CAPRONI, *Parole (dopo l'Esodo) dell'ultimo della Moglia*, vv. 59-60, in ID., *Il muro della terra*.

182Cfr. a proposito Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 124.

183Cfr. l'analisi di *Les navires de Milan*.

contatto col mondo, riappacificazione, come in *Pays retrouvé* («Mon cœur moins désaccordé de tout ce qu'il aimait, / je ne fais plus obstacle à ce pays bien-aimé», vv. 1-2), mentre per Caproni la stessa possibilità, in veste urbana, sembra esclusa: «Città / cui nulla, nemmeno la morte / – mai – mi ricondurrà». <sup>184</sup> Già qui un primo scarto, nel senso di un più maturato radicalismo (se si vuole anche formale) da parte del livornese. Ancora in Frénaud, non fossero altro che tentativi già coscienti del fallimento, rimane almeno la forza per dire che il legame colla storia (e quindi col mondo) non è disarcionato, o meglio, va riconquistato, «Pour la vérité d'un homme réconcilié avec son lignage». <sup>185</sup> In Caproni questo ultimo barbaglio di speranza, anche per interposto personaggio, non c'è: «Non chieder più. / Nulla per te qui resta. / Non sei della tribù. / Hai sbagliato foresta». <sup>186</sup>

Il deserto è prima di tutto luogo privo di segnali architettonici, e di indicazioni. Così Frénaud conferma che «Il n'y a plus de points cardinaux», <sup>187</sup> frase sottoscritta da Caproni in altri suoi versi: «bruciata ormai ogni inattendibile / mappa». <sup>188</sup> Qui si tratta però, oltre all'assunto teorico in comune, di un problema di prospettive, che specie in Caproni, da *Il muro della terra* in poi, verranno a complicarsi sempre più. Se Frénaud può dire: «Je veux remonter à la source. / Je passerai la frontière», <sup>189</sup> credendo (o cercando di credere) che il problema stia nella volontà, e non nell'esistenza, Caproni, nelle sue peripezie linguistiche, finisce per puntare il dito proprio sull'essere, e quindi il volere sarà declassato a domanda da corollario: «“Confine”, diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera». <sup>190</sup> A questo andrà aggiunto l'altro grande rovello, croce insieme poetica e filosofica,

---

184Giorgio CAPRONI, *Il Gibbone*, vv. 18-20, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.

185André FRÉNAUD, *Les paysans*, v. 11.

186Giorgio CAPRONI, *Cabaletta dello stregone benevolo*, ne *Il muro della terra*.

187André FRÉNAUD, *La nuit des prestiges*, r. 8.

188Giorgio CAPRONI, *Dies Illa*, in *Il franco cacciatore*, vv. 12-13.

189André FRÉNAUD, *Source totale*, vv. 1-2.

190Giorgio CAPRONI, *Falsa indicazione*, ne *Il muro della terra*.



di Caproni, per il quale lo “spatriato” è anche l’“afasico”:

Lo hanno portato via  
dal luogo della sua lingua.  
Lo hanno scaricato male  
in terra straniera.  
Ora non sa più dove sia  
la sua tribù. È perduto.

Chiede. Brancola. Urla.

Peggio che se fosse muto.<sup>191</sup>

Su questa sponda il francese, ma con più fiducia rispetto al “falso muto” del livornese, condivide quel sentimento di «insufficienza del dire poetico», che infatti in lui è sempre “murmure”, nel senso di un «“meno” necessario a conservare il “più”». <sup>192</sup> Per Caproni però questi “meno” e “più” non sono fattori attenuativi, come su una scala di grigi, ma poli di una contraddizione senza mediazione, in bianco e nero: «Negalo, se lo vuoi trovare... // Inventalo... / Non lo nominare...». <sup>193</sup> Le conseguenze dell'insufficienza del dire poetico sono tratte in maniera estrema dal livornese, e nemmeno per il “murmure” sembra più esserci spazio.

Si è già accennato a certa fiducia frenaldiana nel poter riallacciare i fili che legano passato e futuro nel presente. Essa è “ostentata” in senso stoico: è la parola detta nonostante e oltre la coscienza che la speranza è “vana”. Si legga ad esempio questo passo da *Source Totale*: «Nous ne laissons rien en souffrance. / Notre élan a couronne verte» (vv. 98-99), dove niente ancora è completamente perduto, se solo ci sia lo slancio necessario per serbarlo. Caproni invece percepisce che non c'è alcuna via di scampo, nemmeno quella della parola: «Di

---

<sup>191</sup>Giorgio CAPRONI, *Lo spatriato*, ne *Il franco cacciatore*.

<sup>192</sup>È l'acuta osservazione che Stefano Agosti annota in ID., *Campi e metafora in Frénaud*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., p. 17.

<sup>193</sup>Giorgio CAPRONI, *Versi controversi*, in *Il conte di Kevenhüller*, vv. 18-19.

noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze.»<sup>194</sup>  
 Dal passato, per trovare il futuro, aldilà della percezione condivisa del deserto, bisognerà cercare un “*songe vrai*”, e non un miraggio fuggevole. Per Frénaud almeno ciò sembra ancora un proposito da non scartare, e perciò da dire: «... le trèfles du sommeil / nous devons les faire glaives pour qu'ils soient notre honneur».<sup>195</sup> Il sogno (civile) è il punto di partenza per l'onore ritrovato: «Oh! Que dure encore un instant la gloire de ce sommeil ardent!».<sup>196</sup> Anche in ciò, il livornese si dimostra più dubbioso: «... Nelle regioni gialle / del sogno. Dove / sempre smarrisci nota / la via del ritorno...».<sup>197</sup> Il sogno non può essere riportato a galla, aiutare a fare la storia, la quale finisce là dove la si pronuncia: «La storia è testimonianza morta. / E vale quanto una fantasia».<sup>198</sup> La fine di tutto è una discesa *ad inferos* da cui il pellegrino non tornerà a dirci motto:

Il mondo delle sembianze  
 e della storia, egualmente  
 porteremo con noi  
 in fondo all'acqua, incerta  
 e lucida, il cui velo nero  
 nessun idrometra più  
 pattinerà.<sup>199</sup>

Questo è il futuro certo del consesso umano. Per Frénaud può esserci invece *confiance*, nonostante la sicurezza del disastro: «Nous avançons par le vent sans peur, / assurés de l'effondrement et des prestiges, / confiants dans l'avenir tous les deux».<sup>200</sup> Il francese riporta la questione alla capacità inventiva, alla volontà dell'uomo, appunto al suo *élan*, che ricrea il mondo, per un futuro di vita: «Le profond de l'eau est claire / que mire le ciel inventé / où nous avançons

---

194Giorgio CAPRONI, *L'idrometra*, vv. 1-2, ne *Il muro della terra*.

195André FRÉNAUD, *Enorme figure de la déesse Raison*, vv. 157-158.

196ID., *L'auberge dans le sanctuaire*.

197Giorgio CAPRONI, *Ipotesi*, ne *Il conte di Kevenhüller*.

198ID., *Corollario*, vv.3-4, ne *Il conte di Kevenhüller*.

199ID., *L'idrometra*, vv. 5-10, ne *Il muro della terra*.

200André FRÉNAUD, *Ménébres*, vv. 191-193.

germant».<sup>201</sup> È un pensiero prima di tutto votato al coraggio.

La vita in Frénaud si veste molte volte di tinte paniche, per cui il soggetto e il mondo non sono disgiunti: «un seul être circulant à travers les corps innombrables».<sup>202</sup> Non solo, questa unione tra gli esseri è in particolar modo unione tra i soggetti, e ancor più specificamente tra i soggetti amanti: «A force de s'aimer l'on se connaît plus, / parce qu'il n'existe plus de toi ni de moi».<sup>203</sup> L'amore annulla le barriere tra io e tu: «L'amour invente le bonheur. / De nous deux, il n'en reste plus».<sup>204</sup> Quanto lontano sia da ciò Caproni, poeta della disgiunzione, lo si può vedere in uno dei suoi testi più toccanti, quale è *Araldica*, dove si noti come io e tu non possono più essere uniti nemmeno dalla congiunzione, tanto sono soli:

Amore, com'è ferito  
il secolo, e come siamo soli  
- tu, io - nel grigiore  
che non ha nome.<sup>205</sup>

Frénaud tende, nonostante la coscienza che «Nulle grâce ne t'es promise. / Nulle embellie ne durera»,<sup>206</sup> ad unire, a riaccordare, sotto il segno di una volontà che ancora trova la forza di lottare contro lo stato delle cose: «Je veux te faire naître, / toi qui t'égarais avant de vivre. / Je veux te réconcilier».<sup>207</sup> Ciò non è di Caproni, in cui la sola riconciliazione possibile non è quella della rinascita, ma della morte:

Dammi la mano. Vieni.  
Guida la tua guida. Tremo.  
Non tremare. Insieme,  
presto Ritornere  
nel nostro nulla - nel nulla

---

201ID., *Source totale*, vv. 103-105.

202Ma si veda anche *Épitaphe*, v. 6: «emmêlé avec les plantes je croîtrai parmi elles».

203ID., *A force de s'aimer*, vv. 1-2.

204ID., *Belle Année*, vv. 30-32.

205 Giorgio CAPRONI, *Araldica*, vv. 1-4, ne *Il muro della terra*.

206André FRÉNAUD, *Noël interdit*, vv. 129-130.

207ID., *Source totale*, vv. 28-30.

(insieme) Rimoriremo.<sup>208</sup>

Con questi ultimi versi arriviamo a toccare quella che ci pare essere una differenza più generale e decisiva nell'atteggiamento dei due poeti: quanto Frénaud si pone come guida (è il *je* l'attore principe), tanto Caproni elude questo personaggio, assumendo piuttosto figura di guidato: «Guida la tua guida». Così è chiaro come tutto l'apparato volitivo di Frénaud trovi conferma e base proprio nel fatto che egli si creda ancora capace di guidare, e in questo senso di essere padre: «Je veux te faire naître». Ciò è possibile perché “le cri” e “le poids”<sup>209</sup> che stoicamente il poeta sopporta vengono dalla constatazione spaesante ma vitale che «Ma vie est dans mes mains, je ne vis que d'elle».<sup>210</sup> È un *je* virile che assume il fardello dell'esistenza, e lo assume proprio per condurre il suo destino, e forse per guidare quello di altri. Qui sta lo scarto finale con Caproni, che invece si stringe al ruolo di figlio: «... Nel nome del padre, / del figlio (nel mio / nome)...».<sup>211</sup> Egli dichiara apertamente il suo “bisogno di guida”, dato che la guida, la stella, devono essere fuori di noi, per non precipitare nel cerchio ermeneutico dell'ego: «Diventa mio padre, portami / per la mano / dov'è diretto sicuro / il tuo passo».<sup>212</sup>

Abbiamo visto dunque che i due poeti condividono le stesse domande, domande che provengono dallo stesso luogo: il deserto. Ma se Frénaud crede ancora che una carovana (piccola e familiare che sia) e un *Pays* da trovare esistano, e che di più egli possa guidarsi e guidare, Caproni pone in dubbio l'esistenza di questa terra promessa, proprio perché non c'è guida, ruolo che l'io non può svolgere: detto altrimenti, la domanda ormai non è se e come raggiungere la Stella, ma se essa ancora esista.

---

208Giorgio CAPRONI, *Su un'eco (stravolta) della Traviata, ne Il muro della terra*.

209Come si dice in *Sans Avancer*, al v. 104: «Je maintiendrais le cri. J'en porterais le poids».

210Ibidem, v. 96.

211Giorgio CAPRONI, *Bibbia*, vv. 3-5, in *Il muro della terra*.

212Id., *A mio figlio Attilio Mauro che il nome di mio padre*, vv. 2-4, in *Il muro della terra*.

## Caproni traduttore di Frénaud

Passiamo all'analisi di quella che Caproni vorrebbe chiamare «più che una versione, la [sua] lezione italiana di *Il n'y a pas de paradis*»,<sup>213</sup> in linea con quanto già detto rispetto al compito appropriante che è del traduttore. Ma riportiamo subito un'altra frase di Caproni sulle sue traduzioni da Frénaud, dichiarazione d'intenti molto esplicita:

Nei limiti del possibile, salvo qualche caso, ho cercato di non scostarmi troppo dal senso letterale, e di tenermi sempre sul limitare della prosa, secondo quello che m'è parso lo spirito genuino degli originali.<sup>214</sup>

Salvaguardia del senso letterale per ciò che ne va della restituzione dei significati, e dettato prosastico: queste le stelle di navigazione che il traduttore fissa nel suo cielo. Vedremo come queste intenzioni vengano svolte concretamente nei testi. A proposito si legga subito una versione quanto mai sintomatica in rapporto a queste dichiarazioni:

<i>Promesse</i>	<i>Promessa</i>
Quand tu me donnes ta main, c'est ton être entier. Nous voilà dépossédés, copropriétaires de deux corps. Un coq flambe entre nos souffles et nous nous évanouirons une seule présence réelle.	Quando mi dai la mano, è il tuo intero essere. Eccoci spossessati, comproprietari di due corpi. Un gallo fiammeggia fra i nostri fiati e svaniremo in una sola presenza reale.

Se da un lato il livornese non sposta alcun elemento, e cerca al possibile di serbare il senso letterale dell'originale, dall'altro possiamo notare come l'*alexandrin* del v. 1 venga aggirato da Caproni con una normalissima ma decisiva inversione in «intero essere», che porta il secondo emistichio del v. 1 a divenire un quinario proparossitono, al posto del settenario che avrebbe formato l'*alessandrino* anche in italiano. La scelta è minuscola, ma è accorgimento che

213Id., *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, cit., p. 69.

214Id., *Avvertenza del Traduttore*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., p. 19.

dona al dettato il passo della prosa.

Caproni conserva in maniera scrupolosa il numero e la disposizione dei versi, confermando la sua attitudine a non scostarsi dai valori formali più esterni del testo di partenza.<sup>215</sup> Di più, è raro che egli sposti i singoli elementi linguistici da un verso all'altro, salvo in qualche caso di riformulazione del tessuto sintattico in maniera più estesa.<sup>216</sup> Caratterizza la prassi caproniana la tendenza dunque a mantenere quanto più possibile inalterati i luoghi (strofe e versi) in cui si svolge il discorso.

Da un punto di vista metrico sembra invece che Caproni non sia così conservativo, o comunque normalizzatore. Si è già visto in *Promesse*. Ma lo si può ben notare anche nelle analisi comparate che abbiamo svolto, dove in tutti i casi è Caproni a regolarizzare di meno il testo di partenza: Ungaretti e Parronchi sono molto più disponibili all'endecasillabo, mentre Bertolucci immette molti più alessandrini che non il livornese. Si osservino anche i dati rilevati da Loda:<sup>217</sup> in Frénaud l'occorrenza di *octosyllabe* è al 17,7 %, di *alexandrin* al 17,4 %, mentre il *vers long* è al 20,3 %; in Caproni, scegliendo i nostri metri classici, troviamo il settenario al 5,4 % e l'endecasillabo al 10,3 %, ma soprattutto l'alessandrino al 9 %, e il verso lungo poi a farla da padrone col suo 22,5 %. Se quest'ultimo è in linea con la prassi frenaldiana, si veda però come da un lato l'occorrenza dei nostri metri classici sia davvero scarsa, ma soprattutto come quasi sia dimezzata la resa dell'*alexandrin*: segno che Caproni evita l'innalzamento metrico che gli consentirebbe il verso classico, nonché la normalizzazione del ritmo verso un metro prediletto, come potrebbe essere l'alessandrino. Insomma, la già esile strutturazione metrica di Frénaud viene ancor più scompaginata in Caproni.

La struttura prediletta dal francese è quella paratattica. Frénaud cerca in

---

215Si vedano, a titolo di esempio, le analisi comparate con Ungaretti e con Solmi.

216Ad esempio in *Les navires de Milan*, o in *Une fumée*.

217Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 126.

effetti la sua «neutralità espressiva»<sup>218</sup> anche grazie alla linearità del suo discorso, che punta al colloquio, alla parola diretta, ad un'incisività di stampo oratorio. Va da sé che «incisi, inversioni e contrazioni [...] restano procedimenti [...] rari».<sup>219</sup> Da un lato Caproni segue il suo autore, per necessità fisiologiche all'interno di un gran numero di testi, ma anche per lo stesso «spirito genuino» che li anima. Allora per le grandi didascalie frenaldiane non ci sarà motivo di turbare l'ordine:

<i>L'amour comme</i>	<i>L'amore come</i>
Comme un amas forestier la fille consentante. Comme une source en haut de l'arbre la fille convoitée.	Come un forestale ammasso la ragazza consenziente. Come una fonte in cima all'albero la ragazza bramata.
Comme une statue d'amiante une femme interdite. Comme un ventre de jument une bouche embrasée.	Come una statua d'amianto una donna preclusa. Come un ventre di giumenta una bocca infocata.

Cionondimeno Caproni trova gli spazi necessari, di tanto in tanto, per operare le sue “micro-frane” grazie ad inversioni ed incisi di vario genere. Ne abbiamo dato conto in *Appendice*. Ma si vedano anche gli ultimi versi di *Les navires du Milan*. In ogni caso sembrano esserci più motivi per cui Caproni opera in questo senso. Il primo, mai veramente assopito, è un certo gusto dell'aulico, magari sotto forma di chiasmo, facilitato dalle esigenze della lingua italiana («Le jour accompli, le cœur tourne encore» > «Compiuto il giorno, il cuore gira ancora»),<sup>220</sup> o meglio convogliato in inversioni liriche («ouvrent la fenêtre grande» > «spalancano ampia la finestra»); «l'amitié d'un grand arbre pour la maison basse» > «un grosso albero che amico protegge la bassa casetta»), e in passi di grande abbrivio già nell'originale («La jeune fille infranchissable a disparu» > «Sparita è l'invalidabile fanciulla»); «Comme la vie fragile est conquérante!» > «Quale conquistatrice è la fragile vita!»). Su questo punto è istruttivo il confronto con

218Stefano AGOSTI, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., p. 15.

219Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 131.

220Per queste e le successive citazioni, si veda in *Appendice*.

Ungaretti, che al contrario di Caproni in *Épitaphe* immette numerose inversioni, tutte di stampo aulico. Questo ad avvisare come il livornese non operi le sue liricizzazioni come scelta di linea, ma in maniera puntuale: quando esse occorrono comunque, esse vanno evidentemente contro l'intento prosaico dichiarato dal traduttore. In altri casi le inversioni sono complicazioni della sintassi che portano a inceppamenti e rallentamenti del pensiero, per esempio facendo slittare il verbo («quand de nos corps nous bondissons / un seul qui comble» > «quando dai nostri corpi in un solo essere / balziamo che disbrama»); «qui émerge entre les murs jaunes que défait la brume» > «che fra i gialli muri emerge sfatti dalla foschia»).

Ma è dal punto di vista più propriamente ritmico che Caproni scalfisce l'originale, e in modi diversi: a volte spezzando in due («Il fallait te défaire au matin» > «Sul mattino, avresti dovuto dissolverti»);<sup>221</sup> molte altre tripartendo il singolo verso, questo davvero in maniera capillare («où le secret se tenait pour être éternellement gardé» > «dove se ne stava, per esser custodito in eterno, il segreto»);<sup>222</sup> altre ancora spezzando distici o terzine («comme une souffle d'air est heureux / dans le vol bavard des hirondelles» > «felice com'è nel volo delle rondini, / garrulo, una bava d'aria»);<sup>223</sup> Questa prassi dello spezzato, molto caproniana, tocca in alcuni casi vette di appropriazione, e sembra di sentir parlare il livornese:

221E ancora: «En vain le clapotis figé par la nuit s'efforce de retenir» > «Raggelato dalla notte, invano lo sciabordio si sforza»; «Un songe vrai s'étale» > «Un sogno mi s'apre, vero.»; «Tout est beau qui s'entrouve aujourd'hui où je passe» > «Tutto quel che si schiude dov'io passo, oggi è bello».

222E ancora: «Malhabiles nous sommes à nous atteindre, les hommes» > «Inetti siamo, noi uomini, a toccarci nell'intimo»; «où la mer enferme ses mémoires, pareils à son avenir» > «dove i suoi ricordi il mare, simili al suo domani, chiude»; «Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer» > «Non ebbi in sorte, io, il potere d'immaginarla.»; «Il se réjouit d'être à la foire et de savoir vendre» > «Si rallegra, alla fiera, di saper vendere»; «Il y a longtemps qu'ils ont quitté, à mi-novembre» > «è tanto, da metà novembre, che hanno lasciato»; «dans le reverdissement de l'espoir par la danse» > «nel rinverdire, a suon di balli, della speranza»; «marquée par l'absolu comme un bœuf à l'épaule» > «marchiata dall'assoluto come, sulla spalla, un bue»; «Se désenvenimaient l'échec et l'attente aux dents vilaines» > «Smacco e attesa, quei lor dentacci, si svenelivano».

223E ancora: «où autrefois le flot de l'eau étale coulant / pour la simple gaieté devant ses maisons» > «dove un tempo, sulla soglia di casa, / l'acqua stanca scorreva per l'ingenua gioia ...»; «Dejà les abeilles s'envolent des nids de l'aube / et grèlent sur les tambours des laitiers» > «Già dai nidi dell'alba le api, spiccato il volo, / grandinano sui tamburi del latte».



<p><i>Bienveillance</i></p> <p>...</p> <p>et les morts qui sont bons ne demandent raison si je ris sur leurs pierres.</p>	<p><i>Benevolenza</i></p> <p>...</p> <p>e i morti, tanto buoni, non chiedono, se me la rido sulle lapidi, spiegazioni.</p>
---	--

Ciò detto, queste operazioni di smontaggio vengono eseguite da Caproni, come si diceva, in maniera non indiscriminata, vale a dire che il passo più normale è il mantenimento della linearità frenaldiana. Ma, per così dire, con qualche riserva: nei confronti effettuati, eccetto che per Ungaretti e non a caso, emerge chiara la più alta disponibilità del livornese a immettere inversioni rispetto agli altri colleghi italiani. Su questa linea abbiamo riportato in *Appendice* un fenomeno particolare, quello della interpunzione melica, vale a dire un'interpunzione, inserita *ex novo* dal traduttore, che ha velate o velatissime ragioni sintattiche, come uno spostamento di aggettivo («Ton ventre purifie le monde rond» > «Il tuo ventre purifica il mondo, rotondo»), o decisamente ritmiche («C'est du bonheur cette fois que je parle» > «è della felicità, questa volta, che parlo»). Il che corrisponde a una pausazione e complicazione della linearità di Frénaud. Di questo, due esempi molto chiari e differenti da quanto già considerato ci vengono da *Une lumière Acropole*: al v. 2 «ayant lui s'éboula, les bêtes m'ont repris» diviene «ha brillato, è franata, mi han ripreso le bestie», tripartendo il verso altrimenti bipartito per mezzo di una sintassi più sincopata e paratattica; al v. 8 invece troviamo «avant de retomber par l'épaisseur si lente» reso con «prima ch'io giù ricada per sì lento spessore», dove se viene mantenuto l'alessandrino, esso assume una valenza tutt'altra: il passo della traduzione accentua la cadenza del verso, che è corrispettivo formale sia della caduta che della lentezza. Quando può, il livornese interrompe e interroga ritmicamente il flusso altrimenti compatto e scorrevole di Frénaud.

Da un punto di vista lessicale Caproni prosegue sulla linea già tracciata da

Frénaud, quella di un linguaggio «particolarmente ricco».<sup>224</sup> Non si tratterà dunque di invertire di segno la varietà linguistica già dell'originale, ma, se possibile, di allargarla, come visto per *Le navires de Milan*. L'acutizzazione viene svolta in entrambe le direzioni: verso il basso, con formule gergali («ça s'est perdu» > «son robe andate»; «blindés» > «blindo») e regionalismi (in particolare dall'area toscana, e si veda come la locuzione del tipo «je rêve» > «vo sognando» sia davvero capillare);<sup>225</sup> oppure verso l'alto, con utilizzo di materiale della tradizione poetica italiana,<sup>226</sup> di tecnicismi e arcaismi («d'où» > «dovunque»; «farouche» > «forastico»; «grands» > «magni»; «de honte et roidie» > «d'onta e intonsita»);<sup>227</sup> Andranno aggiunti a questa disposizione espressionistica di Caproni altri due fenomeni caratteristici delle sue rese, ovvero l'apocope e l'univerbazione. Il primo, l'apocope, è usato in maniera sistematica, e le ragioni del suo utilizzo non saranno tanto dissimili da quelle già viste per Apollinaire: alleggerimento del dettato («Peut-être avaient-ils crainte / et voulaient-ils quitter» > «O forse avevan timore / e volevan lasciare»), mimesi fonica («sont couleur de ton ciel» > «son color del tuo cielo»), tocco lirico di stampo italiano («le prévaricateur fidèle» > «il prevaricator fido»). Ma nel confronto con un'opera come quella di Frénaud, così prosaica appunto, quest'uso sembra assumere la valenza di un vero e proprio “vizio” stilistico, eterogeneo alle intenzioni dichiarate dal traduttore. Il secondo, l'univerbazione, sta in linea con quella libertà che Caproni sente di potersi concedere a livello lessicale quando traduce, amplificando l'espressionismo che gli compete. Si perviene così a formule di grande suggestione, come in «creuse rêverie» > «scavanuvole», o in

224 Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 133.

225 E ancora: «Je vais accouplée ...» > «Vo accoppiata ...»; «Je ne sais où je vais» > «Vo non so dove»; «je vais saluer» > «vo a salutare»; «Je vais mendier» > «Vo a mendicare»; «Je suis à la recherche» > «Vo in cerca»; «Je m'en vais» > «Me ne vo»; «Je me tiens et je me tais» > «Me ne sto e non dico motto».

226 Ancora Pascoli sembra presenza ben salda nel linguaggio del livornese: vedi l'analisi di *Une fumée*.

227 E ancora: «prise» > «ghermita»; «la glace» > «La spera»; «la veille mère» > «la vetusta mamma»; «lourdes» > «grevi»; «qui comble» > «che disbrama»; «le combat» > «la pugna»; «d'allure hilare» > «con ilare aire»; «parure» > «ricca spoglia»; «dans l'affreux combat» > «nell'orrenda pugna»; «qui s'exhauisse et qui change, qui s'éteint» > «che s'innalza e cangia, si spenge»

«immortelles» > «semprevivi», o ad altre di stampo più schiettamente economico-ritmico, come «aux trois couleurs» > «tricolorata», o «L'arrière-cour» > «La retrocorte». Per ultimo, si noti come anche qui il livornese faccia uso in modo capillare di forme suffissate: a volte senza motivi dettati dall'originale, come in «lampions» > «lampioncini», «Bêtes» > «Bestiole», o «balcon» > «balconcino»; altre per risparmio sillabico, come in «un petit âne» > «un asinello», o «pour de petits cœurs» > «Per dei cuoricini»; ma è ancora una ricerca di sonorità e icasticità più marcate che Caproni sembra perseguire, come in «cul-nu» > «culetto fuori», «son petit œil» > «un suo occhiuzzo fino», «un gros œuf» > «un bell'ovone», «les gros verres» > «i bicchieroni», o «minces maisons» > «magre casupole». In generale dunque Caproni percorre liberamente i tanti livelli che la lingua propone. Si veda ad esempio questo passaggio di *Espagne* (vv. 16-18):

<i>Espagne</i>	<i>Spagna</i>
...	...
cul-nu sur la croupe regarde, entre ses doigts à travers le vert violent.	in groppa col culetto fuori guarda di fra le dita per il verde violento.
...	...

Da un lato il diminutivo «culetto» aiuta a render il tono gergale di «cul-nu», ma dall'altro Caproni immette il preziosismo «di fra le dita», operando un'escursione di tono tra verso e verso che l'originale non conosce. Se dunque il linguaggio frenaldiano presenta già in proprio un'ampia gamma di scelte linguistiche che puntano a tutti gli strati della lingua, Caproni insiste a variarlo nel senso di una più decisa intensità del colore proposto dall'originale.

Il bilancio consuntivo di questa serie di analisi è da legarsi a quelle tangenze e differenze di cui abbiamo parlato all'inizio. In generale, da un punto di vista strutturale Caproni non varia nulla; si può notare semmai una certa

indifferenza a quegli elementi di rispetto della norma ancora presenti in Frénaud dal punto di vista metrico, e ciò equivale a dire che il livornese non si concentra sulla riproducibilità del dettato di Frénaud, ma sulla sua deregolamentazione: tutto ciò si rispecchia nei processi di inversione etc. osservati, che sdruciono il tessuto originale. Ciò porta ad una più marcata “prosaicità”, se per essa si intende indebolimento del “legame mosaico”. D'altro canto, a livello lessicale, Caproni rende più libero il già divagante linguaggio frenaldiano. Ma se le tinte sono più forti, più forti saranno dunque i contrasti. E inoltre, l'inversione è sintomo di un pensiero che vuol complicare, far emergere delle pause nel ragionamento, porre ostacoli al fluire della lettura, e in questo senso, dare il tempo del dubbio. Quell'atteggiamento di “figlio” che attende risposta sarà, anche in minima parte, rifluito in queste traduzioni: lo stoicismo civile e baldanzoso di Frénaud viene smussato e incrinato da quello più afasico, perché più prossimo al nulla, che è di Caproni.

### Lettura di *Les canaux de Milan*

<p>LES CANAUX DE MILAN</p> <p>Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau d'un ancien quartier encore émergeant, île de calme si loin de toi, Milan, parmi ta clameur.</p> <p><i>Naviglio grande</i> où de larges dalles longent l'eau limoneuse, le goudron flottant jusqu'auprès de <i>San Gottardo</i>. Eau douce oubliée par le temps et les édiles, négoce amoindri, navires porteurs de sable gris et de pierres.</p> <p>Le pavement menu, les lavandières qui frappent fort, le battement léger du linge parmi l'air pâle, et les gamins qui se poursuivent sur l'eau sale comme des enfants-dieux.</p> <p>Débonnaire dans les jardins, la trattoria,</p>	<p>V</p> <p>5</p> <p>10</p> <p>15</p>	<p>I NAVIGLI DI MILANO</p> <p>Gentile, quotidiana domenica in riva all'acqua d'un vecchio quartiere ancora a galla, isola di quiete da te sì lontana, Milano, fra i tuoi clamori.</p> <p><i>Naviglio grande</i> dove larghe lastre costeggiano l'acqua limacciosa, il catrame ondeggiante fino a sfiorar <i>San Gottardo</i>. Dolce acqua dimenticata dal tempo e dal Comune, commercio in sordina, barconi carichi di grigia rena e pietrame.</p> <p>L'acciottolato minuto, le lavandaie che picchian sodo, il palpito lieve dei panni nell'aria pallida, e i monelli che si rincorrono sull'acqua sporca come giovani iddii.</p> <p>Bonaria fra gli orti, la trattoria</p>
---	---------------------------------------	--

<p>avec le jeu de boules et les petits musiciens sous la treille, la table aux pieds épais, le vin rouge dans les gros verres, les persiennes au-dessus de la galerie, les lauriers. La lumière et l'ombre également enjouées sur le balcon strict où s'accroche le soleil jaune au soir et disparaît.</p>	20	<p>col gioco delle bocce e i piccoli sonatori sotto la pergola, la tavola dai piedi tozzi, i bicchieroni di rosso, le persiane sul ballatoio, l'alloro. Luce e ombra egualmente giovali sull'angusto balconcino dove s'impiglia a sera il sole giallo e scompare.</p>
<p><i>Ticinese, Ticinese.</i> Tous les Chinois travaillent aujourd'hui dans les bureaux. Ils détruiront tout, <i>Ettore Mezzo</i>. Le néon anéantira la clarté antique de l'huile. Et les autocars vrombiront sur l'autostrade, où fut autrefois le flot de l'eau étale coulant pour la simple gaieté devant ses maisons, du petit peuple travailleur.</p>	25	<p><i>Ticinese, Ticinese.</i> Tutti i cinesi oggi lavorano negli uffici. Distruggeranno tutto, <i>Ettore Mezzo</i>. Il neon annienterà l'antico chiarore dell'olio. E i torpedoni romberanno sull'autostrada dove un tempo, sulla soglia di casa, l'acqua stanca scorreva per l'ingenua gioia del popolino lavoratore.</p>

Esempio della serie *Amour d'Italie*, questo poema di Frénaud s'inscrive tra i suoi più caratteristici quanto ad abilità descrittiva, nonché a pensiero che anima il testo, dedicato fra l'altro alla famiglia Vittorini, la prima ad introdurlo nella cultura del Bel Paese. Alcune osservazioni preliminari sul *poème*: componimento di 29 versi, distribuiti in cinque strofe rispettivamente di 4, 6, 4, 7 e 8 versi; metro libero con innesti di alessandrino, considerevoli per la terza e quinta strofa (vv. 1, 7, 11-13, 15, 22, 24-27); nessuna rima esterna; in luogo delle solite strutture anaforiche qui Frénaud sfoggia un legato più accentuato tra verso e verso, con periodi e frasi che sorpassano l'unità metrica di base, esibendo inarcature tra i vv. 5-6, 9-10, 20-21, 22-23, 24-25; varie locuzioni e nomi italiani distribuiti nel testo, e in generale un lessico medio, con qualche accenno sia prosaico che aulico («Le néon / anéantira la clarté antique»); prevalente la sintassi nominale, soprattutto per le prime quattro strofe, molto descrittive, mentre è solo nell'ultima che la componente giudicante-verbale emerge. Non a caso un inciso italiano, che si riverbera poi nel finale francese, come «*Ticinese, Ticinese. Tous les Chinois*», apre ad una fase speculativa diversa. Le prime quattro strofe presentano quello sguardo empatico che connota Frénaud soprattutto nei suoi paesaggi rurali (perché questa è una Milano ben distante dalla sua più tipica dimensione urbana), così che «le goudron flottant

jusqu'auprès de *San Gottardo*» è in realtà una «Eau douce oubliée par le temps et les édiles», versione intenerita del fiume di eliotiana memoria.<sup>228</sup> Il centro della poesia è composto da quadri-strofa che specchiano di volta in volta il quartiere da punti di vista differenti: il canale limaccioso, le lavandaie in riva, la trattoria tra gli orti. A questi fanno cerchio inizio e fine. La prima strofa è il distacco dalla città: «île de calme si loin de toi, Milan». L'ultima è il fatale ritorno ad essa, nel presentimento che questo idillio campestre sarà a breve inghiottito dal “nuovo”, perché «Le néon / anéantira la clarté antique de l'huile», *clarté* che è anche intelletto e tradizione.

Passiamo alla versione caproniana. Al solito, nessun cambiamento per ciò che riguarda il numero dei versi. Nessuno schema metrico, con qualche endecasillabo inserito qua e là (vv. 5, 10, 15 e 27), e un unico ma significativo settenario al v. 14. A parte alcune inversioni afferibili ad una linea aulicizzante («da te sì lontana», «grigia rena», «angusto balconcino»), le movimentazioni prosodiche più significative sono due: la prima riguarda l'apertura, dove all'aggettivazione a occhiale di Frénaud Caproni preferisce un attacco più scandito con i due aggettivi posti prima di «domenica», processo a cui fa specchio al v. 8 l'aggettivazione a occhiale coniata stavolta dal livornese.<sup>229</sup> Una seconda e più profonda ristrutturazione sintattica e ritmica si trova nella chiusa del *poème*, dove la sintassi verbale transita da «où fut... le flot de l'eau étale coulant» a «l'acqua stanca scorreva», con sineddoche economica in «acqua» per «le flot de l'eau», e resa icastica di «devant ses maisons» con «sulla soglia di casa», spostato dal v. 28 al v. 27 e chiuso tra virgole. L'effetto ritmico complessivo è, almeno tra i vv. 27-28, più spezzato che nell'originale, dove fra l'altro la pausa debole che chiude il v. 28 è pleonastica rispetto all'implicita

---

228«The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed» (Thomas STEARNS ELIOT, *The fire sermon*, in *The waste land*, vv. 177-179).

229Si tratta di quel gioco di compensazioni già visto nelle enallagi di *Les colchiques*, nel cap. dedicato ad Apollinaire, p. 24.

pausa di fine verso, dato che non ha vere e proprie ragioni sintattiche. Mentre gli ultimi due versi procedono in maniere più scorrevole. Non è un caso comunque che qui Caproni decida di dare una sterzata al testo di partenza, e se ne vedranno i possibili motivi.

È dal punto di vista del timbro poi (al quale concorrono motivi lessicali e di organizzazione sintattica) che Caproni si spende di più in questo poema, giocando su un registro espressivo che acumina quello dell'originale. Da un lato troviamo alcuni passi “aulicizzati”. Il già lirico «île de calme si loin de toi» trova un corrispettivo se possibile più alto in «isola di quiete da te sì lontana», dove abbiamo «quiete» per «calme» (non c'è comunque scelta in francese come in italiano tra «quiete» e «calma»), il prezioso «sì» per «si», e l'inversione di «da te sì lontana» (v. 3).<sup>230</sup> Sempre preziosa è la resa con «fino a sfiorar» di «jusqu'après» (v. 7).<sup>231</sup> E ancora di gusto aulico l'endecasillabo «carichi di grigia rena e pietrame», dove «sable» diventa il latineggiante «rena», con aggettivo anteposto, e «pierres» è reso con «pietrame», di sonorità dantesca (v. 10). Infine sempre su questa linea si veda il settenario che chiude la terza strofa, con «come giovani iddii» che traduce «comme des enfants-dieux», in maniera più solenne e più enfatica (v. 14). Altri passi vanno invece in direzione diversa. Il participio presente «émergeant» è reso con l'espressione «a galla» (v. 2), così come «amoidri» diventa «in sordina» (v. 9). Per tradurre «musiciens» si preferisce la variante monottongata «sonatori», forma della tradizione, ma anche dal gusto regionale.<sup>232</sup> Al v. 17 «épais» è reso col più marcato «tozzi», e «le vin rouge dans le gros verres» viene accorciato nel più denso ed espressivo «i bicchieroni di rosso». Sempre per suffissazione l'immagine di «sur le balcon strict» trova tinte diverse in «sull'angusto balconcino» (v. 20). Infine si noti nei due versi finali

230A proposito, si veda come la scelta di tradurre invertendo il tipo «loin de [+ pronome]» sia presente in altri passi: ne *Le jardin Rajaud*, a r. 10: «plus loin d'eux» > «da loro più lontano»; in *Dans l'arbre ténébreux*, al v. 27: «loin de moi» > «da me lontani».

231Ancora una volta Caproni si concede l'apocope.

232Caproni non disdegna la monottongazione anche in altre occasioni, come in *I contadini*, dove troviamo al v. 98: «l'orologio sonava»; oppure in *Campagna*, al v. 37: «rincora gli amici».

l'interpretativo «ingenua» per «simple» (v. 28) e ancora il ricorso eufemistico al diminutivo in «popolino» per «petit peuple» al verso successivo (sulla linea dell'originale).

Caproni dunque irrobustisce gli elementi originali a sua disposizione. La traduzione di questa elegia urbana è in fondo un modo per continuare un tema sempre caro al livornese, quello della città vissuta, e al contempo, del viaggio e dell'esplorazione, in ambienti poi nettamente concordanti col suo immaginario: si pensi in particolare a questa trattoria milanese, dove stanno «i bicchieri di rosso», variante delle sue osterie e delle sue città.<sup>233</sup> Soprattutto nella chiusa si gioca qualcosa di fondamentale per l'autore come per il traduttore. È facile rendersi conto di quanto sia distante la leggiadra ironia di un Apollinaire, quando dice: «Tu en as assez de l'antiquité greque et romaine». Qui l'«antique clarté» è un bene che presto sparirà: di essa si sente tutto il tesoro che vi è nascosto e che andrà perduto: questo detto senza *arrière-pensée*, ma già con nostalgia, in un ultimo atto di accusa e di sfogo: «Tous les Chinois / travaillent aujourd'hui dans les bureaux. / Ils détruiront tout». Soprattutto, questo mondo moderno spazzerà via «la simple gaieté» del «petit peuple». Caproni partecipa di questo sentimento,<sup>234</sup> ma con acume e disincanto maggiori (infatti è «ingenua» questa gioia del «popolino»),<sup>235</sup> in un passo dove procede a immettere un forte spezzato e a ridurre il tono enfatico dell'espressione «où fut autrefois» nel più corrente «dove un tempo». L'ingenuità non è marca del popolo di Caproni (il quale ha sempre tracciato figure di austera grandezza nei suoi popolani), ma di quello di Frenaud, e per conseguenza, di quello che il livornese legge nel poeta francese. Ci sono segni in Frénaud di un'accesa passione che Caproni nel

233Si veda ad esempio *Litania*, vv. 35-36, da *Il passaggio di Enea*: «Genova e così sia, / mare in un'osteria.»

234Si veda la dantesca *Via Pio Foà I*, da *Il muro della terra*, dove è sempre la “luce” segno del cambiamento, dettato anche qui dalla “bottega”, dalla “città”: «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.»

235Risuona qui anche il ricordo della «petite republique» di *Ménebres* (v. 156), tradotta dal livornese con «Repubblichetta», rendendo proprio il nome comune di Frénaud, riformulata poi nella «Laida e meschina Italietta» di *Alla Patria*, in *Res Amissa*.



restituirlo smussa, rende più obliqui, giocando certo con colorazioni tonali più forti, ma anche di più forte contrasto. Avrà forse contato qui la lezione di Apollinaire, quel *super-partes* dal pronto sorriso. Ma anche la sensazione che ogni sistema sia illusione, e che la sua verità sta nella sua messa in crisi: una volta arrivati al nulla non ci può più essere né disperazione (al massimo «calma, senza sgomento»)<sup>236</sup> né nostalgia, perché esse sono il frutto in negativo della speranza: ma essa ormai non è più neppur “vana”, essa probabilmente non c'è.

### Confronti con altri poeti

Frénaud viene introdotto in Italia da Vittorini.<sup>237</sup> Da quel momento gode di un largo apprezzamento tra diversi dei nostri massimi poeti del Novecento. Di questa stima è segno e frutto la silloge pubblicata da Scheiwiller nel 1964,<sup>238</sup> in cui si raggruppano le traduzioni da Frénaud di svariati autori nostrani (Caproni incluso), fra cui campeggia eloquentemente anche il nome di Ungaretti. È sembrato perciò utile e stimolante far cozzare le prove del livornese con quelle di altri scrittori.<sup>239</sup>

Una breve nota filologica: è da tenere presente in sede di comparazione il fatto che gli interpreti lavorano su testi (quelli da noi presi in esame, dunque confluiti in *Non c'è paradiso*) differenti quanto a punteggiatura: infatti Frénaud introduce i segni di interpunzione, forte o debole che sia, solo nella versione gallimardiana del 1967,<sup>240</sup> versione sulla quale opera Caproni. Le osservazioni

---

236Ciò che si legge nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ai vv. 90-92: «... io / son giunto alla disperazione / calma, senza sgomento».

237Come ricorda Alice LODA, in *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 123.

238Attilio BERTOLUCCI, a cura di, *André Frénaud tradotto da Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini, Zanzotto*, Scheiwiller, Milano 1964.

239Tra le poesie passibili di un'analisi interautoriale si è tenuto conto solo in nota di *Il n'y a pas de Paradis*, tradotta da Luzi, e di *Bord de la mer et schistes à Collioure*, tradotta da Solmi, entrambe già analizzate nell'incrocio con la versione caproniana da Pier Vincenzo Mengaldo, la prima in Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in ID., *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit.; la seconda in Pier Vincenzo MENGALDO, *Caproni e Sereni, due versioni*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, cit.

240Per Mengaldo ciò è «gesto di opposizione alla linea apollineriana-futurista e surrealista» ( *ivi.*, p. 210).

sul sistema interpuntivo saranno quindi registrate solo nel caso in cui esse siano rilevanti nella differenza tra originale e traduzione, e non tra le due traduzioni. Comunque sia, si darà conto di tutto ciò volta per volta, così come di altre varianti tra i testi a disposizione nel 1964 e quelli su cui lavora Caproni.

## 1. Ungaretti e Caproni

D	<i>Épitaphe</i>
	Lorsque je serai mort, avec de la poussière sur les buis – et les chiens joueront avec les enfants, personne n'est en faute – le soleil laira dans l'étang pour se délasser
5	au matin sur les plates-bandes une buée perle; emmêlé avec les plantes je croîtrai parmi elles, éparpillé avec les graines, délivré.
	Tout sera en ordre, ni plus ni moins. La nature brouille les pistes, pousse ses jeux, elle rit.
10	Bienveillante avec d'autres, il le faut croire, jusqu'à les lâcher quand il lui plaît. Mais quel tremblement dans vos voix sera-t-il demeuré, de ma voix qui avait parlé pour vous?

	<i>Epitaffio</i> – Caproni		<i>Tutto sarà in ordine</i> – Ungaretti
	Quando sarò morto, insieme con un po' di polvere sui bossi – e i cani giocheranno coi bambini, nessuno è in colpa – il sole brillerà nello stagno per svagarsi;		Quando morto sarò come sopra i bossi Polvere e con i bimbi i cani rizzeranno, Nessuno è in fallo. Il sole nello stagno Splenderà per svagarsi.
5	un umidore imperla al mattino le aiuole; mescolato con le piante crescerò in mezzo a loro, sparso coi semi, liberato.	5	Sui margini di aiuole di mattina S'imperla appannamento. Frammischiato alle piante tra di esse crescerò, Sparso con la semente, liberato.
	Tutto sarà in ordine, né più né meno. La natura imbrogliata le piste, persegue i suoi giochi, ride.		Tutto sarà in ordine, né più né meno. La natura
10	Benevola con altri, dobbiamo crederlo, fino a mollarli quando le farà piacere. Ma quale tremito nelle vostre voci sarà rimasto, della mia voce che aveva parlato per voi?	10	Le piste imbrogliata, i giuochi suoi persegue, ride, Benevola con altri, occorre crederlo, Sino a mollarli quando le parrà. Ma nelle vostre voci quale tremito Della mia voce che parlato aveva
		15	Per voi, rimane?

Alcune osservazioni sul *poème* di Frénaud: due strofe di diversa consistenza (7 e 6 versi); nessuno schema metrico particolare, vale a dire utilizzo del verso libero, tranne che per l'attacco in alessandrino al v. 1 o il doppio *pentasyllabe* al v. 4; nessuno schema rimico, compensato da qualche ripetizione come, soprattutto, quella di «avec» ai vv. 1, 2, 6, 7, 10; presenza di *enjambements* (degni di nota in Frénaud), ai vv. 1-2, 3-4-5, 7-8; in generale, un andamento abbastanza mosso per lo standard frenaldiano, grazie appunto alle inarcature e ai due incisi dei versi 2-3 e 10. Il *poème*, soprattutto nel distico finale, si presenta come testamento poetico (è l'epitaffio appunto di un poeta). Emerge certo panismo tipico del transalpino («emmêlé avec les plantes je croîtrai parmi elles, / éparpillé avec les graines, délivré», vv. 6-7), a cui fa da controcanto una natura ingannatrice («La nature / brouille les pistes, pousuit ses jeux, elle rit», vv. 8-9), dal quale si trae il dubbio ultimo e capitale per lo scrittore, di oraziana memoria: l'eternità della sua opera. Tutto ciò, sia detto, espresso senza vaticinare, ma con tocco confidenziale: l'eternità è un tremito che rimane, l'opera del poeta è convivialmente «une voix qui avait parlé pour vous».

Ungaretti aggiunge due versi (vv. 6 e 15), mentre Caproni mantiene come di consueto la struttura originale. Di più, il livornese non sposta alcun elemento tra verso e verso, mentre Ungaretti inverte «sopra i bossi» (v. 1) con «polvere» (v. 2), e sposta «nello stagno» dal v. 4 al v. 3. In generale è più incline Ungaretti a invertire l'ordine dell'originale, spesso con intento aulico: «morto sarò» (v. 1), «e con i bimbi i cani ruzzeranno» (v. 2), «nello stagno / splenderà» (vv. 3-4), «s'imperla appannamento» (v. 6), «tra di esse crescerò» (v. 7), «le piste imbrogli, i giochi suoi persegue» (v. 10), nonché la riformulazione della terzina finale, con inversione di «nelle vostre voci quale tremito» (v. 12), «parlato aveva» (v. 13), e dislocazione a destra di «rimane» (v. 15). L'unica inversione caproniana, però dettata da ragioni di riformulazione sintattica e senza coloritura

particolare, è al v. 5: «un umidore imperla al mattino le aiole». Nessuna rima esterna, come in Frénaud, tranne Caproni in un caso con «sole»-«aiole» ai vv. 3 e 5. Dal punto di vista metrico l'unica regolarità riscontrabile nel livornese è l'endecasillabo del v. 4, o, forzando con sinalefe, il settenario del v. 3, oppure ancora il primo emistichio del v. 8 («Tutto sarà in ordine»), che è settenario, e che è calco esatto della resa ungarettiana. Quest'ultimo tende a regolarizzare il testo francese con versi di stampo classico: i vv. 3, 5, 8, 11-14 sono endecasillabi; i vv. 4 e 6 sono settenari, a cui si aggiunge il doppio settenario del v. 7, nonché quanto già osservato sul v. 8. In particolare si noti il v. 10 dove Caproni segue Ungaretti, ma cambia «occorre» con «dobbiamo», eliminando così il possibile endecasillabo. Per ciò che concerne il lessico le scelte dei nostri sono opposte, in quanto Ungaretti opta sempre per la soluzione alta o comunque ricercata, in linea con il suo *ordo artificialis*: «ruizzeranno» per «giocheranno» (v. 2); «fallo» per «colpa» (v. 3, anche per ragioni foniche: «faute»); «appannamento» per «umidore» (v. 6); «frammischiato» per «mescolato» (v. 7); «la semente» per «semi» (v. 8); il dittongato «giuochi» per «giochi» (v. 10). Da notare inoltre la resa in presente indicativo («rimane», v. 15) del «sera-t-il demeuré» di Frénaud, con cui Ungaretti sembra eliminare la componente di sospensione implicita nella forma futura, utilizzata da Caproni stesso, per un tono di più forte affermazione, in un momento decisivo quale è la chiusa del *poème*. Inoltre al v. 1 tanto Caproni parafrasa e prosaicizza il testo di partenza traducendo colla formula pleonastica e analitica «insieme con un po' di» (v. 1), tanto Ungaretti accorcia e metaforizza sintatticamente con il connettivo «come». Significativi sono soprattutto i vv. 8-11, dove il livornese segue più dappresso Ungaretti: v. 8 identico; al v. 9 inverte le parole («imbrogliata le piste, persegue i suoi giochi»), per ritrovare l'ordine dell'originale; al v. 10, come già osservato, evita l'endecasillabo traducendo con «dobbiamo» e non con «occorre»; al v. 11 opta per «le farà piacere» in luogo di «le parrà», evitando ancora l'endecasillabo

e allungando prosaicamente il dettato. Così varia la traduzione di Ungaretti proponendo sempre l'alternativa più piana, più prosaica e al contempo più vicina a Frénaud.

Caproni non a caso cita la chiusa del suo connazionale in un passo decisivo delle sue dichiarazioni sull'arte del tradurre:<sup>241</sup> qui infatti si gioca non solo una questione stilistica, ma, per così dire, sociale. La domanda è: chi è il poeta? Ungaretti si pensa ancora un “vate”: le sue scelte (regolarizzazione metrica, inversioni auliche, lessico sostenuto) mirano ad un innalzamento del dettato che è necessario al tema proposto, ovvero il perdurare della propria voce, l'eternità: la terzina finale, con la sua riformulazione “petrarchesca”, suggella questo tono. Così anche il panismo e il discorso sulla natura nella parte centrale del componimento assumono maggior enfasi. Caproni invece si tiene più stretto a Frénaud in tutte le scelte stilistiche che opera, il che è lo specchio di una sensibilità più prossima a quella dello scrittore francese, nonché del rifiuto di una volontà organizzatrice *a priori*, com'è invece di Ungaretti: lungi dall'*Exegi monumentum aere perennius*, qui è proposta quasi una confidenza allargata, una voce che deve risuonare in altre voci, continuando un dialogo più che un'esortazione. In ogni caso, non c'è più bisogno di innalzare il tono: la cerchia di chi ascolta e ripete la parola del poeta non è lontana, ma vicina, è cerchia familiare, non è più “popolo”.

## 2. Parronchi e Caproni

D	<i>Une fumée</i>	<i>Fumo</i> – GIORGIO CAPRONI	<i>Fumata</i> – PARRONCHI
5	La vie se rassemble à chaque instant comme une fumée sur le toit. Comme le soleil s'en va des vallées comme un cheval à large pas, la vie s'en va.	La vita si raccoglie ad ogni istante come un fumo sul tetto. Come il sole se ne va dalle valli come un cavallo a lunghi passi, se ne va la vita.	La vita si raccoglie ad ogni istante come un fumo sul tetto. Come il sole scompare dalle valli come cavallo a grandi passi la vita se ne va.

<sup>241</sup>Vedi *Premessa*, p. 14.

10	<p>O mon désastre, mon beau désastre, ma vie, tu m'as trop épargné. Il fallait te défaire au matin comme un peu d'eau ravie au ciel, comme un souffle d'air est heureux dans le vol bavard des hirondelles.</p>	<p>O mio disastro, mio bel disastro, mia vita, troppo m'hai risparmiato. Sul mattino, avresti dovuto dissolverti, come un po' d'acqua rapita in cielo, felice com'è nel volo delle rondini, garrulo, una bava d'aria.</p>	<p>Mio bel disastro o mio bel disastro o mia vita mi hai troppo risparmiato. Bisognava disfarti di mattina come un po' d'acqua portata via al cielo come è felice un soffio d'aria lungo il volo ciarliero delle rondini.</p>
----	---	---	---

Il *poème* francese presenta due strofe di diversa lunghezza (5 e 6 versi). Nessuno schema metrico, con la seconda strofa in cui si alternano versi di consistenza sillabica 9 e 8. Non c'è nessuna rima esterna, mancanza compensata dalla tipica anafora frenaldiana, in questo caso molto insistente, con «comme» che apre i vv. 2-4 e 9-10; ma si noti anche la ripresa del «s'en va» al v. 3 nel v. 5, nonché l'iterazione di «mon désastre» al v. 6. Non c'è nessun *enjambement*. Il testo si presenta insomma come una forma compatta, scandita in due tempi corrispondenti alle due strofe, che trovano nella *vie* il ponte semantico che le collega: essa è oggetto di analisi (prima strofa) e di invocazione (seconda strofa), in un sentimento al tempo stesso di dolce constatazione del *panta rei* («la vie s'en va»), e di rimorso per l'azione mancata («Il fallait te défaire au matin»): in ogni caso le due prospettive concernono la morte, quella in atto, o quella che sarebbe dovuta avvenire molto prima del tempo presente, poiché la «vie» è un «désastre» che ha risparmiato anche troppo il poeta.

Entrambi i traduttori mantengono la struttura originale quanto a numero e disposizione dei versi, operazione del resto semplice. Da un punto di vista metrico i due propongono soluzioni differenti. Parronchi tende a regolarizzare in senso classico il metro: prima strofa con due endecasillabi (vv. 1 e 3), due settenari (vv. 2 e 5) e un novenario al v. 4; seconda strofa di endecasillabi tranne il solo v. 10 che è novenario. Caproni segue Parronchi per ciò che concerne la prima strofa, salvo però, cambiamento notevole, rendere senario il v. 5 per via di inversione, oltre a sforzare l'endecasillabo del v. 3, utilizzando «se ne va» e non

«scompare»; nella seconda strofa Caproni utilizza tre decasillabi (vv. 6-7, 9) alternati a due dodecasillabi proparossitoni (vv. 8, 10), finendo con un ottonario: tutti versi parisillabi, distanti dal gusto classico di Parronchi.

In effetti è nella prima strofa che Caproni segue più dappresso il fiorentino, operando tuttavia alcune piccole e significative variazioni: come già visto, traduce col più letterale «se ne va» al v. 3, rendendo irregolare l'endecasillabo (accento di settima e non più di sesta); non toglie, come Parronchi, l'articolo «un» e traduce «lungi» al posto di «grandi» al v. 2: forse per indurre un timbro meno aperto con l'immissione nel verso di due “u”, nonché per ottenere una connotazione più oggettiva; al v. 3, come già detto, Caproni inverte «la vita» con «se ne va» per evitare il settenario tronco molto cantato che invece è in Parronchi, fra l'altro a fine strofa, in posizione rilevante.<sup>242</sup>

Le differenze più grandi si trovano alla seconda strofa, innanzitutto nel distico che la apre: il fiorentino itera «bel» al v. 6 e sposta il vocativo «O» a centro verso, ripetuto poi al v. 7, donando così al passo molta più enfasi che non in Frénaud e in Caproni, più stretto al francese. È da sottolineare come al v. 7 Parronchi immetta l'«o» vocativo anche per ottenere un endecasillabo, scelta non di Caproni, il quale per contro storce il testo invertendo «m'hai» e «troppo», piccola immissione di *ordo artificialis* nel momento più empatico. Nella seconda metà della strofa è invece Parronchi il più letterale, dato che mantiene tutti gli elementi al loro posto, tranne per l'anticipazione di «è felice» al v. 10, scelta d'altronde normale in italiano. Possiamo inoltre osservare l'assonanza interna di «cielo» e «ciarliero», nonché la resa con «portata via» del v. 9 e «lungo» del v. 11, che permettono ancora di ottenere l'endecasillabo. Caproni sdruce molto di più il tessuto originale: al v. 8 disloca a sinistra «Sul mattino», con immissione di pausa debole, spezzando in due emistichi un verso altrimenti compatto; ai vv.

---

<sup>242</sup>Così facendo produce un chiasmo con «il sole se ne va» del v. 3.

10-11 sposta l'elemento anaforico «com'è» dopo «felice», rendendo l'anafora meno evidente, e disloca a destra «une souffle d'air», che traduce con «una bava d'aria» (richiamo fonico a «bavard», tradotto con «garrulo»,<sup>243</sup> che viene posto ad inizio di v. 11, chiuso tra due virgole, spezzando così anche quest'ultimo verso). Si noti inoltre come il livornese agisca sul testo per via di attenuazione al v. 8, dove la deissi temporale di «au matin» è sfumata con «Sul mattino», e il soggetto del verbo cambia, diventando la «vita» stessa, la quale non si «disfà» ma, più languidamente, si «dissolve». La poesia si chiude poi con «una bava d'aria», recuperando la sensazione (aerea appunto) che era stata preparata al v. 8.<sup>244</sup>

Nel complesso Parronchi mostra una spiccata tendenza alla regolarizzazione del testo di partenza (soprattutto per ciò che è del metro, quindi del ritmo), con un passo che nella prima strofa è più austero (per questioni metriche, ma anche per l'eliminazione di «un», che *astrae*), mentre nella seconda si fa enfatico, soprattutto per il distico di apertura. Si tratta di una traduzione che congela la pur solo accennata prosaicità del francese, e la rende al contempo più statica e più alta. Caproni invece dimostra intenti destrutturanti: abbiamo visto come le varianti della prima strofa rispetto a Parronchi siano decisive nell'allontanarsi da un'ipotesi di tono alto, mentre nella seconda strofa l'insieme delle inversioni e delle pause immesse a dispetto del testo di partenza riporta in luce una sensibilità più sghemba, che complica un dettato altrimenti piano. È questa anche una risposta al tema: la pur elegiaca perentorietà del testo frenaldiano viene limata da Caproni, così come la certezza che saremmo stati noi a dover disfarci di questa vita (e non la vita stessa a dissolversi,

243L'aggettivo «garrulo» è di gusto pascoliano: forse allusione al romagnolo in un passo dove si parla del «volo delle rondini». Si vedano anche altri passi, come in *Silenzio in Borgogna*, al v. 9: «tremblantes dans l'eau» > «tremuli nell'acqua»; ma anche in *La maison en Ré*, al v. 18: «... tremblant de lumière ...» > «Tremula di luce ...». O la resa onomatopeica in «l'ininterrotto cricri dei grilli» per «le cri ininterrompu des grillons», con mimesi fonica, in *Saint-Vallerin*.

244Concorda in questo senso, da un altro punto di osservazione, Loda: «L'occorrenza degli sdruciolli [«dissolverti», «garrulo» e «rondini»] può [...] andare a rendere fuggevole e rapido il tessuto delle liriche, aumentando la leggerezza della dizione» (in EAD., *Da Frénaud a Caproni*, cit., p. 131).



abbandonandoci).

### 3. Solmi e Caproni

	J'AI BÂTI L'IDÉALE MAISON
5	Je l'ai proférée en pierres sèches, ma maison, pour que les petits chats y naissent dans ma maison, pour que les souris s'y plaisent dans ma maison. Pour que les pigeons s'y glissent, pour que la mi-heure y mitonne, quand de gros soleils y clignent dans les réduits. Pour que les enfants y jouent avec personne, c'est-à-dire avec le vent chaud, les marronniers.
10	C'est pour cela qu'il n'y a pas de toit sur ma maison, ni de toi ni de moi dans ma maison, ni de captifs, ni de maîtres, ni de raisons, ni de statues, ni de paupières, ni la peur, ni des armes, ni des larmes, ni la religion, ni d'arbres, ni de gros murs, ni rien que pour rire. C'est pour cela qu'elle est si bien bâtie, ma maison.

	HO COSTRUITO LA CASA IDEALE - Caproni		HO COSTRUITO LA CASA IDEALE - Solmi
5	L'ho proferita in pietre asciutte, la mia casa, perché i gattini ci nascano, nella mia casa, perché i sorci ci si trovino, nella mia casa, perché i piccioni vi s'infilino, la controra vi crògioli, quando i gran soli vi ammiccano nei cantucci. Perché i bimbi ci giochino con nessuno, voglio dir col vento caldo, con gli ippocastani.	5	Ho proferito la mia casa in pietre asciutte perché i gattini ci nascano, nella mia casa; perché i sorci ci stiano bene, nella mia casa, perché i piccioni vi si intrufolino, perché l'ora inoperosa vi borbotti a fuoco lento quando i gran soli vi ammiccano nei cantucci perché i bambini vi giuochino con nessuno ovverosia col vento caldo i castagni.
10	Per questo non c'è tetto sulla mia casa, né tu né io nella mia casa, né schiavi, né padroni, né ragioni, né statue, né palpebre, né la paura, né armi, né lacrime, né la religione, né alberi, né spesse mura, né altro se non per ridere. Per questo è così ben costruita, la mia casa.	10	È per questo che non c'è tetto sulla mia casa né tu né io nella mia casa né schiavi né padroni né ragioni né statue né palpebre né la paura né lacrime né armi né la religione
		15	né alberi né spesse mura né nulla che per ischerzo. È per questo che la mia casa è così ben costruita.

La poesia, soprattutto per l'impianto anaforico, si presenta come assolutamente tipica dell'autore francese: due strofe di eguale consistenza (7 versi ciascuna); andamento metrico irregolare, ma con forte presenza di alessandrini (ai vv. 3, 5,

7, 10-11, 13); capillare presenza dell'anafora, con «pour que» che apre i vv. 2-4 e 6, e di «ni» che scandisce tutti i vv. 9-13; anafora inoltre di «C'est pour cela» ai vv. 8 e 14, che chiude a cerchio la seconda strofa; epifora di «ma maison» ai vv. 1-3, 9-8 e 14, che chiude a cerchio l'intero componimento, nonché la seconda strofa; rime esterne (queste particolari per Frénaud) oltre che per le epifore, ai vv. 4 e 6 («mitonne» e «personne»), nonché ai vv. 9-10 («maison» e «raisons»); rime interne ai vv. 8-9 («toit», «toi» e «moi»), nonché la quasi-rima ai vv. 12-13 («armes», «larmes» e «arbres»). Si presenta dunque come un *poème* molto strutturato, dall'andamento prettamente didascalico. Per metafora verbale è l'esemplificazione dell'intento del poeta: la casa è «proférée», dunque è prima di tutto luogo letterario, ed essa è costruita con «pierres sèches», proprio come secchi e ammonticchiati sono gli elementi delle sue didascalie.<sup>245</sup> C'è una vena paternalista ed ecumenica, per cui gli “ultimi” («petits chats» e «souris», con qualche ironia, e poi i «pigeons» e gli «enfants») sono i primi ad essere ammessi in questa casa. Nella seconda strofa si passano al setaccio, espungendoli, tutti quegli elementi che non permettono di «rire», ovverosia di trovare felicità, con tipica soppressione di ogni individualismo: «ni de toi ni de moi».<sup>246</sup> Non c'è «toit» su questa casa, perché essa sia aperta al mondo: o forse essa, in questa lucida *rêverie*, corrisponde al mondo stesso, mondo che è prima di tutto opera del poeta.

Le traduzioni italiane non presentano molte differenze, dato da osservare in controtuce rispetto al testo originale, molto strutturato e senza particolari difficoltà né interpretative né stilistiche. La prima, e più vistosa, è l'aggiunta di un verso da parte di Solmi (v. 5), operazione non seguita da Caproni, sempre

---

245Stefano Agosti può parlare in generale per Frénaud di una «certezza inamovibile nella *res*», a cui fa da controcanto «una condizione permanente di straniamento di quei dati medesimi, e cioè, *sintatticamente*, metafora» (in Id., *Campi e funzione della metafora in Frénaud*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., p. 7).

246Si vedano, in *A force de s'aimer*, i vv. 1-2: «A force de s'aimer l'on se ne connaît plus, / parce qu'il n'existe plus de toi ni de moi». Ma anche in *Belle Année*, ai vv. 30-32: «L'amour invente le bonheur. / De nous deux, il n'en reste plus».

fedele alla struttura esterna dell'originale. Dal punto di vista metrico nessuna scelta rilevante, vale a dire non emergono particolari ristrutturazioni del verso, né si nota l'utilizzo di alcun metro classico (gli endecasillabi dei vv. 10-11 per Caproni e 11-12 per Solmi sono irregolari), anche all'interno di verso (se si volesse cercarlo potremmo notare l'emistichio settenario «Per questo non c'è tetto» al v. 8 di Caproni). Significativo è l'abbandono della struttura pronominale al v. 1 da parte di Solmi,<sup>247</sup> che sposta a centro verso l'elemento epiforico «la mia casa», unificando così il verso altrimenti spezzato di Frénaud, e egualmente di Caproni che lo traduce più dappresso. Da registrare lo stesso procedimento anche per il verso conclusivo.<sup>248</sup> Inizio e fine sono in Solmi di segno decisamente più eloquente che non in Caproni, con una cadenza uniforme e il rifiuto di una sintassi più colloquiale e meno lineare. Se vogliamo, potremmo anzi notare come Caproni accentui l'impianto anaforico al v. 7 iterando «con», rafforzando per tale via la pausa già di Frénaud.

Per quanto riguarda il lessico, Caproni è felice di seguire Solmi nel «gattini» del v. 2. In generale sembra Solmi il più sostenuto, mentre Caproni varia espressivamente di più: «ci stiano bene» contro «ci si trovino» (v. 3), un poco più gergale; «l'ora inoperosa / vi borbotti a fuoco lento» contro «la controra vi crogioli» (v. 4), con venatura regionale e decisamente più stringato;<sup>249</sup> «bambini vi giuochino» contro «bimbi ci giochino» (v. 6), più economico e senza dittongo; «ovverosia» contro «voglio dir» (v. 7), più colloquiale; «castagni» contro «ippocastani» (v. 7), dove Caproni opta per un termine più

---

247Significativo anche confrontando le rese del primo verso di *Il n'y a pas de Paradis* da parte di Luzi e dello stesso Caproni: «Je ne peux entendre la musique de l'être» è tradotto dal primo con «Udire non m'è dato / la musica dell'essere», mentre il secondo introduce una sintassi pronominale con «Io non riesco a udirla la musica dell'essere», soluzione parallela a quella qui analizzata.

248A proposito Mengaldo parla di «gusto solmiano della scorrevolezza e del legato», visto che Solmi traduttore sostituisce «collegamenti e nessi [...] a giustapposizioni e processi allineativi, o di stile “disgiunto”, degli originali» (in Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 338-339).

249In nota Caproni spiega come da «mi-heure» si sia risolto per il regionale «controra», trovata che gli permette di non parafrasare e di non aggiungere versi, come invece Solmi (in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., p. 333, n. 30).

tecnico; «né nulla che per ischerzo» contro «né altro se non per ridere» (v. 13), con la formula solmiana linguisticamente più impegnativa. Inoltre, se pur in maniera minima, Caproni rende meno didattica la seconda strofa eliminando l'impianto verbale ad apertura dei versi 8 e 14 («Per questo»), che invece Solmi mantiene dal francese («È per questo che»).

Solmi quindi risolve il testo francese in un tono leggermente più sostenuto che Caproni, nonché con un dettato meno mosso.<sup>250</sup> Ancora una volta per comparazione si possono notare alcune linee fondamentali di Caproni traduttore: mantenimento della struttura esterna di partenza, disponibilità lessicale e movimentazione del dettato.

#### 4. Bertolucci e Caproni

	PAYS RETROUVÉ
	Mon cœur moins désaccordé de tout ce qu'il aimait, je ne fais plus obstacle à ce pays bien-aimé. J'ai dépassé ma fureur, j'ai découvert le passé accueillant. Aujourd'hui je peux, j'ose.
5	Je me fie au chemin, j'épelle ici sans crainte la montée, les détours. Un songe vrai s'étale. Je m'y retrouve dans le murmure qui ne cesse pas. Le vent, rien que le vent me mène où je désire.
10	Des paroles inconnues me parviennent familières. Des regards bienveillants me suivent dans les arbres. Je me reconnais ici, j'avoue mon pays la terre ici et toute contrée où des hameaux apparaissent, où des coqs flambent près de la tour, avec de la verveine, les maddifs entre les murs.
15	Les rangées des vignes se tiennent sur les versants et les nuages se promènent lentement dans l'azur, creusant la plaine où les céréales jaunissent. Tout est beau qui s'entrouvre aujourd'hui où je passe. O je me souviendrai de ce vrai pain des hommes.
20	Je veux goûter de ces raisins qui sèchent,

<sup>250</sup>Ciò in linea con quanto notato da Mengaldo in un'altra comparazione tra Solmi e Caproni condotta sul testo *Bord de la mer et schistes à Collioure*, dove Solmi è chiamato «custode dell'equilibrio classico», contro un Caproni pronto a «produrre asimmetrie» (in Pier Vincenzo MENGALDO, *Caproni e Sereni, due versioni*, cit., p. 213).

pendus sous la galerie.

<p>PAESE RITROVATO – Caproni</p> <p>Il cuore in minor disaccordo con tutto quanto amava più non m'oppongo a questo mio paese diletto. Ho superato il furore, ho scoperto accogliente il passato. Oggi io posso, io oso.</p> <p>M'affido qui alla strada, còmpito senza timore la salita, le svolte. Un sogno mi s'apre, vero. Mi ritrovo nel murmure che non ha fine. Il vento, basta il vento a portarmi dove desidero.</p> <p>Parole sconosciute mi giungono familiari. Sguardi benevoli mi seguono di fra gli alberi. Qua mi riconosco, son pronto a dir miei il paese, la terra, e ogni contrada dove casali appaiono, dove galli fiammeggiano presso la torre, con la verbena, i cespugli fra i muri.</p> <p>Filari di viti occupano i pendii, e le nubi che lente scorrono nell'azzurro buche aprono nella piano dove il cereale biondeggia. Tutto quel che si schiude dov'io passo, oggi è bello. Oh lo ricorderò questo vero pane degli uomini. Voglio assaggiarli i grappoli che se ne stanno a seccare, appesi sotto il ballatoio.</p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p>	<p>PAESE RITROVATO – Bertolucci</p> <p>Il cuore meno discorde con tutto quanto amava non mi nego più questo paese diletto. Sono andato al di là del furore ho scoperto il passato accogliente. Oggi io posso, oso.</p> <p>M'abbandono alla strada senza timori, còmpito la salita tra le curve. Un sogno si dischiude. Mi ritrovo nel murmure che non finisce mai, il vento e solo il vento mi porta dove io voglio.</p> <p>Parole sconosciute mi suonano familiari. Sguardi amichevoli mi seguono fra gli alberi. Qui mi riconosco dichiaro mia questa terra e ogni contrada per cui appaiono borghi in cui i galli si ergano in cima al campanile la verbena sia nell'orto i cespugli fra i muri.</p> <p>I filari di viti stanno sopra i versanti e le nubi si muovono lente entro l'azzurro scavando l'ombra la piana ove il grano ingiallisce. Tutto è bello quello che s'apre oggi al mio passo. Oh, mi ricorderò del pane degli uomini gusterò i grappoli che seccano appesi sotto la volta.</p>
--	--	--

Qualche osservazione sul testo di Frénaud: *poème* medio-lungo di 21 versi, distribuiti su quattro strofe di consistenza diversa (le prime due con 4 versi, la terza con 6, la quinta con 7); struttura metrica irregolare, ma con grande disponibilità per l'alessandrino (ai vv. 4-8, 10, 18-19); nessuna struttura rimica esterna, e rima inclusiva interna con «dépassé» e «passé» (vv. 3-4); abbozzi di struttura anaforica vengono dall'insistenza sulla sintassi verbale in prima persona singolare nelle prime due strofe, con «je ne fais», «J'ai dépassé», «j'ai découvert», «je peux, j'ose», e «Je me fie», «j'épelle», «Je m'y retrouve», «je désire»; anafora con «Des» ai vv. 9-10; epifora con «ici» al v. 11; anafora ancora con «où» ai vv. 13-14; chiusura sempre in sintassi verbale alla prima persona singolare con «je passe», «je me souviendrais» e «Je veux» ai vv. 18-20; due enjambements ai vv. 3-4 e 5-6; versi-periodo con pausa forte ai vv. 1-2, 7-10 e

18-19 (struttura ricorrente). Dunque, come sovente, la mancanza di legami fonici evidenti è compensata da una serie di strutture iterative che danno ritmo al testo. Interessanti le prime due strofe, costruite a specchio rovesciato: versi-periodo a 1-2 e 7-8; enjambements tra vv. 3-4 e 5-6; vv. 4 e 6 spezzati da pausa forte, e alessandrini. Tutto il componimento ha comunque un andamento prosaico, spesso per coincidenza tra unità ritmica e sintattica (oltre ai versi-periodo troviamo molti versi-frase). E ciò in corrispondenza con un «cœur moins désaccordé de tout ce qu'il aimait», pacificato in una terra che è pronto ad accettare, una sorta di *Urheimat* domestica. Pervade infatti il poema un sentimento di gioia virile che nasce dal fondamentale rispecchiamento con un «pays» creduto distante, ma ora caro e vicino, non senza il tocco bucolico di quel mondo contadino che è insieme utopia e prossima realtà del poeta transalpino.

Oltre che per la solita immissione di punteggiatura, il testo francese da cui partono i traduttori presenta due varianti: «la» al posto di «cette» al v. 11; l'elisione di «dans le potager» che seguiva «la vervaine» al v. 14. Il testo di Bertolucci,<sup>251</sup> rispetto alla prima versione,<sup>252</sup> vede l'introduzione della punteggiatura, nonché di due varianti: «passo» in luogo di «passaggio» al v. 18; «volta» al posto di «galleria» al v. 21. Da notare che Bertolucci non tiene conto dell'elisione di «dans le potager» che è in Frénaud.

Analizziamo le versioni italiane. Nessun mutamento nella disposizione e quantità dei versi. Da un punto di vista metrico entrambi i traduttori si tengono al metro libero di Frénaud, con Bertolucci che esibisce una preferenza per il doppio settenario (vv. 4-5, 7-8, 15, 19), quando in Caproni troviamo solo due casi di alessandrino (vv. 4 e 16). È quest'ultimo il più pronto a spezzare il verso, mentre il parmense o si attiene al dettato frenaldiano, o lo unifica: in «la salita

---

251 Tratto da Attilio BERTOLUCCI, *Imitazioni*, in ID., *Opere*, cit.

252 In Attilio BERTOLUCCI, a cura di, *André Frénaud tradotto da Bertolucci, Caproni, ...*, cit.

tra le curve» (v. 6) Bertolucci introduce un connettivo che unifica i due tempi dell'emistichio originale; in «Un sogno mi s'apre, vero» (v. 6), Caproni introduce una pausa debole di seguito a inversione; in «Il vento e solo il vento ...» (v. 8), Bertolucci immette una congiunzione al posto della pausa debole in Frénaud e in Caproni; stessa operazione tra i vv. 11-12, dove oltre all'aggiunta della congiunzione ad inizio del v. 12, scatta l'elisione di «pays» (sottinteso nel pronome possessivo «mia»), mentre Caproni inserisce pausa debole a fine verso e isola «terra» ad inizio del v. 12, spezzandolo; infine al v. 18 sempre il livornese spezza l'unità metrica ristrutturando sintatticamente la frase, isolando «oggi è bello» a fine verso con pausa debole, mentre Bertolucci si tiene all'andatura dell'originale. In effetti è Caproni il più disposto a fare inversioni: oltre a quelle già dette, troviamo «accogliente il passato» (v. 4), «lente scorrono» (v. 16) e «buche aprono» (v. 17). A questo si lega la propensione del livornese verso soluzioni più complesse e più lunghe: «in minor disaccordo», mentre Bertolucci scrive «meno discorde» (v. 1); «Un sogno mi s'apre, vero», contro «Un sogno si dischiude» (v. 6); «basta il vento a portarmi», contro «solo il vento mi porta» (v. 9); «son pronto a dir miei», mentre «dichiaro mia» (v. 11); e infine, in parte per traduzione più letterale, «Oh lo ricorderò questo vero pane degli uomini. / Voglio assaggiarli i grappoli che se ne stanno a seccare», contro il più ellittico ed economico «Oh, mi ricorderò del pane degli uomini / gusterò i grappoli che seccano» (vv. 19-20).

Il sistema verbale usato da Bertolucci porta una marca volitiva più decisa, contro un Caproni più cauto invece e passivo: «non mi nego» contro «non m'oppongo» (v. 2); «Sono andato al di là» contro «ho superato» (v. 3); «M'abbandono» contro «M'affido» (v. 5); «il vento e solo il vento mi porta dove io voglio» contro «Il vento, basta il vento a portarmi dove io desidero» (v. 8); «dichiaro» contro «son pronto a dir» (v. 11); il futuro «gusterò» contro la proposizione «voglio gustarli» (v. 20). In generale comunque sembra il lessico

di Caproni il più colorito: ad esempio nel preziosismo «di fra gli alberi» (v. 10),<sup>253</sup> o nel letterale «fiammeggiano» contro la soluzione attenuata «ergano» di Bertolucci (v. 13), o ancora «il cereale biondeggia» contro «il grano ingiallisce» (v. 17), di gusto più alto. Inoltre Caproni non rinuncia alle consuete apocopi, che invece non si trovano in Bertolucci, ad esempio con «minor» (v. 1) e «son pronto a dir» (v. 11).

Nel complesso pare che Bertolucci si attenga ad un andamento più piano, nell'intento di delucidare il testo originale e portarlo verso una colloquialità, se possibile, più diretta. Caproni invece trova modo di incrinare i versi di Frénaud, di immettere pause e di proporre soluzioni linguistiche più varie. Non è un caso che sia Bertolucci il più economico, visto il processo di chiarificazione e consolidamento a cui sottopone il messaggio del testo di partenza: il tutto proponendo una sintassi più unita ed un sistema verbale molto marcato in senso volitivo. Il livornese invece per via di inversioni, pause, lessico più ricercato insieme e meno perentorio, mostra ancora una volta un certo gusto per il depistaggio.

Al di là dei differenti atteggiamenti, è indubbio che entrambi i poeti italiani trovino in Frénaud un punto comune (per quella che è la grande narrazione europea del dopo-guerra) delle loro sensibilità poetiche, tanto intrecciate nel corso della vita e dell'opera. A proposito, si ricorderà un passo da *La capanna indiana*, di Bertolucci: «è già una dura erba d'inverno, morta. / Eppure è il tempo più dolce dell'anno / quando la siepe brulla [...] / si fa intima stanza allo smarrito / passero già colore della terra. / Qui siamo giunti dove volevamo», in cui il *Pays*, di un mondo ancora per poco vivo, invernale, o già morto, è alla fine *retrouvé*. Si fa riflesso di questo sentimento la straziante *Bibbia* di Caproni, dove chiaro è, all'opposto, che il *Pays* è miseramente perso,

---

253Formula spesso utilizzata da Caproni: si veda al v. 17 di *Spagna*: «di fra le dita»; oppure al v. 94 di *Campagna*: «di sui rami»; o in *Ménebres*, v. 2: «di tra le pietre».



quindi da ritrovare: «ah la mia casata / infranta – mia lacerata / tenda volata via / col suo fuoco e il suo Dio». Sì che vediamo il livornese inoltrarsi ancora e sempre nella sua battuta di caccia, ermeneuticamente senza fine.

## CAPITOLO TERZO

### «*Il fuoco e la cenere*». Caproni traduttore di Char

#### **Premessa**

Con questo capitolo propongo un esame delle traduzioni che Caproni ha condotto su testi di René Char. Il discorso, come per gli altri capitoli, si svolge a diversi livelli: un primo paragrafo è destinato ad una serie di considerazioni interautorali concernenti le produzioni in proprio dei due poeti, sondando i punti di contatto tra gli immaginari e gli stili caratteristici di ciascuno di essi; un secondo tempo è dedicato al vaglio delle traduzioni caproniane, confortato da una serie di rilievi puntuali, nonché dalle casistiche riportate in *Appendice*;<sup>254</sup> infine si propongono quattro analisi testuali,<sup>255</sup> di cui una è un confronto con una versione sereniana,<sup>256</sup> essendo - come è noto - Sereni l'altro grande traduttore di Char in Italia.

Alcuni cenni sulla cronologia delle traduzioni di Caproni. Come risulta

---

254Si tratta di due insiemi dedicati al *Lessico* e all'*Apocope*.

255In ordine: *Le devoir*, *Diane Cancel*, *La bête innommable*, A\*\*\*.

256Si tratta appunto della poesia A\*\*\*.

dalla *Tavola cronologica*,<sup>257</sup> le pubblicazioni in esame si concentrano nel giro di due anni, con una prima apertura al pubblico nel 1961, data in cui il livornese licenzia cinque componimenti su «La Soffitta»: un saggio di quella che sarà la ben più vasta operazione compiuta con *Poesia e prosa*, pubblicato nel 1962 (a quell'epoca Caproni lavora al *Congedo*, composto tra il 1960 e il 1964), su una scelta di testi che fu di Char stesso.<sup>258</sup> Del volume fa parte la serie aforistica dei *Feuillets d'Hypnos*, tradotta da Vittorio Sereni, il quale poi continuerà per molti anni il lavoro su Char. Caproni invece si ferma qui, non continuerà oltre la frequentazione (almeno come traduttore) del poeta transalpino.

Documento di notevole importanza per la presente analisi è la *Prefazione* che Caproni redige per *Poesia e prosa*. In questo breve saggio il livornese rende testimonianza del perché abbia scelto di tradurre Char, convogliando in poche pagine alcuni necessari suggerimenti di lettura circa il suo lavoro. L'apertura è all'insegna del “dogma” già analizzato nella premessa a questa tesi: l'impossibilità della traduzione. Qui Caproni usa il termine leopardiano «imitazioni», dati i «rischi» che il volgere Char comporta.<sup>259</sup> Leopardi che d'altronde rimarrà presenza costante nel corso di questa premessa. Seguiamo dunque quel che Caproni ci dice. L'attacco è di marca storico-culturale: la poesia di Char, afferma il livornese, è «la più lontana dell'“idea di poesia” che ciascuno di noi (per tradizione, per educazione, per abitudine) possiede».<sup>260</sup> Quel «noi» sta per, prima di tutto, “noi Italiani”. Perché dunque sarebbe così lontana? Perché essa è la «più stretta al cuore della poesia stessa, dove la letteratura o la poesia-che-si-sapeva-già non porgono più alcun soccorso al lettore».<sup>261</sup> Dichiarazione, questa, che può risuonare in vari modi: un elogio appassionato di Char; la sua classificazione come essenzialmente non-italiano; la constatazione

<sup>257</sup>Si rinvia a questa per i dati bibliografici.

<sup>258</sup>René CHAR, *Poèmes et proses choisis*, Gallimard, Paris 1957.

<sup>259</sup>Giorgio CAPRONI, *Prefazione* a René CHAR, *Poesia e prosa*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 7 (d'ora in poi abbreviato in *PP*).

<sup>260</sup>*Ibidem*.

<sup>261</sup>*Ibidem*.

della costitutiva “tradizionalità” di cui si nutre la poesia nostrana. Chi meglio di Caproni poteva rendersene conto? E non sarà qui solo un discrimine tra orfici e anti-orfici, due categorie che ben distinguono il provenzale dal livornese. Basterà un breve paragone per rendersi conto di quanto Char sia distante dal nostro Novecento. Se potessimo confrontarlo con il più celebrato dei nostri orfici della seconda metà del secolo, ovvero Zanzotto, risulterebbe evidente quanto la «poesia-che-si-sapeva-già» sia base indispensabile ai versi di quest'ultimo. Non altrettanto vale per Char, secondo Caproni. Ci troviamo di fronte ad un poeta davvero “straniero”: e se da un lato egli si rifà apertamente a qualche illustre antecedente “classico” (Eraclito su tutti), alcune vene profondamente francesi ne percorrono l'opera (si pensi alla vertiginosa struttura aforistica che ha nel Pascal dei *Pensées* il più grande maestro, ma anche a tutta la tradizione specificamente transalpina che comporta l'uso del *poème en prose*, da Baudelaire in poi). Ecco dunque uno dei “rischi”: trasportare in italiano un autore *étranger* nel senso più pieno della parola, missione intrapresa da un poeta italianissimo quale è Caproni.

Il livornese tesse gli elogi di Char in più modi: egli, ci dice Caproni, ha ritrovato «la missione del poeta come suscitatore di vita»;<sup>262</sup> il suo verso è «edificante», «datore di speranza»;<sup>263</sup> il suo è un «sentimento etico della parola»;<sup>264</sup> il suo canto è «tutto in levare».<sup>265</sup> Come conquista queste mirabili qualità il poeta francese? Caproni ha una risposta chiara anche per questo: le conquista grazie alla guerra, che diventa lo «sfondo morale»<sup>266</sup> del suo universo. Qui avviene il superamento del surrealismo della giovinezza, fino all'approdo nella sua etica-poetica del dopoguerra. Sempre Caproni ci spiega che Char tocca a volte «l'oscurità per troppa folgorazione», e che per leggerlo bisognerà

---

<sup>262</sup>*Ivi*, p. 8.

<sup>263</sup>*Ivi*, p. 9.

<sup>264</sup>*Ibidem*.

<sup>265</sup>*Ivi*, p. 10.

<sup>266</sup>*Ivi*, p. 9.

«abituare l'occhio alla luce naturale dopo tanta luce artificiale»,<sup>267</sup> poiché la Bellezza «muove verso il lettore con la concretezza e il passo leggero di una ragazza», la quale non è un «fantasma lirico, ma una lavoratrice autentica».<sup>268</sup> Dunque l'uscita dal surrealismo significa non tanto abbandono della “folgorazione”, quanto raggiungimento della “concretezza” della visione stessa. Questo è sicuramente uno Char che ben si confà al gusto caproniano.

Di seguito il provenzale viene accostato a Leopardi, pista subito abbandonata, o meglio classificata come «tentazione».<sup>269</sup> Ma il livornese sottolinea come certi quadri di natura avvicininio i due autori, nonché la salda radice pessimistica da cui entrambi traggono le conseguenze dei loro opposti pensieri: e forse (per aggiungere un'altra “tentazione”) anche il canto eroico del tardo Leopardi della *Ginestra* sarebbe piaciuto all'*insurgé* Char. Così, dopo questa strada aperta e subito chiusa, Caproni conclude la sua *Prefazione* parlando di ciò su cui si fonda l'impianto poetico di Char: l'incontro. La sua poesia è una poesia di incontri con le persone; la natura ne è lo sfondo. Egli è «il poeta dell'uomo», uomo il cui «paradiso non [è] perduto ma sempre riconquistabile».<sup>270</sup> Quella di Char «è forse l'unica voce costruttiva, nel cuore del generale sfacelo».<sup>271</sup> Ciò gli vale la «gratitudine»<sup>272</sup> del livornese, e allo stesso tempo il riconoscimento di una distanza: la voce di Caproni stesso non è e non può essere «costruttiva».

Lo «sfondo morale» della guerra dunque è ciò che fa compiere il salto di qualità alla poesia di Char, quello stesso “sfondo” che innerva l'esistenza del nostro. Come per Frénaud, il dato anagrafico (Char nato nel 1907, Caproni nel 1912) diviene stemma di una più larga appartenenza: quella ad un periodo storico che ha marcato a fuoco chi l'ha vissuto. La missione pienamente “etica”

---

267Ivi, p. 10.

268Ivi, p. 11.

269Ivi, p. 12.

270Ivi, p. 13.

271Ivi, p. 9.

272Ivi, p. 14.

del poeta è cifra fondamentale del percorso chariano, la quale gli permette l'uscita dalle allucinazioni degli esordi per approdare alla sua maturità fatta di “concretezza”. Questa “concretezza” è composta di “incontri”. E si ricordi quanti incontri popolino i versi del livornese. Il nodo etico che stringe scrittura e impegno comunicativo, di una comunicazione che trae spunto da persone per essere «poesia dell'uomo», è un'istanza che lega i due autori, un legame che nasce da una Storia condivisa.

I modi in cui viene a sciogliersi questo nodo sono discriminate di due poetiche ben distinte. Innanzitutto, il canto pienamente virile di Char è sempre volto all'azione: «... je te soulèverai, Inanimée».<sup>273</sup> Ma il suo tono, benché sapienziale, non assume quasi mai le forme paternalistiche di un Frénaud. La sua virilità tocca le sponde dell'infanzia come della maturità, in una zona mediana che è quella dell'*insurgé*, magari quella, in termini biologici, dell'adolescenza, quando il futuro si prepara: «... nous, les enfants sans clarté ...»,<sup>274</sup> si definisce il poeta; ma in un altro brano, per controcanto, consiglia: «Dure, afin de pouvoir encore mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune».<sup>275</sup> Come diceva Caproni, c'è in Char il passo sicuro della marcia verso una meta utopica e terrestre insieme, l'Eden. Questo passo è quello di un capitano, quale il provenzale è stato. Per contrasto, si ricordi allora l'atteggiamento filiale di Caproni (già visto nel confronto con Frénaud), ma anche quel che di «femminile»<sup>276</sup> che irriga la sua poesia, la solo apparente frivola leggerezza che le fa da scudo e da ariete insieme, e si vedrà come l'atteggiamento infine volitivo, più francamente virile, pur tra le angustie del paradosso, di Char, non sia presente in Caproni, il quale ha al contrario «bisogno di guida».

---

<sup>273</sup>PP, p. 189.

<sup>274</sup>Ivi, p. 46.

<sup>275</sup>Ivi, p. 42.

<sup>276</sup>Pier Vincenzo MENGALDO, *Introduzione a Giorgio CAPRONI, L'opera in versi*, cit., p. XVI.

Ragioniamo ancora per contrapposizione. Char è non solo poeta dell'uomo, ma anche della vita (non a caso uno dei suoi riferimenti è il “vitalistico” Nietzsche): «Ta réponse, connaissance, ce n'est plus la mort».<sup>277</sup> Caproni invece è poeta dell’“asparizione”, e in definitiva della morte: «Saremo, / magari, anche più forti / e liberi. / Come i morti».<sup>278</sup> Suggella in alcuni versi queste differenti antropologie il livornese stesso, parlando proprio di Char: «Non scorderò quel suo / berretto rosso. Il mio / era grigio. (Il fuoco / e la cenere?)».<sup>279</sup> Da questa predisposizione nascono due mondi poetici diversi: uno, quello di Char, oracolare, orfico, nella cerca di un linguaggio che sia “éclair”; l'altro, quello di Caproni, antimetafisico, antiorfico, a caccia di una narrazione impossibile, per questo degna di essere cercata. Ma proprio in questa distanza corre la spinta di un riconoscimento più profondo, che sta in una felice formula caproniana: il «sentimento etico della parola».

In termini stilistici, la poesia di Char non costituisce un'eredità agevolmente acquisibile: la sua materia verbale è spalmata di volta in volta secondo necessità in cui il disegno progettuale ha una natura molto recondita. Non che si tratti di “informale”, ma qualcosa di più e di meno: il transalpino non si nega forme chiuse, e allo stesso tempo trova tra il *poème* e la *prose* zone intermedie di ibridazione.<sup>280</sup> Tuttavia, la fulmineità di certe asserzioni e aforismi avrà influenzato il tardo Caproni nella sua ricerca sempre più accentuata dello spezzato, nonché, sul versante opposto della prosa, in alcune soluzioni da *poème en prose* come *Inserto* (da *Il Franco cacciatore*), dove è proprio lo stoicismo (una possibile marca del pensiero di Char) il tema portante. Per i debiti più palesi, bisognerà poi ricordare il distico *Citazione*; in esso Caproni cita esattamente, in francese, ma spezzando la frase unica dell'originale, un aforisma

---

<sup>277</sup>PP, p. 475.

<sup>278</sup>Giorgio CAPRONI, *Determinazione* (da *Il Franco cacciatore*).

<sup>279</sup>Id., *Il fuoco e la cenere*, da *Res Amissa*.

<sup>280</sup>Si veda il testo analizzato: *La Bête inimmuable*.

di Char: «Pleurer longtemps solitaire / mène à quelque chose», tradotto in *Prosa e Poesia*.<sup>281</sup> Citazione fa parte de *Il conte di Kevenhüller*, pubblicato nel 1986. E si ricordi sempre la poesia *Il fuoco e la cenere*, «scritta nell'88», dove Caproni racconta di una visita fatta a Char nel «27 febr. dell'86».<sup>282</sup> La memoria di Char dunque, a più di vent'anni dalla traduzione dei suoi testi, non si stinge nella mente di Caproni.

D'altronde, alcune asserzioni dello scrittore francese, *poète de la poésie*, sembrano tagliate su misura per il livornese. Ci pare utile annotarne alcuni passi che il nostro avrebbe certo condiviso. Innanzitutto per quell'idea di tema con variazione così tipica di Caproni, si vedano alcuni brani chariani come il seguente: «Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé»;<sup>283</sup> o ancora, in veste artigianale: «Produire (travailler) selon les lois de l'utilité ... ( ... s'efforcer ici de n'être pas nouveau – fameux – mais de retoucher au même fer pour s'assurer de son regain guérisseur)».<sup>284</sup> O per certo ateismo: «les précaires perspectives d'alchimie du dieu détruit – inaccompli dans l'expérience».<sup>285</sup> Oppure sulla necessità della contraddittorietà in poesia: «Au centre de la poésie, un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui».<sup>286</sup> Infine la persuasione radicata di non dover provare scientificamente, ma tracciare indefinitamente: «Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves»;<sup>287</sup> o ancora: «À chaque effondrement de preuves le poète répond par une salve d'avenir».<sup>288</sup> Formule già degne di un maestro, già degne in qualche modo di un “classico”: la «gratitudine» di Caproni andrà letta anche in questo senso, come debito non tanto o solo strettamente

---

281PP, p. 506.

282Nota dell'Autore riportata in Giorgio AGAMBEN (a cura di), *Note*, in Giorgio CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1999, p. 970.

283PP, p. 450.

284Ivi, p. 500.

285Ivi, p. 476.

286Ivi, p. 506.

287Ivi, p. 556.

288Ivi, p. 460.



poetico, ma di etica della poesia.

Dal che è facile passare al punto di contatto più notorio tra Char e Caproni, il tema della caccia e della bestia. In effetti tra i testi tradotti alcuni paiono esemplari a riguardo: si pensi alla drammaturgia di *Fêtes des arbres et du chasseur*, dove appunto è la caccia il tema portante. Quest'ultimo è intrinsecamente intrecciato ad un “passo falso”, per cui lo «chasseur [est] l'exécutant d'une contradiction conforme à l'exigence de la création», poiché «il tue les oiseaux “pour que l'arbre lui reste” cependant que sa cartouche met du même coup le feu à la forêt».<sup>289</sup> Dunque caccia e contraddizione del suo compimento, sì che nel momento risolutivo dell'uccisione l'effetto è opposto all'idea che ci si era fatti: «Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi».<sup>290</sup> Anche in Char a volte un cerchio ermeneutico si svolge nel momento della battuta, come coincidenza e scambio tra soggetto e oggetto: «Le chasseur qui vous pousse, le génie qui vous voit, / Que j'aime leur passion, de mon large rivage! / Et si j'avais leurs yeux, dans l'instant où j'espère?».<sup>291</sup> Caproni sarà stato attento a questi passaggi.

Ma tra i due ci sono modi espressivi dissimili quanto al discorso sulla Bestia. A volte Char la chiama «loup», dandole così una fisionomia precisa, anche se impossibile è nominarlo veramente: «Loup, je t'appelle, mais tu n'as pas de réalité nommable».<sup>292</sup> Altre volte, semplicemente *bête*, come nel brano analizzato: *La bête innommable*. Una Bestia dunque che non è nominabile. Ma se per il poeta francese *La Bête* è appunto *innommable*, essa è però raffigurabile: l'ultimo testo citato, ad esempio, è il suo ritratto («Ainsi m'apparaît»)<sup>293</sup> Da questo punto di vista l'ultimo Caproni sembra più radicale: se la Bestia è Parola (come in Char, d'altronde, dove la Bestia è anche Saggezza, Verbo),<sup>294</sup> essa però

289Ivi, p. 288.

290Giorgio CAPRONI, *Ribattuta* (da *Il franco cacciatore*).

291PP, p. 368.

292Ivi, p. 422.

293Si veda il testo analizzato: *La Bête innommable*.

294Vedi Ivi.

non è raffigurabile, perché non suscettibile di “visione” che non sia “visione linguistica”: «Spara prima che sparisca / nel suo nome».<sup>295</sup> L'atteggiamento di Caproni è in questo senso iconoclasta, perché radicalmente ancorato nella parola: «La bestia che ti vivifica e muore / ... è dietro la Parola».<sup>296</sup> È, se si vuole, un *deus absconditus*, che lascia l'uomo nella cecità, e che quindi non è ghermibile in immagini, ma non è nemmeno oggetto di veggenza o di preveggenza: «- Cacciatore, la preda / che cerchi, io mai la vidi. // - Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi».<sup>297</sup> Vale a dire, in una delle possibili letture: non parlare di ciò che non vedi. Il dato metafisico a Caproni serve come specchio per il suo atteggiamento fondamentalmente antimetafisico.

Se la raffigurabilità è appropriazione, l'“infigurabilità” di Caproni diventa “inappropriabilità” di Dio o di qualsiasi altra istanza risoltrice: «la *res amissa* non è che l'inappropriabilità e l'infigurabilità del bene ... La Bestia e la *res amissa* non sono allora due cose, ma le due facce di una stessa disappropriazione dell'unico dono».<sup>298</sup> Gli “attributi” della Bestia non vengono mai enunciati da Caproni. Essa non ha attributi, poiché è Parola: ma non più Parola che allude ad una realtà altra, ma Parola che rimanda a sé stessa. Estremo esempio di ciò si trova in *L'ònoma*:

L'ònoma non lascia orma.  
È pura grammatica.  
Bestia perciò senza forma.  
Imprendibilmente erratica.<sup>299</sup>

E nel testo precedente viene fatto chiaro che l'ònoma è appunto la Bestia: «È lei. / Soltanto e inequivocabilmente / lei, la Bestia / (l'ònoma) che niente arresta».<sup>300</sup> Così il linguaggio compiutamente autoreferenziale di tanto ultimo

295Giorgio CAPRONI, *L'ora*, in *Il conte di Kevenhüller*.

296Ivi, *Io solo*.

297Id., *Ribattuta*, in *Il franco cacciatore*.

298Giorgio AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in Giorgio CAPRONI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1018.

299Giorgio CAPRONI, *L'ònoma*, in *Il conte di Kevenhüller*.

300Id., *Lei*, in *Il conte di Kevenhüller*.

Caproni assorbe in sé i suoi referenti, non più oggetti della realtà, ma attrezzi poetici: «Mia Rina... / ... Mia rima / sempre in me battente»<sup>301</sup>, dove l'amata è assimilata alla rima. Così i *Personaggi* de *Il conte di Kevenhüller* sono «Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri pronomi. / Nomi».<sup>302</sup>

Char non si spinge mai a queste vertiginose appropriazioni del mondo da parte della lingua. Le *personae* del suo dramma *Fêtes des arbres et du chasseur* sono un cacciatore e due chitarre, non dei «Nomi». La sua è una poesia ancora “figurativa” (che non disdegna di usare il mito).<sup>303</sup> In questo senso i suoi contatti con cubisti e surrealisti si fanno ancora sentire. Di fatto, quelle avanguardie non segnano un'interruzione del filo rappresentativo nella storia dell'arte figurativa, vale a dire: esse sono ancora coinvolte in processi di rappresentazione, di, schopenauerianamente, volontà (e Caproni è stato lettore attento del filosofo tedesco). Il troncamento di questo filo verrà solo con l'Arte Concettuale del secondo dopoguerra, che attua lo svuotamento della rappresentazione quale mezzo artistico: è la perdita definitiva del simbolo come tramite tra il manufatto (il quadro o la statua) e il suo corrispettivo nel mondo (oggetto, mito, paesaggio o idea che sia); il mondo del materiale si rivolge in sé stesso, senza alcun *tertium comparationis*; è l'iconoclastia che incanala la spinta creatrice non più verso l'immagine, ma verso il concetto, in un cerchio ermeneutico che parte dall'idea per ritornare all'idea. Ma perdere il simbolo, almeno per il cristianesimo, significa perdere la strada maestra verso la divinità: «Il destino non si scinde dal simbolo, e non è per nulla strano che l'uomo abbia perduto l'uno nell'atto stesso che rinnegava l'altro»,<sup>304</sup> poiché «il trascendente ... si mostra condizione ineludibile del reale: soppressa la nozione, i denti mordono il vuoto».<sup>305</sup> Se anche Char allude al fatto che la preda sia infine la Parola, ovvero

---

301ID., *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, in *Res Amissa*.

302ID., *Personaggi*, in *Il conte di Kevenhüller*.

303Vedi il testo analizzato: *Le devoir*.

304Cristina CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 116.

305Ivi, p. 245.

la Saggezza, la Luce che illumina l'intelletto, essa è ancora rappresentata, è ancora, ad esempio, una «goutte de clarté»: «Notre ciel est un veille, notre course une chasse, et notre gibier est une goutte de clarté».<sup>306</sup> Caproni dice semplicemente: «Spara, prima che sparisca / nel suo nome». Ma quale forma abbia questa preda, non si può sapere: essa sparisce nel nome, e forse solo un nome può sparire nel nome. La denotazione della Bestia è un'aggettivazione vuota, poiché il sostantivo a cui si applica (la Bestia appunto) non ha consistenza, se non puramente linguistica:

La Bestia assassina.

La Bestia che nessuno mai vide.

La Bestia che sotterraneamente  
- falsamente mastina -  
ogni giorno ti elide.

La Bestia che ti vivifica e uccide...

....

Io solo, con un nodo in gola,  
sapevo. È dietro la Parola.<sup>307</sup>

Così che se è infine nell'immagine, appunto, nell'*éclair* che Char trova concretezza, che può trovare «l'alliance des contraires», e dunque «le moteur indispensable à produire l'harmonie»,<sup>308</sup> perché in fondo il suo è discorso oracolare (che si esprime con «[un']oscurità per troppa folgorazione»), ciò non pare più possibile per certo tardo Caproni: la frontiera su cui si colloca la sua poesia non permette armonia dei contrari, poiché essi sono in qualche modo perfettamente logici, non unificabili se non per paradossi, e paradossi pienamente linguistici: «Non c'è il Tutto. / Non c'è il Nulla. C'è / soltanto il non

<sup>306</sup>PP, p. 516.

<sup>307</sup>Giorgio CAPRONI, *Io solo*, in *Il conte di Kevenhüller*:

<sup>308</sup>PP, p. 452.

c'è»;<sup>309</sup> mentre in Char, come dice Sereni, «una potente carica analogica attraversa la struttura logica, preme sui significati e li contrae all'estremo».<sup>310</sup> Solo mezzo per unificare, per armonizzare, sembra infine per Caproni l'arte in cui più di tutte il termine “armonia” assume pieno significato: la musica. Così il livornese, che intende superare il linguaggio per trovare un musica pura, cerca di sorpassare quello che alla parola, e non alla nota, conferisce carnalità: l'immagine che essa evoca, il referente. E si pensi quanta parte abbia nelle sue cacce metafisiche il senso della vista: «La Bestia che nessuno mai vide»; «-Cacciatore, la preda / che cerchi, io mai la vidi». Ma non si tratta di un ateismo alla Tommaso, del tipo: “se non vedo non credo”. Infatti a quell'ultima battuta il *Cacciatore* risponde: «Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi». È come se il discorso visivo («la preda ... io mai la vidi») venisse fagocitato da una considerazione linguistica. «Zitto», viene ingiunto allo sprovveduto, come se il rischio di “vedere” la preda stia nel parlarne: «La bestia che ti vivifica e muore / è dietro la Parola». Così si parte e si torna dal e nel linguaggio.

Nel cristianesimo è Cristo, manifestazione dell'alterità assoluta, la porta fondamentale verso Dio: è necessario credere al rito che si compie con il suo corpo, che diventa simbolo universale, perché tiene uniti i cieli e la terra, l'invisibile e il visibile. Nell'estrema iconoclastia caproniana avviene una sorta di spogliazione del simbolo come unione tra significante e significato (di qui l'autoreferenzialità del linguaggio), e più in là tra terrestre e divino. Se non si dà un'immagine, una forma, cioè non si manifesta l'indicibile a cui si aspira, si sviluppa una teologia non più come discorso della fede, ma come discorso che implica Dio in quanto Parola tra le altre, la quale può diventare un tema linguistico per variazioni infinite: qui forse si compie la sconfessione del Dio che si era fatto carne, che si era mostrato appunto, più che un atto di confessione

---

309Giorgio CAPRONI, *Non c'è il ...*, in *Res Amissa*.

310Riportato da Mengaldo, in *Id.*, *Caproni e Sereni, due versioni*, cit., p. 218.

contro Dio; qui si fonda non tanto un discorso ateologico, ma il discorso di un ateo, che vede in Dio non più il Verbo, ma una parola tra le parole.

### **Caproni traduttore di Char**

Lo sforzo quantitativo profuso da Caproni nei confronti di Char è notevole: 126 i testi tradotti, ma questo numero diverrebbe addirittura doppio o triplo se si contassero singolarmente i quadri che compongono molti polittici presenti nella raccolta, nonché gli aforismi che campeggiano sotto un unico titolo. L'asciutta intestazione *Poesia e Prosa* se da un lato calca quello dell'originale, dall'altro ci segnala subito la natura dei testi chariani, che passano dal componimento chiuso, perfettamente rimato e metricamente stabile,<sup>311</sup> agli aforismi, alle prose più lunghe e aperte, con l'aggiunta di un ventaglio di soluzioni intermedie che toccano tanto il dialogo teatrale in versi,<sup>312</sup> quanto forme di ibridazione tra poesia e prosa in cui l'a-capo è dettato da soli fattori sintattici, pur nel rispetto della struttura versale.<sup>313</sup> Il ventaglio delle soluzioni formali che Char applica al suo materiale verbale è dunque molto ampio, e in questo senso decisamente più largo rispetto a quello di un Frénaud.<sup>314</sup> Per questo è difficile ricondurne la matrice ad un'unica spinta, o come dice Sereni: «la configurazione esteriore dei testi di Char non incoraggia molto le caratterizzazioni formali».<sup>315</sup>

Di qui la difficoltà nel reperire, come per Frénaud e per Apollinaire, una serie di forme ricorrenti. Un fattore decisivo è da rintracciare poi nella notevole incidenza di *poèmes en prose* e di aforismi, i quali danno meno adito che la poesia in versi a riformulazioni profonde da parte del traduttore, evidenti o meno che siano. In questo senso però la scelta sereniana di tramutare alcune prose in

---

311Vedi ad es. il testo analizzato: *Diane Cancel*.

312Vedi ad es.: *Fêtes des arbres et du chasseur*.

313Vedi ad es. il testo analizzato: *La bête innommable*.

314Cfr. Pier Vincenzo MENGALDO, *Caproni e Sereni*, cit. p. 210.

315Riportato da Mengaldo, *ivi*, p. 217.

poesie, serve da esempio contrastivo:<sup>316</sup> Caproni non fa nulla di tutto ciò, non altera mai la struttura originale, vale a dire - banalmente - che traspone versi con versi e prose con prose. Questo in linea con quanto già notato nei capitoli precedenti, e con quello che si noterà nell'analisi di *A\*\*\**.

Dunque fedeltà alla struttura originale. Vediamone alcuni esempi, il primo tratto da *Envoutement à la Renardière*, vale a dire il secondo paragrafo di questo *poème en prose*:

A ce visage – personne ne l'aperçut jamais – simplifier la beauté n'apparaissait pas comme une atroce économie. Nous étions exacts dans l'exceptionnel qui seul sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre.

A quel volto – nessuno mai lo scorse – semplificare la bellezza non appariva come un'atroce economia. Eravamo esatti nell'eccezionale che solo riesce a sottrarsi al carattere alternativo del mistero di vivere.

In questo passo si palesa la carica mentalistica di cui è investita la prosa chariana, carica che si traduce in una compressione del pensiero fino al punto in cui ogni termine diviene parte di una catena logica serratissima. Disturbarne l'ordine sarebbe non tanto un mutamento di ordine stilistico, ma logico, un mutamento di senso. Così al traduttore resta l'obbligo di una restituzione anch'essa costretta alla catena dell'originale. Si vede bene qui come il “rischio” di cui parlava Caproni nel tradurre Char sta non tanto nel fatto che il suo melismo sia tale da non poter essere riprodotto, ma in qualcosa di diverso: è il suo pensiero che svolgendosi per accostamenti necessari crea la propria musica, anch'essa dunque necessaria *a posteriori*.

Ciò non esclude che vi siano spazi in cui al traduttore è permesso e anzi fruttuoso l'allontanarsi anche minimo dall'originale. Vediamo un esempio sempre in prosa, ossia l'ultimo paragrafo di *Le mortel partenaire*:

Certains êtres ont une signification qui nous manque. Qui sont-ils? Leur secret tient au plus profond du secret même de la vie. Ils s'en approchent. Elle les tue. Mais l'avenir qu'ils ont ainsi éveillé d'un murmure, les devinant, les crée. O dédale de l'extrême amour!

<sup>316</sup>Vedi *ivi*, p. 216: «Tre ... sono le ... trasformazioni di prose in poesie [di Sereni da Char]».

Vi sono esseri il cui significato ci sfugge. Chi sono? Il loro segreto sta proprio nel più profondo segreto della vita. Vi si avvicinano. La vita li uccide. Ma l'avvenire ch'essi han così suscitato con un bisbiglio, facendosi consapevole di loro, li crea. Oh labirinto dell'estremo amore!

Alcune mosse di Caproni sono decisive per restituire al dettato italiano la fluidità di quello francese: la riformulazione sintattica del primo periodo; il chiasmo con «segreto ... *proprio* ... *profondo* segreto»; l'iterazione di «vita»; l'apocope di «han»; le scelte lessicali leggermente più marcate di *éveillé*>*suscitato*, *murmure*>*bisbiglio* (come sempre è tradotto anche per Frénaud), *dédale*>*labirinto*. Questo crea nel complesso una scorrevolezza di lettura altrimenti difficilmente raggiungibile.

Così Caproni non è alieno in altre occasioni dall'utilizzo del chiasmo. Si veda l'attacco della terza strofa di *Fastes*, dove «Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla.» viene reso con la sequenza chiastica: «Passarono gli *anni*. Le *tempeste* morirono. Si dileguò il *mondo*». Ciò è permesso dalla struttura fortemente paratattica che è già in Char, che Caproni sceglie, molto italianamente, di muovere. Questo si vede anche su piani più vicini a quello lessicale. Ad esempio in *L'absent*, dove l'inizio del secondo paragrafo («J'ai essayé de vous décrire ce compère indélébile que nous sommes quelques-uns à avoir fréquenté»), in cui la subordinata non presenta marche espressive rilevanti, così viene tradotto da Caproni: «Ho provato a descrivervi l'indelebile compare che non in pochi abbiamo bazzicato» (con quel «bazzicato», termine non insolito, ma comunque più espressivo del possibile “frequentato”). O, in senso opposto, si veda un passo di *L'épi de cristal*: «Loin derrière eux leur mère ne le trahirait plus, leur mère si immobile», con l'attacco che è di gusto alto; così Caproni: «Alle spalle e remota, la madre comune non li avrebbe più traditi, la loro madre così immobile». Dove più espedienti vengono usati per dare un tocco solenne: l'espressione metaforica «alle spalle»; *loin*>*remota*; «la madre comune», con desoggettivazione tramite passaggio da



*leur a comune*, implicante *variatio* col successivo «la loro madre». Sempre su questa linea, vediamo un altro esempio, tratto da *Marmonnement*: «nous bondissons par-dessus le frisson de la suprême déception pour briser la glace des eaux vives et se reconnaître là»; e Caproni: «noi balziamo oltre il brivido del supremo disinganno per rompere la sfera delle acque vive e per riconoscerci là», dove sottolineiamo solo due scelte: *suprême déception* > *supremo disinganno*, in cui non manca di affacciarsi alla mente la memoria di un passo leopardiano: «Perì l'inganno estremo»;<sup>317</sup> *glace* > *spera*, con gusto toscaneggiante, per non dire dantesco. Proseguiremo più avanti il discorso sul lessico.

Per tornare a considerazioni prosodiche, prendiamo ora in esame qualche caso di poesia. Qui Caproni si muove con più libertà. Vediamo le strofe finali da *Le deuil des Nevons*:

Puisqu'il faut renoncer À ce qu'on ne peut retenir, Qui devient autre chose Contre ou avec le cœur, - L'oublier rondement,	Poiché bisogna lasciare Ciò che non si può trattenere, Ciò che diventa altra cosa Volente o non volente il cuore, - Scordiamolo sino in fondo,
Puis battre les buissons Pour chercher sans trouver Ce qui doit nous guérir De nos maux inconnus Que nous portons partout.	Battiamo poi i cespugli Cercando senza trovarlo Ciò che dovrà guarirci Dei mali ignoti Che portiamo dovunque.

Una serie di accorgimenti di varia natura coadiuvano la compattezza della pronuncia italiana: il più evidente è la ricercata anafora in «Ciò che»; la *variatio* ottenuta con l'inversione «Battiamo poi», a contrappeso dell'anafora di «Puisqu'il» e «Puis» che apre nel testo originale le due strofe; l'imperativo in prima persona plurale di «Scordiamolo», più imminente; infine la resa *Pour chercher* > *Cercando*, trasformazione dell'intero verso in una constatazione paradossale, anziché in un auspicio che lotta contro la sua inattuabilità,

<sup>317</sup>Giacomo Leopardi, *A sé stesso*, in Id., *Canti*, Garzanti, Milano 1975, p. 251. Altro caso, questo più patente, di memoria poetica italiana lo troviamo in *Les transparents*: «la pointe amoureuse» > «l'amorosa spina», chiaro rimando a Saba.

confermato anche dal futuro del verso successivo («Ciò che dovrà guarirci»), che colloca la guarigione più lontana nel tempo. Qui sarà l'esemplarità etica che si dispiega da questi versi ad aver indotto il traduttore a soluzioni di stampo più intimo: soprattutto la ricerca di un legato melico, nonché la sottolineatura dei passi più paradossali. In altri casi può essere, sorprendentemente, il metro,<sup>318</sup> come in *Le bois de l'Epte*:

Je n'étais ce jour-là que deux jambes qui marchent. Aussi, le regard sec, le nul au centre du visage, Je me mis à suivre le ruisseau du vallon. Bas coureur, ce fade ermite ne s'immisçait pas Dans l'informe où je m'étendais toujours plus avant.	Quel giorno altro non ero che due gambe che vanno. Così, lo sguardo secco, il nulla al centro del volto, Presi a seguire il rio della piccola valle. Vulgare girovago, l'insipido eremita non s'immischiava Nell'informe dov'io sempre più m'inoltravo.
---	---

Si tratta di un *cinquain* di non eterometro che Caproni riproduce con una strofa di cinque di alessandrini, tranne per il v. 4 che è ipermetro. In particolare, interessante il v. 3 dove troviamo *ruisseau*>*rio*, poetico e di ascendenza dantesca, nonché la resa analitica di *vallon*>*piccola valle*, probabilmente per ragioni metriche. Un ultimo esempio lo traiamo da una delle battute che compongono la drammaturgia in versi di *Fêtes des arbres et du chasseur* (le cui strofe sono per la maggior parte rimate), la settima, dove parla la *Seconda chitarra*:

Le chêne et le gui se murmurent Les projets de leurs ennemis: Le bûcheron aux hanches dures, La faucille de l'enfant chétif.	La quercia e il vischio parlottan piano Dei lor nemici: il boscaiolo Forte di fianchi, ed il falciolo Che il ragazzetto smilzo ha in mano.
---	---

Il *quatrain* presenta rima ai vv. 1 e 3, e assonanza tra i vv. 2 e 4. Caproni addirittura rende tutto in rima, ma cambiando schema: *a-b-b-a*. Per attuare questa struttura modifica profondamente il dettato: elisione di «les projets», con spostamento in fine verso precedente sia di «il boscaiolo» che di «ed il falciolo»; perifrasi esplicativa al v. 4; *murmurent*>*parlottan piano*, con apocope (così come in «lor»); *faucille*>*falciolo*, con diminutivo toscaneggiante (e il diminutivo

<sup>318</sup>Si veda l'analisi di *Diane Cancel*.

torna in «ragazzetto»). Insomma, Caproni attua una serie di mutazioni vistose (inarcature, perifrasi, diminutivi), per ottenere uno schema rimico esterno. Atteggiamento non dissimile da quello già visto in molti casi con Apollinaire.

Passiamo ad un'analisi per categorie generali. Su questa infatti si è concentrato il vaglio più ampio delle traduzioni. Il primo dato che emerge è ancora una volta la propensione all'uso dell'apocope, le cui ragioni abbiamo già cercato di tracciare nel capitolo dedicato ad Apollinaire: quindi, vero *habitus* traduttivo di Caproni, che non si risparmia mai l'uso di questa forma schiettamente italiana. Così, per consuetudine, il «mon amour» dell'originale è reso sempre con «amor mio»; per ritmare più ampi brani: «et la rougeur du nuage ne font qu'un» > «e il rossor della nube son tutt'uno», «de devoir en retour leur servir» > «di dover in cambio servir»; per mimesi fonetica: «Terne est le bouton d'or» > «Smorto è il botton d'oro»; e per imbeccate tutte *in levare*: «Que vaut dentelle de la tour?» > «Che val merletto della torre?».

Abbiamo poi annotato un solo caso di univerbazione, ovvero: «la terre mauvaise» > «la malaterra». Il fatto è singolare, dato l'alto grado di concentrazione che il linguaggio chariano esibisce, sinteticità che avrebbe potuto ben dare adito all'uso di questa tecnica già vista in opera nelle traduzioni di Apollinaire e di Frénaud. I motivi di una tale assenza non possono essere facilmente spiegati, dato che l'anomalia sta semmai nell'affacciarsi di questo fenomeno. In ogni caso, sarà forse da ricondurre a un “riserbo” del traduttore la parsimonia “estrema” con cui ha inteso utilizzare questa formula: al contrario di quanto fa - ad esempio - Celan, Caproni non esaspera il lato espressivo di Char, già patente in una trasposizione la più sobria possibile.<sup>319</sup>

Infine diamo una scorsa al lessico impiegato. Pare ancora una volta chiaro un certo gusto per il preziosismo, se non proprio per l'aulicismo: «urine» >

---

<sup>319</sup>Per un confronto, comunque utile qui, tra le traduzioni di Paul Celan e di Vittorio Sereni, dove si nota come Celan renda ancor più espressivo Char, si veda Alessandro BANDA, *Celan e Sereni traduttori di Char*, in «Studi novecenteschi», XVIII, 41, giugno 1991, pp. 123-151.

«orina»; «source» > «sorgiva»; «L'eau est lourde» > «L'acqua è greve»; «la simplicité fidèle» > «La fida semplicità»; «dont la difficulté» > «il cui incomodo»; «par le midis glacés» > «pei gelidi meriggi». Di questo tenore, si veda anche: «Impose ta chance» > «Imponi la tua alea»; «Son départ» > «La sua dipartita»; «D'où ...» > «Donde ...»; «élan» > «empito»; «je meus ta liberté» > «do aire alla tua libertà». Si notino poi alcune soluzioni verbali regolarmente allineate sulla variante alta: «Sans renoncer» > «Senza rinunciare»;<sup>320</sup> «je me souviens» > «rammento»; «le verre s'éteindra» > «il vetro si spengerà»; «L'angoisse ... respire» > «Lo sgomento ... fiata». Anche l'orecchio per il diminutivo rimane e lampeggia in brevi sprazzi, ma senza prendere le proporzioni viste ad esempio in Apollinaire: «le menus arbres» > «gli esili alberelli»; «mes fils» > «i miei figlioli»; «terre nouvelle» > «terra novella».

Nel complesso, rispetto alle rese da Apollinaire, ma anche dallo stesso Frénaud, queste da Char ci restituiscono un Caproni più sobrio, decisamente accorto nel percepire e schivare i “rischi” che il suo lavoro gli propone. La fedeltà al dato strutturale di partenza, sia il testo in versi o meno, è ancora la pietra angolare su cui il livornese si appoggia nel costruire le sue versioni. Da qui discende il camaleontismo di cui deve farsi carico per restituire di volta in volta partiture così diverse. Su questa strada, Caproni può anche concedersi di andare più in là nel solco già tracciato da Char, ma sempre con un certo “pudore”, un gusto classico per l'equilibrio. Anche i dati lessicali convergono su questa pista interpretativa: gli scossoni aulici sono facilmente riferibili al linguaggio a volte solenne e sempre intriso d'asprezza di cui Char fa uso. Insomma, lo “scontro” di cui Caproni parla viene giocato da postazioni molto vicine all'originale, ed anzi, la sua vicinanza a quest'ultimo è la premessa necessaria del suo stesso esistere.

---

320E di uguale respiro: «ont-ils renoncé» > «han rinunciato»; «renonçons à nous» > «rinunziamo a noi stessi»; «Un tournant surgit» > «Una svolta s'annunzia»; «s'annoncer» > «annunziarsi».

## Lettura di *Le devoir*

<p><i>Le devoir</i></p> <p>L'enfant que, la nuit venue, l'hiver descendait avec précaution de la charrette de la lune, une fois à l'intérieur de la maison balsamique, plongeait d'un seul trait ses yeux dans le foyer de fonte rouge. Derrière l'étroit vitrail incendié l'espace ardent le tenait entièrement captif. Le buste incliné vers la chaleur, ses jeunes mains scellées à l'envolée de feuilles sèches du bien-être, l'enfant épelait la rêverie du ciel glacé:</p> <p>«Bouche, ma confidente, que vois-tu?</p> <p>- Cigale, je vois un pauvre champignon au cœur de pierre, en amitié avec la mort. Son venin est si vieux que tu peux le tourner en chanson.</p> <p>- Maîtresse, où vont mes lignes?</p> <p>- Belle, ta place est marquée sur le banc du parc où le cœur a sa couronne.</p> <p>- Suis-je le présent de l'amour?»</p> <p>Dans la constellation des Pléiades, au vent d'un fleuve adolescent, l'impatient Minotaure s'éveillait.</p>
<p><i>Il dovere</i></p> <p>Il ragazzo che d'inverno, venuta notte, scendeva cauto dalla carretta della luna, una volta all'interno della casa balsamica, piantava di botto gli occhi sul focolare di ghisa rossa. Oltre la stretta invetriata in fiamme lo spazio ardente lo teneva suo prigioniero assoluto. Il busto piegato verso il calore, le giovani mani suggellate allo sciame di foglie secche del benessere, il ragazzo risillabava i vaghi sogni del gelido cielo:</p> <p>«Bocca, mia confidente, che vedi?</p> <p>- Cicala, vedo un povero fungo dal cuore di pietra, in domestichezza con la morte. Il suo veleno è così vecchio che puoi volgerlo in canzone.</p> <p>- Maestra, dove vanno le mie linee?</p> <p>- Bella, il tuo posto è fissato sulla panchina del parco dove il cuore ha il suo coronamento.</p> <p>- Son io il presente dell'amore?»</p> <p>Nella costellazione della Pleiade, al vento d'un fiume adolescente, l'impaziente Minotauro si destava.</p>

Il testo qui analizzato è un tipico *poème en prose*, forma, oltre all'aforisma, prediletta da Char. Tipico in generale, in quanto la linearità della prosa è mossa da una serie di “legami musaici” che donano una specifica cantabilità al dettato. Tipico di Char poi, per l'utilizzo del dialogo, altra forma amata dall'autore transalpino. Il componimento infatti si presenta così divisibile: un primo paragrafo in prosa composto da tre periodi; uno scambio di battute; un periodo

di chiusa dell'intero brano. Il primo paragrafo si struttura a cerchio, con il primo e ultimo periodo più lunghi rispetto alla compatta frase centrale («Derrière l'étroit ...»). Alcune osservazioni sul primo periodo («L'enfant que ...»): l'apertura con la nasale /ã/ in «L'enfant» si riverbera in «descendait», ma anche oltre, nella seconda frase, con «incendié», «ardent», «entièrement»; assonanza forte tra «venue» e «lune», che chiudono entrambi due proposizioni; ripetizione della preposizione articolata «de la» («de la charrette de la lune, une fois à l'intérieur de la maison balsamique»); rima con «descendait», «plongeait», «trait», che poi si riverbera nel seguito del testo con gli altri imperfetti («tenait», «épelait», etc.). La musicalità si fa ancora più serrata col passaggio alla seconda frase («Derrière l'étroit ...»), la più corta: per l'insistenza sui suoni /t/ e /r/ («Derrière l'étroit vitrail incendié l'espace ardent le tenait entièrement captif»); ma anche per la già vista insistenza sulla nasale con «incendié», «ardent», «entièrement». Nel terzo periodo («Le buste incliné ...») sottolineiamo poi le assonanze interne di «incliné», «scellées», «envolée» e «glacé», che ritmano la prosodia. Passiamo al dialogo. Alla seconda battuta troviamo le assonanze interne di «champignon», «Son» e «chanson» che legano le due frasi, di cui la seconda è più marcatamente musicale: «Son venin est si vieux que tu peux le tourner en chanson.» La quarta battuta poi è posta sotto il segno della prima vocale: «Belle, ta place est marquée sur le banc du parc où le cœur a sa couronne.» Infine per l'ultima proposizione del testo si noti ancora l'insistenza sulla nasale /ã/, oltre alla consonanza in /v/: «Dans la constellation des Pléiades, au vent d'un fleuve adolescent, l'impatient Minotaure s'éveillait.» Questa propensione al cantato corrisponde al lirismo che innerva le immagini in rapida successione, lirismo d'altronde che in Char non è mai languido, tantomeno gratuito. Garante di ciò si fa al solito la densità dell'immagine, che qui prende le dimensioni del salto cosmico: si passa dalla «lune» alla «maison», per poi entrare nella «rêverie du ciel glacé» dove però i riferimenti sono terrestri, lo

«champignon» e il «banc du parc», chiudendo infine con il più lungo tragitto possibile, quello che finisce nell'universo: «Dans la constellation des Pléiades».<sup>321</sup> Di questi salti il dialogo poi è emblema, in quanto i soggetti sono sottoposti a metamorfosi: così la «Bouche» diviene «Maîtresse», e soprattutto la «Cigale» diviene la «Belle». Potremmo, in questo ciclo che annette e che sintetizza, sospettare che l'«enfant» sia infine il «Minotaure», ma la collocazione spaziale dei due (l'uno sceso dal cielo, l'altro nel cielo), non permetterebbe identificazione. Forse, per un meccanismo metaonirico, tutto è sogno del «Minotaure», che solo alla fine si sveglia. Si sveglia nella costellazione delle Pleiadi, che fanno parte della più grande costellazione del Toro: il legame che lega queste figure mitologiche è solamente astronomico, divenendo punto di innesto tra scienza e mito.

Caproni segue l'impianto dell'originale apportandovi variazioni puntuali. Subito si noti la scelta *enfant*>*ragazzo*, che porta tutto il testo verso un'area temporale più prossima all'adolescenza (forse per richiamo al «fiume adolescente» in chiusa). Sempre per il primo periodo è forzata la soluzione sintattica che pone «il ragazzo» come soggetto e «d'inverno» complemento di tempo, in quanto il «que» dell'originale indica chiaramente che «l'enfant» è l'oggetto del verbo transitivo «descendait» di cui «l'hiver» è soggetto. Bisognerà insomma rintracciare in un'esigenza di stringatezza le ragioni di questa versione, che evita il ricorso a macchinose perifrasi. Si noti poi la solita enallage in *avec précaution*>*cauto*, che stringe il dettato. Altro passaggio da sottolineare è *d'un seul trait*>*di botto*, dove emerge un certo orecchio regionale del livornese. Caproni poi si impegna nel rendere compatta e ritmata la frase centrale, soprattutto con *vitrail incendié*>*invetriata in fiamme*, così riverberando i suoni /t/ e /r/, e ripetendo «in»: «Oltre la stretta *invetriata in fiamme* ...». Infine

---

321 Simile quanto a “folle volo” poetico è il componimento *Un oiseau*, tratto dalla stessa raccolta *Fureur et Mystère*: «Un oiseau chante sur un fil / Cette vie simple, à fleur de terre. / Notre enfer s'en réjouit. // Puis le vent commence à souffrir / Et les étoiles s'en avisent. // Ô folles, de parcourir / Tant de fatalité profonde !».

sottolinea con enallage e inversione il motivo del carcere: «... suo prigioniero assoluto». Nell'ultimo periodo del primo paragrafo si veda poi *envolée*>*sciame*, soluzione metaforica di grande pertinenza, e la frase finale con l'equazione *rêverie*>*vaghi sogni*, dove «vaghi» ben sta ad indicare una sfumatura d'incanto, ma anche di incertezza. Nel dialogo sottolineiamo la scelta *amitié*>*dimestichezza*, termine più distaccato, ma che foneticamente si lega di più al cotesto per l'insistenza su /k/: «Cicala, vedo un povero fungo dal cuore di pietra, in *dimestichezza* con la morte. Il suo veleno è *così vecchio che* puoi volgerlo in *canzone*». E alla quarta battuta quel *marquée*>*fissato*, parola più netta e più imperativa. Ma soprattutto *sa couronne*>*il suo coronamento*, dove o abbiamo un arcaismo per incoronazione (se pensiamo ad un atto, appunto di incoronazione), oppure un termine tecnico architettonico che designa il motivo terminale superiore di una struttura (se pensiamo che « le cœur [qui] a sa couronne» sia uno stemma, appunto «marqué[...] sur le banc du parc»). In ogni caso è soluzione più sottile e più complessa: ma forse anche qui la ricerca di musicalità avrà portato a questa soluzione, che insiste su /u/ e /o/: «il tuo posto è fissato sulla panchina del parco dove il cuore ha il suo coronamento», mantenendo l'equilibrio originale già visto di «ta» e «a sa». Nell'ultima battuta Caproni usa apocope («Son io ...»), normale per le sue abitudini di traduttore, e scelta privilegiata per l'inversione dell'originale («Suis-je ...»). Resta da capire perché il livornese abbia tradotto *des Pléiades*>*della Pleiade*, portando al singolare il sostantivo, dato che in italiano, come in francese, è normale l'uso del plurale per la costellazione. *La Pléiade* in effetti qualifica non tanto le sette sorelle del mito, ma piuttosto il gruppo così noto di sette poeti tragici dell'età alessandrina. Passerà poi a designare il cerchio di letterati formatosi attorno a Ronsard. Non ci sono motivi stilistici particolari per preferire «della Pleiade» a «delle Pleiadi». Se sia o meno un sottile gioco metaletterario (il che sposterebbe, e non di poco, le coordinate dell'originale) rimane un dubbio.



Abbiamo dunque visto come Caproni non si risparmi certo gusto per il lessico tecnico o aulico, ma soprattutto come sia disposto a scegliere il proprio lessico in base a convenienze musicali. Se sollecitato dall'originale, il livornese è subito pronto a forzare il senso per perseguire una data soluzione ritmica e fonica. Bisognerà poi domandarsi se una tale apertura semantica sia o no passibile di interpretazioni più o meno azzardate. Un dubbio che è lascito del traduttore, pienamente conforme alle sue attitudini.

### Lettura di *Diane Cancel*

<p>V. DIANE CANCEL</p> <p><i>Le Casanier</i></p> <p>- Les tuiles de bonne cuisson, Des murs moulés comme des arches, Les fenêtres en proportion, Le lit en merisier de Sparte, Un miroir de flibusterie Pour la Rose de mon souci.</p> <p><i>Diane</i></p> <p>- Mais la clé qui tourne deux foi Dans ta porte de patriarche Souffle l'ardeur, éteint la voix. Sur le talus, l'amour quitté, le vent m'endort.</p>	<p>V</p> <p>5</p> <p>10</p>	<p>V. DIANE CANCEL</p> <p><i>L'uomo di casa</i></p> <p>- Tegole di buona cottura, Muri tirati come arcate, Finestre d'adeguata fattura, Letto d'amarasco spartano, Specchiera di flibusteria Per la Rosa della pena mia.</p> <p><i>Diane</i></p> <p>- Ma la chiave che gira due volte Nella tua porta di patriarca Smorza l'ardore, mozza la voce. Sul ciglione, fatto l'amore, m'addormenta il vento.</p>
---	-----------------------------	--

Alcune parole sul *poème* chariano. Esso è la quinta parte della sezione *Les transparents*, una serie di mini-quadri dedicati a quei *Vagabonds luni-solaires* che un tempo percorrevano la campagna, di villaggio in villaggio, dialogando «en vers avec l'habitant, le temps de déposer leur besace et de la reprendre».<sup>322</sup> *Diane Cancel*<sup>323</sup> è forse il mini-quadro più emblematico fra i diciassette che il

<sup>322</sup>PP, p. 300.

<sup>323</sup>Sul nome-titolo vi possono essere più interpretazioni: ad esempio si può leggere *Cancel* come verbo inglese (*to cancel*), oppure come anagramma imperfetto del poeta Celan. Il riferimento alla dea Diana non pare inappropriato, dato il contesto notturno («le vent m'endort»), e il filo rosso che lega questi *Transparents*, vale a dire il vagabondaggio, che certo, in zone non urbane, non giurisdizionali, incrocia il bosco.

*poète* tratteggia. Si tratta di un breve scambio di battute tra un *Casanier* (prima strofa, un *sixain*) e la trasparente *Diane* (seconda strofa, un *quatrain*). Il metro è regolare ed è l'*octosyllabe*, salvo per l'ultimo verso in cui passiamo ad un *alexandrin trimètre*, quindi un triplo *quadrisyllabe*. In effetti il *distique* di chiusa è tutto costruito sul *quadrisyllabe*: «Souffle l'ardeur, - éteint la voix. / - Sur le talus, - l'amour quitté, - le vent m'endort». Lo schema delle rime è il seguente: *a-b-a-b-c-c*, *d-b-d-e*, con *b* rima imperfetta. Nel complesso quindi ci troviamo di fronte ad una griglia metrico-rimica ben compatta. Su questo saldo appoggio melico Char muove a variare o a indurire l'andamento ritmico giocando sulla sintassi: la prima strofa è un elenco delle proprietà del *Casanier*, fatto di quattro versi-frase e di un distico finale a rima baciata, il che conferisce al dettato una scansione militaresca. Nella quartina di *Diane* invece la prima frase ingloba i vv. 7-9, lasciando isolato l'ultimo verso a livello sintattico, rimico e metrico. Tutto ciò corrisponde ad un disegno preciso: non c'è sintassi verbale per il *Casanier*, vale a dire: non c'è azione. Egli enumera le sue proprietà, che compongono un mondo inanimato. La voce di *Diane* invece è d'intonazione opposta: nei primi tre versi della *quatrain* ella risponde al “patriarcho”; nell'ultimo, isolato appunto, si abbandona ad una confessione che non è più risposta al *Casanier*, ma affermazione di una vita che non può appartenergli, una vita asimmetrica e errabonda.

Su questo terreno Caproni può esprimersi recuperando il suo bagaglio tecnico, nonché certo gusto per il dialogato che non manca di venare molte sue composizioni. Nessun cambio quanto a numero e disposizione dei versi, anzi: ogni frase o emistichio vengono lasciati al loro posto d'origine. Il traduttore risolve poi il *sixain* con scelta eterometra: tre novenari (vv. 1-2, 4), e tre decasillabi (vv. 3, 5-6), incastrati a specchio, e con una ricreazione del ritmo originale che è massima soprattutto ai vv. 1-2. Per il *quatrain* invece abbiamo i primi tre versi decasillabi e l'ultimo lungo. Si noti per ora come il v. 9 sia in

realtà un doppio quinario, e il v. 10 sia scomponibile in quadrisillabo, quinario e senario, in moduli dunque crescenti. Caproni infine tenta di riproporre la rima francese: *a-b-a-c-d-d*, *e-f-e-g*, con *e* rima imperfetta e *a* rima ricca. Da un punto di vista sintattico il traduttore lascia inalterati gli equilibri dell'originale. Dunque la struttura esterna viene calcata quanto più possibile.

Nella prima strofa la ricerca di un impianto rimico-metrico affine all'originale impone al livornese qualche ritocco sul piano del lessico: *moulés>tirati*, *en proportion>d'adeguata fattura*, *merisier de Sparte>amarasco spartano*. Non sono cambi di ordine interpretativo, ma contribuiscono alla musicalità della sestina (sarà da scorgere anche certo amore caproniano per il preziosismo e per il tecnicismo, soprattutto in «amarasco»). Non una musicalità qualsiasi però: il tono secco e duro che è nell'originale Caproni si propone da parte sua di raggiungerlo attraverso qualche opportuno espediente: oltre ai partitivi non traduce nemmeno gli articoli che aprono i vv. 1-5 del *poème*; insiste sui suoni duri /k/ e /t/: «-Tegole di buona *cottura*, / Muri *tirati* come arcate, / Finestre d'adeguata *fattura*, / Letto d'amarasco *spartano*, / Specchiera di filibusteria ...»; per ultimo, una grande impennata melica nel distico finale, con *miroir>specchiera* che pone il gioco vocalico in primo piano, stringendo ancora di più la pronuncia degli ultimi due versi: «Specchiera di filibusteria / Per la Rosa della *pena mia*.» Ne esce una sestina compatta, che riesce a rendere bene la durezza dell'*Uomo di casa*.

Nella seconda strofa Caproni opera meno apertamente, seguendo il tono dell'originale, un femminile scioglimento di questa maschia e morta *Wunderkammer*. A livello melico è da sottolineare la scelta di *Souffle>Smorza* e *éteint>mozza*, quasi anafora fonetica, che ripartisce il v. 9 in due membri eguali. Ma anche l'insistenza sull'assonanza in *o...e*, ottenuta grazie alla scelta (possibilissima) di *talus>ciglione*: «- Ma la chiave che gira due *volte* / Nella tua porta di patriarca / Smorza l'*ardore*, mozza la *voce*. / Sul *ciglione*, fatto l'*amore*,

m'addormenta il vento». E dunque, se da una parte è il v. 8 il più isolato, dall'altra troviamo rilevato l'ultimo membro del v. 10 come punto di chiusura del poema e di uscita dallo stesso. È in effetti nel distico finale che Caproni opera al meglio: se l'originale proponeva cinque *quadrisyllabe* distribuiti sui due versi, quindi chiudendo in una scansione isometrica molto regolare, il livornese ne riformula l'andamento. Il v. 9 è diviso in due membri quasi identici «*Smorza l'ardore, mozza la voce*», come e più che nel testo francese, mentre al v. 10 troviamo una ripartizione diversa, con allungamento regolare e progressivo dei segmenti versali (primo quadrisillabo, secondo quinario, terzo senario). Ciò in corrispondenza dell'*anticlimax* dell'immagine, che assume con quel *quitté>fatto* un tono decisamente più fisico (più reale, se si vuole, e più vicino al gusto caproniano), ma allo stesso tempo più diluito, grazie, fra l'altro, all'inversione «m'addormenta il vento», che accentua la sensazione di fine. Detto altrimenti: il *climax* metrico dei segmenti versali segue l'*anticlimax* dell'immagine, la quale si allunga e si smorza sotto il peso sillabico crescente.

È questa una prova di forza e di abilità mimetica: il livornese non altera le fondamenta del testo d'origine, spingendolo semmai più oltre nella direzione già in esso tracciata. La solita “mania” per il rispetto della struttura esterna si rivela anche in questo caso una fonte di libertà nel riformulare le componenti meno in vista del poema (soprattutto nella prima strofa), donandogli una partitura se possibile più netta, che fa emergere nei personaggi la loro archetipica opposizione.

### **Lettura di *La Bête innommable***

V	<p><i>La Bête innommable</i></p> <p>La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffe.  Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie.  La Bête rote dévotement dans l'air rustique.  Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grosseur.</p>
---	---

5	De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité.  Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée, La Sagesse aux yeux pleines de larmes.
V	<i>La Bestia innominabile</i>  La Bestia innominabile chiude il corteo del grazioso gregge, come un comico ciclope. Otto scurrilità formano il suo corredo, dividono la sua follia. La Bestia rutta devota nell'aria rustica. I suoi fianchi pregni e cascanti sono in doglia, vogliono svuotarsi della gravidanza.
5	Dallo zoccolo alle vane zanne, è avvolta di fetore.  Così m'appare nel fregio di Lascaux, madre fantasticamente camuffata, La Sagesse dagli occhi pieni di lacrime.

Il componimento francese qui presente è il terzo quadro di un polittico dedicato alle grotte di Lascaux, dal titolo *La paroi et la prairie – Lascaux*. Una semplice scorsa ai titoli delle altre parti (I *Homme-oiseau mort et Bison mourant*, II *Les cerfs noirs*, IV *Jeune cheval à la crinière vaporeuse*) lascia intuire come questo testo brilli quanto a enigmaticità: la bestia è appunto innominabile.<sup>324</sup> Anche la tipologia del testo sembra riflettere questa situazione (gli altri quadri sono tutti brevi poesie con versi “normali”): di fatto non si tratta di un *poème en prose*, ma piuttosto di una *prose en poème*, data la lunghezza e la prosodia dei versi. Ci troviamo di fronte ad una forma ibrida. La prima lassa è composta interamente da versi-periodo, chiusi da punteggiatura forte, divisi in due emistichi da pausa debole (ma non il v. 3). Il distico finale invece presenta un unico periodo interrotto da un inciso («mère fantastiquement déguisée»). Pochi i legami intersversali come ripetizioni, iterazioni, rime interne: troviamo l'anafora di «La Bête» ai vv. 1, 3; oppure le rime interne di «gracieux», «douloureux» e «yeux»

<sup>324</sup>Tutti i titoli si riferiscono a scene raffigurate sulle pareti di Lascaux. Sembra d'altronde probabile che la Bestia di cui Char parla qui sia *la Licorne*, per la sua posizione (ultima di una lunga fila di animali) e per i suoi tratti fantastici: «Dès l'entrée dans la *Rotonde* [una delle sale di Lascaux], le regard est attiré par un animal aux formes étranges, *la Licorne*. En position première, elle semble pousser vers le fond de la galerie tous les animaux de cette paroi. Cette figure possède des lignes ondoyantes qui laisseraient à penser que l'on est en présence d'un félin. Une tête carrée, un garrot très saillant, un ventre dilaté, des pattes robustes, inciterait à abonder dans ce sens. Toutefois, deux cornes rectilignes prolongent d'un tiers l'emprise de cette figure, segments anatomiques qui invitent à ranger cet animal dans la catégorie des animaux fantastiques.» Da [http://www.lascaux.culture.fr/index.php#fr/02\\_01\\_00\\_00.xml](http://www.lascaux.culture.fr/index.php#fr/02_01_00_00.xml).

(vv. 1, 4, 7). Ma sembra poca cosa rispetto alla spinta nettamente orizzontale propria al testo, che mira soprattutto ad un'asciutta corrispondenza tra tempo del pensiero e del metro, con una secchezza di dettato che esclude qualsiasi ammiccamento melico al lettore. L'informalità (o, se si vuole, la prosaicità) è il mezzo necessario a concentrare il dato poetico sull'immagine: «Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux». Nella prima parte infatti troviamo un *portrait* di questa bestia, finzione dalla quale si esce solo nel distico, per riportare il discorso ad un più alto livello speculativo. *La Bête innommable* viene quindi identificata, tramite svelamento (la «madre [è] fantasticamente camuffata») con «La Sagesse», che è «mère ... aux yeux pleins de larmes» (forse un'illuministica *mater dolorosa*). Quella *Sagesse* che Blanchot ci dice essere, prima di tutto, la «parole première».<sup>325</sup> Quindi anche la *Bête* è parola, proprio come il livornese molte volte l'ha intesa.

Caproni si attiene alla partitura originale: nessuna inversione (tranne la plausibile «come un comico ciclope») e nessuna inarcatura. Vi è un'insistenza sul suono /k/, soprattutto nei primi due versi: «La Bestia innominabile *chiude* il corteo del grazioso gregge, come un *comico ciclope*. / Otto *scurrilità* formano il suo *corredo*, dividono la sua follia», poi riverberato nel resto del componimento: «rustica», «fianchi», «cascanti», «zoccolo», per riconcentrarsi nel distico finale: «Così m'appare nel fregio di *Lascaux*, madre fantasticamente *camuffata*, / La Sagesse dagli *occhi* pieni di *lacrime*.» Questo anche per spiegare alcune preferenze a livello di lessico che Caproni manifesta con *marche*>*corteo*, *bouffe*>*comico*, *quolibets*>*scurrilità*, *parure*>*corredo* e *déguisée*>*camuffata*. Soprattutto «corteo» e «corredo» conferiscono all'avvio un tono solenne, che viene rivoltato dal secco v. 3: «La Bestia rutta devota nell'aria rustica», dove è da sottolineare la resa con enallage di *devotement*>*devota*, che mantiene serrato

---

<sup>325</sup>Maurice BLANCHOT, *La Bête de Lascaux*, in Dominique FOURCADE (dirigé par), *L'herne. René Char*, Editions de l'Herne, Paris 1971, p. 77. Nella stessa raccolta si trova anche l'introduzione caproniana a *PP*.

il ritmo. Al v. 4 poi si noti la soluzione *douloureux*>*in doglia* che risponde a più necessità: l'affinità con «Bestia» e «aria» al v. 3 rende un po' più musicale il dettato, musicalità ugualmente ricercata al secondo emistichio del primo verso con «come un comico ciclope»; certo gusto caproniano per il tecnicismo, che in questo caso è uno pseudo-tecnicismo (non c'è comunque corrispettivo in francese per «doglia»); ma anche, forse, una memoria dantesca: « ... questa bestia, per la qual tu gride, / ... / Molti son li animali a cui s'ammoglia, / e più saranno ancora, infin che 'l veltro / verrà, che la farà morir con doglia»,<sup>326</sup> anche se qui «doglia» è usato nel solo senso di “dolore”. Sempre al v. 4 è da sottolineare *vont*>*vogliono*, per cui al futuro del francese si preferisce una formula volitiva: il cambio di senso è evidente anche se ragionevole, o meglio razionalizzabile (la volontà riguarda il futuro), ma sarà soprattutto da interpretare come una ricerca di mimesi fonica.

In generale Caproni riesce a mantenere gli equilibri già presenti nell'originale, anche se non deroga a certe soluzioni sue proprie: qualche sprazzo di musicalità e il gusto per la ricerca lessicale, che amplia il raggio di azione del vocabolario di partenza. In ogni caso questo testo mostra come, lungi da riformulazioni esasperate, Caproni si tenga vicino al proprio modello: è così facendo che può ingaggiarsi nello “scontro” con esso. Sul tema della Bestia, è questo, come già detto, un testo esemplare, su cui Caproni certo non avrà mancato di riflettere.

### Caproni e Sereni traduttori di A\*\*\*

V	A*** - Char	A*** - Caproni	A*** - Sereni
	Tu es mon amour depuis tant d'années, Mon vertige devant tant d'attente,	Da tanti anni sei l'amor mio, Il mio capogiro in così lunga attesa,	Da tanti anni sei il mio amore, La mia vertigine davanti a tanta attesa,

<sup>326</sup>DANTE, *Inferno* I, vv. 94 e 100-102.

5	Que rien ne peut vieillir, froidir; Même ce qui attendait notre mort, Ou lentement sut nous combattre, Même ce qui nous est étranger, Et mes éclipses et mes retours.	Che nulla può invecchiare, raffreddare; Nemmeno ciò che aspettava la nostra morte, O lentamente seppe combatterci, Nemmeno ciò che ci è estraneo, E le mie eclissi e i miei ritorni.	Che nulla può invecchiare, raggelare; Persino chi attendeva che morissimo O lentamente ci seppe combattere Perfino chi ci è estraneo, E le mie eclissi e i miei ripensamenti.
10	Fermée comme un volet de buis, Une extrême chance compacte Est notre chaîne de montagnes, Notre comprimante splendeur.	Chiusa come un'imposta di bosso Un'estrema fortuna compatta È la nostra catena di monti, Lo splendore che ci comprime.	Chiusa come un'imposta di bosso Un'estrema fortuna compatta È la nostra catena di montagne, Il nostro comprimante splendore.
15	Je dis chance, ô ma martelée; Chacun de nous peut recevoir La part de mystère de l'autre Sans en répandre le secret; Et la douleur qui vient d'ailleurs Trouve enfin sa séparation Dans la chair de notre unité, Trouve enfin sa route solaire	Dico fortuna, o mia martellata; Ciascun di noi può ricevere La parte di mistero dell'altro Senza spanderne il segreto; E il dolore che vien d'altrove Trova infine separazione Nella carne della nostra unità, Trova infine il suo corso solare	Dico fortuna, oh mia martellata; Ognuno di noi può ricevere La parte di mistero dell'altro Senza spargerne il segreto; E il dolore che del resto ne deriva Finalmente ritrova la sua separazione Nella carne della nostra unità, Trova finalmente la sua strada solare
20	Au centre de notre nuée Qu'elle déchire et recommence.	Nel cuore della nostra nuvolaglia Che squarcia e ricompone.	Al centro del nostro nembo Che squarcia e ricomincia.
25	Je dis chance comme je le sens. Tu as élevé le sommet Que devra franchir mon attente Quand demain disparaîtra.	Dico fortuna così come sento. Tu hai alzato la vetta Che la mia attesa dovrà superare Quando domani sparirà.	Dico fortuna come lo sento. Tu hai elevato la vetta Che dovrà oltrepassare la mia attesa Quando domani sparirà.

Per cominciare, alcune parole sul *poème* di Char.<sup>327</sup> Il testo è strutturato su quattro strofe di 7, 4, 9 e 4 versi, dunque con un andamento quasi bipartito: 7 e 4, 9 e 4. I versi sono *ennéasyllabes* o *octosyllabes*, con l'ultimo verso invece a chiudere in *heptasyllabe*. Nessuna rima esterna. In generale un sistema iterativo spiccato: primi due versi speculari; anafora in «Même ce qui» ai vv. 4, 6; iterazione di «et mes» al v. 7; ancora anafora in «notre» ai vv. 10-11, di «Je dis chance» che apre la terza e la quarta strofa, e di «Trouve enfin sa» ai vv. 17 e 19. Ma è notevole anche il percorso circolare che pone all'inizio e alla fine

327Un'analisi intertestuale delle traduzioni di Sereni e Caproni era già stata svolta da Giuseppe SCAGLIONE, *Le vicinanze di René Char. - Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di A\*\*\**, in «Studi Novecenteschi», 2009, n. 2, pp. 137-150. Ho ritenuto comunque utile per il presente lavoro mostrare queste due versioni, sia perché in linea con il resto delle riflessioni fatte, sia anche dato il poco spazio che l'A. dell'articolo concede all'analisi effettiva dei testi, il che permette di completare e nel caso ritoccare alcune delle sue osservazioni, alle quali comunque si rimanda per un confronto. In particolare non vengono sottolineate le devianze grammaticali di Sereni, il che spiega sotto altra luce certe sue scelte.



l'attenzione sull'*attente* (ai vv. 2 e 25), nonché sulla temporalità (« ... depuis tant d'années» al v. 1, e all'ultimo verso invece «Quand demain ...»). È una circolarità perseguita attraverso tutte queste figure della ripetizione, che sembra trovare uno sbocco nel verso finale, incentrato sul futuro. La ripetizione è figura dell'attesa, ma esprime anche un bisogno di affermazione, di sottolineatura, in questo senso di lotta contro ciò che «attendait notre mort», o contro la resa ad un dolore indistinto, confuso. Si vedano ad es. i vv. 16-20: «Et la douleur qui viens d'ailleurs / Trouve enfin sa séparation / Dans la chair de notre unité, / Trouve enfin sa route solaire / Au centre de notre nuée». È chiaro qui come ai versi della ripetizione («Trouve enfin ...») è affidato il compito di risoluzione e chiarificazione, la quale avviene per «séparation» e nell'incontro con la «route solaire». Più che iterare per dare il senso dell'impossibile cambiamento, della stasi, Char utilizza questa retorica per affermare: la sua attesa è preparazione dell'avvenire, non semplice noia.

Passiamo al confronto delle traduzioni. Una premessa cronologica: Sereni ha sotto mano la versione caproniana, essendo quest'ultima redatta nel 1962, e quella del luinese negli anni '70.<sup>328</sup> Tutti e due mantengono la strutturazione strofica dell'originale, senza inversioni tra verso e verso. Da un punto di vista metrico nessuna regolarizzazione, ma Caproni è più stabile, attestandosi tra l'ottonario e l'endecasillabo, e concedendosi un solo verso di tredici sillabe (v. 4); Sereni passa dal settenario (v. 21) all'alessandrino (v. 17), concedendosi un dettato più vario. Di questo andamento più slegato danno prova alcuni elementi di *variatio* propri al luinese ma non al livornese, che segue più da vicino le strutture iterative di Char: ad es. ai vv. 4 e 6 *Même>persino* e *Même>perfino* (Caproni: «Nemmeno»); ai vv. 17 e 19 *Trouve enfin>Finalmente ritrova* e *Trouve enfin>Trova finalmente*, con chiasmo (Caproni: «Trova infine»). Caproni sembra più attento alla musicalità interna: utilizza apocopi («amor mio»,

---

<sup>328</sup>*Ivi*, p. 137.

«Ciascun», «vien»), al contrario di Sereni; ma si veda l'attacco della poesia, dove il cambio lessicale (*vertige*>*capogiro*, *tant*>*lunga*) permette un legato vocalico più movimento e più stretto: «Da tanti anni sei l'amor mio, / Il mio capogiro in così lunga attesa, / Che nulla può ...» (mentre Sereni è più letterale e meno mosso). Ma anche ai vv. 16-21 il livornese si dimostra più attento a raggruppare i versi, con allitterazioni e rime («d'altrove», «separazione», «ricompono») e scelte più economiche (soprattutto con *enfin*>*alfine*, mentre Sereni *enfin*>*finalmente*). Il luinese è decisamente meno compatto, e più vario: si ricordi la *variatio*; ma anche la scelta poco economica di *enfin*>*finalmente*; poi una forzatura del «d'ailleurs» del v. 16, dove la resa come locuzione avverbiale avversativa («del resto») non è pertinente quanto la scelta caproniana di «d'altrove», complemento di luogo, e lo costringe su un tono esplicativo e pedante (si tratta comunque di un errore); infine, come per compensazione, un v. 20 («Al centro del nostro nembo») di grande concentrazione e di chiara allusività montaliana. Stessa cosa per i vv. 10-11, dove è Caproni il più regolare («È la nostra catena di monti, / Lo splendore che ci comprime»), con *montagnes*>*monti*,<sup>329</sup> e con la risistemazione sintattica in senso prosaico del v. 11; Sereni invece opta per *montagnes*>*montagne*, più letterale, ma più lungo, mentre, sempre per maggiore aderenza all'originale, tiene la sintassi del v. 11 con «il nostro comprimente splendore», più lirica e più concentrata.

È interessante notare poi come vi siano interpretazioni divergenti e molto emblematiche di alcuni passaggi. Ad es. al v. 21 Caproni traduce *Qu'elle déchire et recommence*>*Che squarcia e ricompono* (Sereni: «Che squarcia e ricomincia»), dove quel «ricompono», oltre a cadere - come già visto - in rima, rafforza la tensione dialettica dell'immagine.<sup>330</sup> Ma soprattutto la prima strofa ci

329Altro caso in cui Caproni preferisce «monti» è in *Inno sottovoce*, r. 5: *d'étranges montagnes* > *di strani monti*.

330È ciò che fa in un'altra traduzione da Char, in *Le tre sorelle*, III, dove al v. 16 marca l'azione: *Tout s'évanouit en passage* > *Tutto passa e scompare*.

mostra un Sereni più empatico rispetto al livornese. Caproni sceglie per *froidir*>*raffreddare*, che se è più letterale, è certo meno pregno del *froidir*>*raggelare* di Sereni.<sup>331</sup> Il luinese poi forza i vv. 4-7 verso una soggettivazione che non è di Caproni, e non è nemmeno dell'originale: traduce *Même*>*Persino* (mentre Caproni: «Nemmeno») avviando la frase su un tono più meravigliato; poi rende (anche qui errando grammaticalmente) *ce qui*>*chi*, ovvero trasformando il pronome dimostrativo in pronome personale, quindi personificando un'entità altrimenti astratta (Caproni: «ciò che»); ma anche si veda *notre mort*>*che morissimo*, anche qui insistendo sul “noi” più che sulla «mort»; e infine la scelta *retours*>*ripensamenti*, che suggella il taglio esistenziale impresso alla strofa. Caproni non fa nulla di tutto ciò, restando più distaccato. Lo stesso atteggiamento si può notare al v. 11, dove è Sereni il più trasportato. Ma anche nella scelta aulica di *enfin*>*alfine*, che dà musica alla terza strofa, e non ha la stessa carica di un «finalmente», termine più coinvolto e liberatorio. Nella chiusa sembra ancora Sereni a sforzarsi maggiormente, rendendo un po' più sofferto il passo, questa volta col tenersi più vicino a Char: conserva il pronome oggetto in «Dico fortuna come lo sento», più emotivo rispetto al «Dico fortuna così come sento» del livornese; tiene l'inversione dell'originale al v. 23 (Caproni inverte per trovare un *ordo naturalis*), con *franchir*>*oltrepassare*, mentre Caproni usa «superare», più breve e più scorrevole, come lo è l'intera sua ultima strofa, più leggera.

Nel complesso Sereni sembra concentrare la sua attenzione sul dato esistenziale, lasciando aperta la struttura formale, concedendosi escursioni più accentuate tra lirico e prosaico, se non proprio didascalico. Caproni resta fedele alla compattezza di Char, evitando la declinazione emotiva e rendendo fluido quanto più possibile il dettato. Non sembra invero questa una delle migliori

---

<sup>331</sup>Si ricorderà il legame tra morte e gelo proprio al luinese, ad es. ne *Il Muro*, da *Gli strumenti umani*, dove il padre morto sta «là nel suo gelo al fondo», v. 21.

versioni sereniane (due errori, voluti o no che siano, e certo arrancare nell'andatura, soprattutto alla terza strofa): donde forse la sua esclusione dalla scelta operata nel *Musicante di Saint-Merry*. Al contrario Caproni include questa versione tra le poche tratte da Char presenti nel suo di *Quaderno di traduzioni*. Ma oltre ciò si scorge ancora una volta una peculiarità dirimente già palese ad esempio con Apollinaire: se per Caproni il rispetto del dato formale è la legge primaria su cui si fonda il suo operato, per Sereni c'è un campo di azione più ampio quanto all'afflato da restituire. Ciò è in questo caso lo specchio di due modi interpretativi: il livornese resta vicino alla secchezza, alla «suprema economia di vocaboli e gesti»<sup>332</sup> di Char, economia che è anche etica (l'amore qui non è attesa egocentricamente malinconica, ma quasi cosmica: «Une extrême chance compacte / Est notre chaîne de montagnes»); il luinese slabbra la tessitura del *poème*, e lo rende in qualche modo più intimo, più emotivamente risentito.

---

<sup>332</sup>PP, p. 11.

## *Note finali*

In conclusione, alcune osservazioni generali sulle traduzioni analizzate. A livello stilistico si possono tracciare alcune linee guida del Caproni traduttore, e in particolare due: un programmatico rispetto dei valori formali del testo di partenza; per contro, un allargamento del lessico originale verso strati di linguaggio distanti fra loro, con accenti di marca espressionistica. Tutto ciò a servizio di un'attenzione quasi ossessiva per l'effetto musicale, nella convinzione che il ritmo sia il punto nodale, il cuore della poesia, il luogo del suo senso più autentico. Costatazioni, queste, che portano a considerare in maniera più dettagliata quello che Caproni intende per “scontro” con l'originale: di fatto, esso non gioca sulla presa di distanza dal testo di partenza (sulla sua totale trasfigurazione, come ad es. poteva essere il “rifacimento” di cui parla Fortini), ma su una certa vicinanza a quest'ultimo, vicinanza di volta in volta più o meno camuffata. Caproni opera un lavoro mimetico di superficie che gli permette di “esprimere sé stesso” non tanto nel colpo d'occhio generale, ma con intagli e incisioni che mutano dall'interno il quadro originale. È una tendenza che si acuisce con gli autori e con i tempi: se Char è restituito in maniera più sobria,

Frénaud subisce maggiormente queste spinte centrifughe, mentre è con Apollinaire che Caproni percorre con maggiore decisione il doppio binario di *mimesis* e di *rifacimento*. Ciò segue, in maniera sommaria, la cronologia delle traduzioni, con uno Char che è la prima prova su una raccolta poetica estesa, Frénaud la seconda, e Apollinaire la terza. Quest'ultimo è l'autore a cui Caproni ritorna più spesso durante tutta la sua carriera, frutto di un'attrazione costante e duratura, ed è sempre a proposito di quest'ultimo che il livornese si spende maggiormente nella sua operazione di contro-firma del testo.

Abbiamo visto inoltre come la “distanza” dai poeti tradotti si espliciti anche in ciò che attiene alla *persona* del poeta, all'immagine che il poeta dà o produce di sé stesso: se Apollinaire può essere anche un poeta-demiurgo; se Frénaud può ancora stoicamente sperare in una “lezione” da impartire con i propri versi; se Char è ben inserito in una linea orfica, con un tono di asseverazione che rimonta alla sua esperienza resistenziale; tutto ciò non è di Caproni, che non si vuole né demiurgo, né padre, né capitano: al contrario si pensa artigiano, figlio, non guida ma guidato. Quel nulla quotidianamente presente nell'opera e nella vita del livornese prende forma in un atteggiamento di continua ricerca, senza rivelazione alcuna: l'iconoclastia non è atto di rivolta contro il Verbo, ma di sincera constatazione della sua assenza, assenza che nessuna immagine può più colmare. È il vuoto in cui può risuonare la musica sempre ricercata, punto di innesto tra teoria (l'aspirazione ad uno spartito puro) e prassi (l'attenzione per il ritmo): è l'unica fede che Caproni tiene salda in sé stesso.

L'insieme di elaborazione stilistica e di ripensamento sulle tematiche degli autori tradotti avrà avuto certo peso in quella che è la svolta ultima e più radicale della poesia caproniana, a partire approssimativamente da *Il muro della terra*. Il percorso traduttivo nutre quello della produzione in proprio come rimando, come eco, o come presa di distanza, in un processo differenziale che implica non

tanto l'appartenenza, ma il contatto, la polifonia più che la monodia. Finito il tempo delle “scuole”, dei “manifesti”, il cammino del poeta è pienamente singolare, e l'*engagement* non può più trovare spazio. La *fondativa coniunctio* che destinava il consesso sociale, o anche solo quello poetico, ad un'unica strada nel mondo è storia passata. La traduzione, lungi dall'essere appropriazione totalitaria, si fa specchio di quest'impossibilità di ricongiungimento, nella misura in cui, poeticamente, eticamente, lo ricerca.

## Appendice I

### TAVOLA CRONOLOGICA DELLE TRADUZIONI DI GIORGIO CAPRONI

Di seguito si propone una tabella ragionata dell'attività traduttoria di Caproni. La bibliografia stilata da Adele Dei<sup>333</sup> è stata completata con notizie tratte in buona parte da Enrico Testa (negli apparati del *Quaderno di traduzioni caproniano*)<sup>334</sup> e da altre fonti<sup>335</sup>.

ANNO	AUTORE TRADOTTO	OPERE TRADOTTE	LUOGO DI PUBBLICAZIONE
1951	MARCEL PROUST	<i>Il tempo ritrovato</i> (libro VII di <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> )	Torino, Einaudi
1952	PAUL VERLAINE	<i>.C'est l'extase langoureuse</i> <i>.O triste, triste était mon âme</i> <i>.Un dahlia</i> <i>.Il bacio</i> <i>.Les coquillages</i>	In <i>Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi</i> , a cura di CARLO BETOCCHI, Vallecchi, Firenze
	THÉOPHILE DE VIAU	<i>Stanze</i>	

333Adele DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.

334Giorgio CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico TESTA, pref. di Pier Vincenzo MENGALDO, Einaudi, Torino 1998.

335In particolare Elisa BRICCO, *Caproni traduttore-poeta-traduttore*, in Giorgio DEVOTO e Stefano VERDINO (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, cit., e Luca PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male*, cit., per ciò che concerne la traduzione di Baudelaire.



	VICTOR HUGO	<i>S'era tolta le scarpe, e, spettinata</i>	
1954	MARCEL PROUST	<i>Lettere</i>	In <i>Festa d'amore. Le più belle lettere d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi</i> , a cura di CARLO BETOCCHI, Vallecchi, Firenze
	GUILLAME APOLLINAIRE	<i>Lettere</i>	
1956	FEDERICO GARCIA LORCA	<i>Arbolè arbolè</i>	«Il Punto», 8 dicembre
1957	HENRY THOMAS	<i>.Una luce .Hammersmith, inverno .Quella strada .Victoria</i>	«La Fiera Letteraria», 28 Aprile
1957	HENRY THOMAS	<i>.La notte sopraggiunta .Ieri e domani .Il villaggio, l'albero</i>	«Il Critone», II, 5-6, Maggio-Giugno
1958	MANUEL MACHADO	<i>.I giorni senza sole .Dice la chitarra .Una canta una canzone .La pioggia .La pena .Allegrezze</i>	Sotto il titolo <i>Imitazioni</i> , in «La Fiera Letteraria», 23 Novembre
1958	HENRY THOMAS	<i>Quattro poesie</i>	«Il Raccoglitore», 4 Dicembre
1958	GUILLAUME APOLLINAIRE	<i>.L'adieu .Les cloches .Marizibill .Cours de chasse .Le pont Mirabeu .C'est Lou qu'on la nommait</i>	In <i>Poesia straniera del Novecento</i> , a cura di ATTILIO BERTOLUCCI, Garzanti, Milano
	JACQUES PRÉVERT	<i>.L'épopée .Rue de Seine .Chez la Fleuriste .Familiare .En été comme en hiver</i>	
	HENRI THOMAS	<i>.La notte sopraggiunta .Ieri e domani .Il villaggio, l'albero .Hammersmith, inverno</i>	
	FEDERICO GARCIA LORCA	<i>.Arbolé, arbolé .La casada infiel .Llanto por Ignazio Sánchez Mejías</i>	
1959	JAQUES PRÉVERT	<i>D'estate come d'inverno</i>	Nella sezione <i>Imitazioni</i> , in <i>Il seme del piangere</i> , Garzanti, Milano
	GUILLAIME APOLLINAIRE	<i>.La chiamavano Lu</i>	

		<i>.Le campane</i>	
	FEDERICO GARCIA LORCA	<i>Arbolé arbolé</i>	
1959	GERMAIN NOUVEAU	<i>Una poesia di Humilis: Cathédrales</i>	«La Fiera Letteraria», 10 Maggio
1960	JULES SUPERVIELLE	<i>De deux cotés des Pyreneés</i>	In <i>Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)</i> , a cura di DARIO PUCCINI, Feltrinelli, Milano
	LOUIS ARAGON	<i>Santa Espina</i>	
	PAUL ELUARD	<i>.Novembre 1936 .La victoire de Guernica</i>	
1960	RENÉ GUYCADOU	<i>Tristezza</i>	«La Fiera letteraria», 24 Luglio
1960	ANDRE FRÉNAUD	<i>.Les rues de Naples .Premiers échos de Sicile .Douceur d'Ortige .Dans les lointains parages</i>	«Approdo Letterario», VI 11 n.s., Luglio-Settembre
1961	RENÉ CHAR	<i>.La Sorgue .Chanson pout Yvonne .Montagne déchirée .A une enfant .Les nuits justes</i>	In «La Soffitta», I, n. 1, Maggio- Giugno
1961	JACQUES PRÉVERT	<i>Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France</i>	In <i>Gli umoristi moderni</i> , a cura di ATTILIO BERTOLUCCI e PIETRO CITATI, Garzanti, Milano
	RAYMOND QUENEAU	<i>Exercices de style (9 pezzi)</i>	
	MAX JACOB	<i>Le Cornet à dés</i>	
1962	RENÉ CHAR	<i>Poesia e prosa</i>	Feltrinelli, Milano
1962 <sup>336</sup>	CHARLES BAUDELAIRE	<i>I fiori del male</i>	Curcio, Roma
1964	ANDRÉ FRÉNAUD	<i>Poesie</i>	In <i>André Frénaud tradotto da Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini, Zanzotto, Scheiwiller</i> , Milano
1964	LOUIS-FERDINAND CÉLINE	<i>Morte a credito</i>	Garzanti, Milano
1964	ANDRÉ FRÉNAUD	<i>Le silence de Genova</i>	«Approdo letterario», X 27 n.s., Luglio-Settembre
1964	MARC ALYN		In «Persona», n. 4, Aprile

336Si segue la datazione di Luca Pietromarchi. Il testo è stato riedito nel 1964 e nel 1967.

	ROBERT MARTEAU		
1964	ANDRÉ DUBOUCHET		In «Persona», n. 5, Maggio
	GÉRARD ENGELBACH		
1964	GEORGES-EMMANUEL CLANCIER		In «Persona», n. 6, Giugno
	JACQUES DUPIN		
1965	GUY DE MAUPASSANT	<i>Bel-Ami</i>	Garzanti, Milano
1967	BLAISE CENDRARS	<i>La mano mozza</i>	Garzanti, Milano
1967	ANDRÉ FRÉNAUD	<i>Il silenzio di Genova e altre poesie</i>	Einaudi, Torino
1971	JEAN GENËT	<i>.Vigilanza stretta .Le serve .I paraventi .Il balcone</i>	In <i>Tutto il teatro</i> , con trad. di R. WILCOCK, Il Saggiatore, Milano
1971	ANDRÉ FRÉNAUD	<i>Non c'è Paradiso</i>	Rizzoli, Milano
1972	FEDERICO GARCIA LORCA	<i>Il maleficio della farfalla</i>	In «Terzoprogramma», n. 1, ERI, Torino
1974	WILHELM BUSCH	<i>Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo</i>	Rizzoli, Milano
1975	JEAN GENËT	<i>Quattro romanzi [Branzi tratti da Querelle di Brest; Pompe funebri; Nostra Signora dei Fiori; Miracolo della rosa] e Diario del ladro</i>	Il Saggiatore, Milano
1978	FEDERICO GARCIA LORCA	<i>Lamento per Ignazio Sanchez Mejias</i>	In <i>Lamento per Ignazio Sanchez Mejias</i> , nella versione di CARLO BO, ELIO VITTORINI, GIORGIO CAPRONI, LEONARDO SCIASCIA, ORESTE MACRÌ, Guanda, Milano
1979	GUILLAUME APOLLINAIRE	<i>Poesie</i>	Rizzoli, Milano
1980	GUILLAUME APOLLINAIRE	<i>.Il Gambero .Corni da Caccia .L'addio del cavaliere .Esercizio .L'avvenire .La vedetta malinconica .Le campane .I colchici</i>	Nella sezione <i>Traduzioni da Apollinaire</i> , in <i>L'ultimo Borgo</i> , Rizzoli, Milano
1982	JACQUES PRÉVERT	<i>Chez la Fleuriste</i>	In «Nuova Civiltà», n. 9, Gennaio-Febbraio

1983	GUILLAUME APOLLINAIRE	<i>.I colchici .Marizibil .Notte Renana .Le campane .Corni da caccia .La chiamavano Lu .L'addio del cavaliere .Esercizio .Andiamo più svelti</i>	Nella sezione <i>Nove Canzoni tratte da Apollinaire</i> , in <i>Scritti in onore di Giovanni Macchia</i> , I, Mondadori, Milano
1997	GUSTAVE FLAUBERT	<i>L'educazione sentimentale</i> (versione del 1845)	In GUSTAVE FLAUBERT, <i>Opere 1838-1862</i> , I, progetto editoriale e saggio introduttivo di GIOVANNI BOGLIOLO ; traduzioni di GIORGIO CAPRONI, LUCIANO DE MARIA, MAURIZIO CUCCHI , MARIA LUISA SPAZIANI, TERESA CREMISI, Mondadori, Milano
1998	GUILLAUME APOLLINAIRE FEDERICO GARCIA LORCA ANDRÉ FRÉNAUD CHARLES BAUDELAIRE RENÉ CHAR RENÉ GUY CADOU JAQUES PRÉVERT HENRY THOMAS PAUL VERLAINE MANUEL MACHADO THÉOPHILE DE VIAU	<i>Quaderno di Traduzioni</i>	A cura di ENRICO TESTA, Einaudi, Torino
2003	CHARLES BAUDELAIRE	<i>I fiori del male</i>	Introduzione di LUCA PIETROMARCHI, Marsilio, Venezia

## Appendice 2

### A. CAPRONI – APOLLINAIRE

#### I. LESSICO

Riportiamo qui una serie di locuzioni rare, letterarie o gergali, che segnino una distanza dall'originale, indicando così una scelta specifica di Caproni nell'uso della parola o del sintagma segnalato. Quello che si può evincere da questi dati molto diversi tra loro sembra essere la tendenza di Caproni non tanto a dirigere la lingua di Apollinaire verso un solo verso (ad esempio gergalizzando il dettato del francese («tu te moques de toi» > «ti sfotti»), o per contro aulicizzandolo («n'éteint pas» > «non spenge»)), ma ad allargare la lingua di Apollinaire verso altre possibilità che l'italiano offra, tanto in basso, quanto in alto. Questi allargamenti dello spettro linguistico vengono molto spesso suggeriti dalla linea espressiva di volta in volta adottata dallo stesso Apollinaire (caso emblematico la colloquialissima *Lundi Rue Christine*, che Caproni rende ancor più gergale). A ciò si accompagna il gusto per le specificazioni della parola originale, di varia natura («traineau» > «treggia», «pauvres» > «Tapini»). Saranno da considerare come prove di una spiccata disponibilità linguistica nonché di preparazione culturale (qui si rintraccia il carattere di «filologo» che Luzi vede nel Caproni traduttore) anche le rese al limite tra ricreazione ex-novo e rigoroso svolgimento in italiano di locuzioni che nel solo francese hanno ragion d'essere («Des Bobosses...» > «Fantocci della Buffa...»),<sup>337</sup> «Le sergent des riz pain sel ...» > «Il sergente della sbobba»,<sup>338</sup> «oignons» >

<sup>337</sup>Riportiamo la nota di Caproni al testo: «La Buffa è da noi la Fanteria. Il testo francese ha Bobosses, voce gergale per fantaccini.»

<sup>338</sup>Nota di Caproni al testo: «Riz pain sel venivano chiamati i soldati di sussistenza o approvvigionamento:

«culiculi»<sup>339</sup>).

1. *Il Gambero*:

v. 4: «à reculons» > «a culo indietro»

2-4. *Zona*:

v. 35: «n'éteint pas» > «non spenge»

v. 78: «tu te moques de toi» > «ti sfotti»

v. 125: «odeur» > «afrore»

5-11. *La Canzone del Maleamato*:

v. 2: «voyou» > «monellastro»

v. 4: «regard» > «guardata»

vv. 3-4: «le regard qu'il me jeta» > «fonda / ... guardata»

v. 5: «honte» > «onta»

v. 30: «Sa femme attendait qu'il revînt» > «Stava ad attenderlo fidente»

v. 33: «pâle» > «languida»

v. 44: «pauvres» > «Tapini»

12. *I colchici*

v. 8: «avec fracas» > «fracassoni»

13-14. *La casa dei Morti*:

v. 11 : «bourgeoisie» > «borgheseria»

v. 60 «nous joignirent» > «fecero comunella»

15. *Marizibill*:

v. 6: «Elle se mettait sur la paille» > «Sulla paglia si riduceva»

---

quelli, appunto, della sbobba»

339Nota di Caproni al testo: «Culiculi è un'erba misteriosa di cui non si ha precisa notizia. Il testo dice «oignons», cipolle, ma anche, nel linguaggio popolare, ani.» Questa nota soprattutto è di particolare interesse, attestando due movimenti molto diversi: la rigorosa conoscenza del francese da un lato, e il tentativo di trasposizione creatrice dall'altro, con questi «culiculi» che sarebbero un'«erba misteriosa di cui non si ha precisa notizia». La ricerca filologica che sta dietro la conoscenza del significato popolare di «oignons» («ani») viene resa grazie ad una soluzione musicale, il significante di «culiculi».

16. *Il viaggiatore:*

v. 28 : «traîneau» > «treggia»

17. *Corni da caccia*

v. 13: «bruit» > «bruito»

18-23. *Lunedì in Rue Christine:*

v. 13: «probloque» > «farlocca»

v. 17: «nous embrouiller» > «impappinarci»

v. 19: «mec» > «mecco»

v. 22: «je n'ai pas froid» > «mica ho freddo»

v. 33: «serveuse» > «chellerina»

v. 41: «un gros bonhomme» > «un tocco di bonomo»

24-25. *Un fantasma di nuvole*

v. 22: «maigre et sauvage» > «allampanato e forastico»

v. 54: «gentiment» > «con garbo»

26-28. *La chiamavano Lu*

v. 8: «amants des belles» > «vagheggiando le lor belle»

v. 10: «doux» > «giuggioloni»

v. 18: «Je vais bientôt partir» > «Vo a guerreggiar»

29-31. *Saliente:*

v. 5: «Le balai de verdure» > «La ramazza di frasche»

v. 12: «troupeau mordoré» > «gregge lionato»

v. 14: «renom» > «rinomanza»

32. *Fotografia*

v. 15: «On y entend» > «vi si ode»

33. *Esercizio*

vv. 5-6 «Ils regardaient ... / en parlant...» > «Contemplavano ... / Chiacchierando ...»

34. *Cavalli di Frisia*

v. 28: «sources» > «sorgive»

35. *La rossina*

v. 3 «les douleurs et les joies» > «le croci e le delizie»

v. 39: «Ses cheveux sont d'or on dirait» > «Sono i capelli oro lionato»

36. *Montparnasse*

v. 19: «Qui s'en vont dans l'air pur» > «Che vagolano nell'aria pura»

37. *Il Ponte*

v. 12: «Ne te tourne pas» > «Non ti voltare neh»

38-39. *Torbiera di Vallonia*

v. 25: «à belles dents» > «a quattro palmenti»

v. 16: «les myrtilles et les aïrelles» > «mirtilli e mortelle»

40-42. *Onirocritica*

rr. 18-19: «plus fort en amour...» > «più gagliardi in amore...»

r. 33: «à reculons» > «a culo indietro»

r. 77: «oignons» > «culiculi»

43. *Andando in cerca di granate*

v. 4: «Le sergent des riz pain sel ...» > «Il sergente della sbobba»

v. 6: «Des Bobosses...» > «Fantocci della Buffa...»

## II. FORME UNIVERBATE

Fenomeno particolarmente eccentrico è quello dell'univerbizzazione che compare nel testo italiano in più frangenti, marca di due tendenze generali del modo di tradurre del



livornese: primo, la ricerca di soluzioni stringate, per compattezza d'immagine, nonché per questioni di economia concernenti la quantità sillabica («aux cheveux roux» > «rossochiomata»); secondo, riprendendo la formula di Jakobson, la disponibilità a trasporre creativamente («Christ inférieurs» > «Sottocristi»), ovvero a provocare delle escursioni molto forti tra testo francese e testo italiano, specie se l'originale presenti una struttura chiusa.

Da considerare come sia lo stesso Apollinaire ad usare questo procedimento linguistico, non senza concedersi il conio di qualche neologismo. Il traduttore segue quindi una tendenza del suo modello, amplificandone la portata.

Di seguito riportiamo gli esempi di unverbizzazione censiti, fra cui alcuni sono nello stesso francese. Abbiamo inoltre riportato alcuni esempi non definibili come vere e proprie unverbizzazioni, ma di parole composte che Caproni preferisce ai corrispettivi sintagmi, di cui la ragione andrà cercata in quella tendenza alla compattezza di cui si è parlato sopra.

#### 1-2. *Zona*

v. 35: «aux cheveux roux» > «rossochiomata»

v. 155: «Christ inférieurs» > «Sottocristi»

#### 3. *La casa dei morti:*

v. 88: «Chantaient de ces rondes / aux paroles absurdes et lyriques» > «Cantavano girotondando / strofette assurde e liriche»

#### 4-5. *Il viaggiatore:*

v. 6 «surmarines» > «sopramarini»

v. 18 : «tournaient» > «girovoltavano»

#### 6-7. *Notte Renana:*

v. 5: «en dansant une ronde» > «in girotondo»

v. 11: «en râle-mourir» > «rantolomorirne»

#### 8-10. *Cavalli di Frisia*

v. 25: «Roselys» > «Rosagiglio»

v. 31: «double colombe» > «bicolomba»

vv. 37 e 38: «Toutfleur» > «Tuttafiore»

11. *Andiamo più svelti*

v. 12: «Nom de Dieu» > «diobenedetto»

12. *Onirocritica*

r. 76: «surbaigna» > «superammollò»

### III. APOCOPE

Fenomeno estesissimo quello dell'apocope, che Caproni utilizza in maniera capillare. Questo dato è in linea con quella che è la sua tendenza a considerare i fatti linguistici come fatti musicali, per cui l'apocope non sarà tanto da considerarsi come segno di lirismo, ma come semplice mezzo ritmico, soprattutto, ancora in linea cogli altri fenomeni analizzati, nel senso di un risparmio sillabico («À tout savoir à tout voir à tout entendre» > «A saper tutto a veder tutto a udire tutto», dove, si noti, il verbo non apocopato trova peso maggiore che non sarebbe in una serie verbale non apocopata). La poesia *La bianca neve*, testo esemplare per ciò che riguarda la ricreazione melica di Caproni a partire da una forma chiusa dell'originale, testimonia bene quanto sia funzionale al livornese l'uso dell'apocope, in questo caso non solo per questioni di ritmo, ma anche di esigenze rimiche, nonché di tono.

In fine, sottolineiamo il fatto che molte apocopi avvicinano la parola italiana a quella francese foneticamente, nonché ritmicamente, creando di fatto ossitonia, come è tipico della lingua transalpina, laddove l'italiano vorrebbe normalmente parossitonia («douleur» > «dolor», «amour» > «amor», «cœur» > «cuor», «sont» > «son»). Un mezzo quindi di imitazione furtiva, tipica dell'impostazione generale di Caproni traduttore di Apollinaire, come già sottolineato da Mengaldo per ciò che riguarda le prove sulla forma chiusa del francese.<sup>340</sup>

1-2. *Zona:*

v. 99: «cœur» > «cuor»

v. 143: «sont» > «son»

---

<sup>340</sup>Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, cit.

3-5. *Il Ponte Mirabeau*

v. 2: «amour» > «amor»

v. 4: «douleur» > «dolor»

v. 8: «Laissons» > «Laciam»

6. *La canzone del maleamato:*

v. 13: «sont» > «son»

7. *I colchici:*

v. 15: «abandonnent» > «abandonan»

8. *La casa dei morti*

v. 98: «Oublier» > «dimenticar»

9-15. *La bianca neve:*

vv. 1 e 5: «ciel» > «ciel»

v. 2: «officiel» > «ufficial»

vv. 3 e 8: «cuisinier» > «cucinier»

v. 4: «chantent» > «cantar»

v. 5: «couleur» > «color»

v. 7: «beau» > «bel»

16. *L'addio*

v. 4: «odeur» > «odor»

17. *Notte renana:*

v. 13: «éclat» > «romper»

18-19. *Corni da caccia:*

v. 5: «rend» > «render»

v. 9: «Passons» > «Passiam»

20. *Albero*

v. 25: «oublier» > «dimenticar»

21. *Lunedì in Rue Christine:*

v. 10: «Ça a l'air» > «Par quadrar»

22-23. *Un fantasma di nuvole*

v. 12: «afin de tout voir» > «poter veder»

v. 50: «commencer» > «cominciar»

24-28. *La chiamavano Lu*

v. 3: «cœur» > «cuor»

v. 8: «des belles» > «le lor belle»

v. 15: «Sont aussi cruels que» > «Non men crudeli son»

v. 18: «partir en guerre» > «Vo a guerreggiar»

v. 24: «Soldats» > «soldaton»

29. *Saliente:*

v. 18: «CAPISTON» > «CAPITAN»

30-31. *Sempre:*

v. 15: «faire» > «far»

v. 17: «trouver» > «trovar»

32-34. *Meraviglia della guerra*

v. 10: «encore» > «ancor»

v. 13: «... encore ... encore» > «... ancor ... ancor»

v. 32: «commence» > «cominciar»

35. *Esercizio*

v. 10: «Parlaient» > «Parlavan»

36. *L'avvenire*

v. 7: «Le gabions sont là» > «I gabbioni son li»

37. *Cavalli di Frisia*

v. 3: «encore» > «ancor»

38. *La rossina*

v. 30: «vient» > «venir»

39-41. *Montparnasse:*

v. 6: «Distribuant» > «distribuir»

v. 11: «Qui voulez connaitre» > «Che vuol conoscer»

v. 15: «passer» > «passar»

42-43. *Il Ponte*

v. 15: «bouquet» > «mazzolin»

v. 18: «Qui vient de loin» > «Che vien di lontano»

44. *Razzo di segnalazione*

v. 5: «tenir» > «tener»

45-47. *Onirocritica*

vv. 8 e 12: «mon cœur» > «il mio cuor»

v. 18: «Tricotaient» > «Sferruzzavan»

v. 20: «fermèrent» > «richiuser»

48-52. *Andando in cerca di granate*

v. 12: «se sont» > «si son...»

v. 26: «Entends battre» > «Ascolta batter...»

v. 38: «tout bas» > «pian piano»

v. 55: «goût» > «sapor»

v. 74: «À tout savoir à tout voir à tout entendre» > «A saper tutto a veder tutto a udire tutto»

53. *L'assassino*

v. 12: «fondait» > «venivan fusi»

54. *Amica mia penso a tev. 2: «couleur» > «color»*

#### IV. FORME CHIASTICHE E AGGETTIVAZIONE A OCCHIALE

Caproni introduce delle inversioni rispetto al testo francese per ottenere dei chiasmi o delle strutture a forma chiasmica. Come detto, è un segno di italianità. A questa ristrutturazione se ne accompagna un'altra, ovvero l'aggettivazione a occhiale, anche questa tipica figura della tradizione italiana.<sup>341</sup> Va detto che le occorrenze rilevate sono poche perché anche Apollinaire utilizza questa costruzione, e dunque si è dato conto dei soli casi in cui è Caproni ad utilizzarla in proprio.

In particolare sembra il verso lungo a stimolare la sua inventività. Nell'esempio da *Il viaggiatore* si trova un chiasmo i cui due sostantivi sono oggetto di aggettivazione a occhiale (fra l'altro con tripla iterazione di «tutti»). Nell'esempio del v. 31 di *Desiderio*, si può leggere un doppio chiasmo incatenato, che riesce a mantenere l'aggettivazione a occhiale del secondo termine propria del francese. Nell'esempio tratto da *Andando in cerca di granate*, la riformulazione del secondo termine di paragone dà modo di riformulare il verso secondo struttura chiasmica.

Riportiamo di seguito i passi rilevati, mettendo in corsivo e sottolineando le coppie del chiasmo, o gli aggettivi e i sostantivi dell'aggettivazione a occhiale:

1-2. *La canzone del Maleamato*

v. 51: «Mon beau navire ô ma mémoire» > «Memoria *mia mia* bella vela»

v. 64: «Nageurs morts suivrons-nous d'ahan ...» > «Ti seguiremo *morti* nuotatori *privi* / di fiato...»

3. *Marizibill:*

v. 8: «c'était un juif il sentait l'ail» > «era *un ebreo* d'aglio sapeva»

---

<sup>341</sup>Cfr. Luca SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2011, p. 246.

#### 4-5. *Il viaggiatore*

v. 36: «Tous les regards tous les regards de tous les yeux» > «Tutti gli sguardi tutti di tutti gli occhi attenti»

v. 38: «Et la montagne à l'autre rive était très claire» > «E sull'opposta riva il picco tutto chiaro»

#### 6. *La bianca neve*

vv. 10-11: «Ah! tombe neige / Tombe et que n'ai-je» > «Le oche oh che / oh che neve ...»

#### 7. *Notte Renana*

v. 1: «Mon verre est pleine d'un vin trembleur ...» > «M'empie il bicchiere un vino che ha tremori...»

#### 8-9. *Corni da caccia*

vv. 3-4: «Nul drame hasardeux ou magique / Aucun détail indifférent» > «Né drammi audaci o ammaliatori / Né indifferenti minuzie sanno»

vv. 1 e 5: «Notre histoire est noble et tragique ... / ... Ne rend notre amour pathétique» > «La nostra storia è nobile e tragica ... / ... Render patetici i nostri amori»

#### 10. *Albero:*

v. 2: «Où sont les aveugles où s'en sont-ils allés» > «i ciechi dove sono dove se ne sono andati»

#### 11. *Un fantasma di nuvole*

v. 15: «Haltères noirs et creux» > «Neri manubri vuoti»

#### 12. *Saliente*

v. 18: «Et le long du canal des filles s'en allaient» > «E seguendo il canale ragazze se n'andavano»

#### 13-14. *Desiderio*

v. 13: «En y veillant tard dans la nuit» > «Nella *tarda veglia notturna*»

v. 31: «Nuit violente ô nuit dont l'epouvantable cri profond devenait plus intense de minute en minute» > «*Notte violenta oh grido della notte spaventoso grido profondo* sempre più intenso d'attimo in attimo»

#### 15-18. *Andiamo più svelti*

v. 1: «Et le soir vient et le lys meurent» > «E *viene la sera e il gigli muoiono*»

v. 4: «Enfant souris ô sœur écoute» > «*Sorridi creatura sorella ascolta*»

vv. 4-5: «sœur écoute / Pauvres marchez» > «*Sorella ascolta / avviatevi o poveri*»

vv. 5-6: «grand-route / O menteuse forêt» > «*strada maestra / bugiarda foresta*»

#### 19. *Andando in cerca di granate*

v. 23: «Tes paupières battent comme dans la brise battent les fleurs» > «*le tue palpebre battono come batte la brezza* un fiore»

## V. SINTASSI NOMINALE

Ricorrente l'uso di una sintassi nominale in luogo di quella verbale propria dell'originale, concessa anche dalla maggiore disponibilità dell'italiano nei confronti di questo costrutto rispetto al francese. A quest'uso corrisponde la ristrutturazione della frase, la resa con participio-aggettivo di molte forme verbali attive, participio che può essere passato («que le vieux avait fixés» > «fissati dal vecchio») o presente («nuit qui criait comme une femme qui accouche» > «Notte urlante come una partoriente»), e l'ellissi del verbo nel caso in cui il suo uso sia iterato («Une famille transporte un éderon rouge comme vous transportez votre cœur» > «Una famiglia si trascina un piumino rosso come voi il cuore»).

In genere, se è possibile elidere il verbo, Caproni è ben disposto a farlo, così come è disposto a cercare delle forme participiali-aggettivali al posto di quelle verbali («C'était son regard d'inhumaine» > «Carico l'occhio d'umanità»). Ma si esprime in questa scelta anche un'altra sfumatura dell'atteggiamento traduttivo di Caproni, ovvero l'inclinazione a riportare solo il necessario, laddove egli ritenga sia questa la strada migliore per costruire il proprio testo: sarà anche questo il motivo per cui verbi che possono reggere due oggetti, ma che in francese vengono iterati, rimangono non iterati in italiano.<sup>342</sup>

342Altri esempi rilevanti per compattezza non afferenti alla casistica qui riportata: *Desiderio*, v 8: «je n'en parle pas aujourd'hui mais j'y pense» > «Oggi non parlo lo penso»; *L'avvenire*, v 10: «Pas plus que l'or de la paille



1-3. *Zona:*

v. 52: «ceux que transporte la Sainte-Eucharistie» > «a tutti i trascinati dalla Santa Eucarestia»

v. 65: «qu'escortent l'oiseau-lyre et...» > «scortata dall'uccello lira e ...»

v. 129: «Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur» > «Una famiglia si trascina un piumino rosso come voi il cuore»

4-5. *La canzone del Maleamato*

v. 21: «C'était son regard d'inhumaine» > «Carico l'occhio d'umanità»

v. 24: «Au moment où je reconnus» > «nell'ora in me rivelatrice»

6-8. *Marizibill*

v. 12 : «ils n'égalent pas leurs destines» > «Inette a equiparar la sorte»

v. 14: «leurs yeux sont des feux mal éteints» > «gli occhi tizzoni nella cenere»

v. 15: «Leurs cœurs bougent comme leurs portes» > «mobili i cuori come le porte»

9-11. *Il viaggiatore*

v. 31: «Les cyprès projetaient sous la lune leurs ombres» > «Lunghe ombre dei cipressi sotto il lunare albore»

vv. 37-38: «Les bords étaient déserts herbus silencieux / Et la montagne à l'autre rive était très claire» > «Le sponde erano erbose spopolate silenti / E sull'opposta riva il picco tutto chiaro»

v. 39: «sans qu'on pût voir rien de vivant» > «senza nulla di vivo innanzi»

12-13. *Notte Renana*

v. 3: «qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes» > «Dice di sette donne viste sotto la luna»

v. 9: «Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent» > « Il Reno s'ubriaca il Reno specchio alle vigne»

14. *Il fidanzamento:*

v. 10 (parte 3): «une mulâtresse qui inventait la poésie» > «una mulatta inventrice della

---

ne s'est terni» > « Né la paglia d'oro è sbiadita»

poesia»

15. *Esercizio*

vv. 3-4: «Ils étaient couverts de poussière / Depuis la tête jusqu'aux pieds» > «Pieni di polvere da capo a piedi»

16. *Albero:*

v. 1: «tandis que le phonographes galopent» > «al galoppo dei fonografi»

17. *Lunedì in rue Christine*

v. 48: «à l'heure que marque la pendule» > «dall'ora segnata dalla pendola»

18-23. *Un fantasma di nuvole*

v. 15: «Haltères noirs et creux qui ont pour tige un fleuve figé» > «Neri manubri vuoti con un fiume gelato per barra»

v. 18: «tapis qui ont des plis» > «Tappeti pieni di grinze»

v. 19: «tapis qui sont presque entièrement» > «Tappeti quasi per intero»

v. 20: «où quelques taches jaunes ou vertes ont persisté» > «con chiazze gialle o verdi persistenti»

v. 48: «que le vieux avait fixés» > «fissati dal vecchio»

v. 64: «que moulait l'homme» > «macinata dall'uomo»

24. *L'addio del cavaliere:*

v. 6: «il disparut dans un tournant» > «Scomparso dopo due giravolte»

25-29. *Desiderio*

v. 1: «la région qui est devant moi» > «la terra davanti a me»

v. 13: «En y veillant tard dans la nuit» > «Nella tarda veglia notturna»

v. 14: «la Decauville qui toussote» > «la decauville tossicchiante»

v. 31: «Nuit violente ô nuit don l'épouvantable cri profond devenait plus intense de minute en minute» > «Notte violenta oh grido della notte spaventoso grido profondo sempre più intenso d'attimo in attimo»

v. 32: «nuit qui criait comme une femme qui accouche» > «Notte urlante come una partoriente»

### 30. *Meraviglia della guerra*

v. 6: «le chevelures sont devenues des comètes» > «chiome fattesi comete»

### 31. *Razzo di segnalazione*

v. 15: « Lointaines et plus doux que ne sont les coussins de l'auto» > «Lontane e più morbide dei cuscini dell'auto»

### 32-34. *Torbiere di Vallonia*

v. 4: «Le poids de kilomètres pendant que râlait» > «Pesante di chilometri al rantolo»

v. 7: «Les écureuils y sont restés» > «Gli scoiattoli rimasti lì»

v. 26: «Quand bruit le vent» > «Nel bruiare dei venti»

### 35-36. *Onirocritica*

rr. 4-5: «qu'alourdissaient des grappes de lunes» > «appesantiti da grappoli di lune»

r. 69: «le jardinets qu'arrosait un surgeon d'yeux» > «giardinetti irrorati da una polla d'occhi..»

### 36-38. *Andando in cerca di granate*

v. 5: «lilas qui déjà tendent à défleurir...» > «lillà già volti a sfiorire»

v. 33: «Si triste pour les soldats qui sont en guerre» > «Così triste per i soldati in guerra»

v. 58: «Tandis que dans mes bras tu te pelotonnais» > «Tutta rannicchiata fra le mie braccia»

### 39-40. *La casta Lisa:*

v. 3: «Demain ce sera ce que fut aujourd'hui» > «Domani sarà come oggi»

v. 8: «Avec la bonne soupe qui fume» > «Con la buona zuppa fumante»

## **VI. ELISIONE DELL'AGGETTIVO DIMOSTRATIVO E DELL'AGGETTIVO POSSESSIVO**

Molte le situazioni in cui Caproni decida di elidere l'aggettivo dimostrativo o l'aggettivo possessivo. Nel primo caso si mira a un doppio effetto: da una parte un

alleggerimento del dettato («de tous ces regrets de tous ces repentirs» > «di tutti i rimpianti di tutti i pentimenti»); dall'altra, un grado di astrazione più alto («Ce rose-là se niche» > «Una rosa che s'annida»). Il grado di escursione rispetto al testo francese rimane contenuto: si tratta di una sfumatura di senso, nonché della solita tecnica di economia sillabica.

Per ciò che riguarda l'elisione dell'aggettivo possessivo, si può subito notare come essa sia più capillare rispetto a quella dell'aggettivo dimostrativo. Anche qui entrano in gioco ragioni ritmiche, che sono in alcuni casi scelte economiche («Mon beau tzigane mon amant» > «Zingaro bello amore mio»), in altri di spostamento d'accento («Ses main que je n'avais pas vues» > «Le mani che non le avevo visto»). Molte volte, salvo le occorrenze in cui l'aggettivo possessivo non sia espresso perché non strettamente necessario («Louise a oublié sa fourrure» > «Luisa ha dimenticato la pelliccia»), la sua funzione viene svolta da una costruzione pronominale («mes mains tremblent» > «le mani mi tremano»; «Vos mains tremblent» > «le mani ti tremano»). L'escursione tra testo francese e testo italiano è quindi più alta che nei casi di elisione dell'aggettivo dimostrativo, con un Caproni che si riserva la possibilità anche di cambiare persona del verbo («vos chevaux sont longs» > «hai i capelli lunghi»).

## VI-a. ELISIONE DELL'AGGETTIVO DIMOSTRATIVO

### 1-2. *Zone*

v. 66: «ce bucheur» > «rogo»

v. 123: «ces pauvres» > «i poveri»

### 3-4. *I colchici*

v. 6: «Violâtres comme leur cerne et comme cet automne» > «Violastrì come il livido che li cerchia e l'autunno»

v. 14: «ce grand pré» > «il prato»

### 5. *Il viaggiatore:*

v. 5: «de tous ces regrets de tous ces repentirs» > «di tutti i rimpianti di tutti i pentimenti»

### 6-8. *Albero:*

v. 8: «de cette voix» > «della voce»

v. 14: «et cette banlieue» > «la periferia»

v. 17: «et ce voyageur» > «il viaggiatore»

9-10. *Un fantasma di nuvole*

v. 13: «dans ce cercle» > «nel cerchio»

v. 31: «Ce rose-là se niche» > «Un rosa che s'annida»

11. *Meraviglia della guerra*

v. 32: «cette chose» > «la faccenda»

12. *Il ponte*

v. 17: «Dans ce fleuve» > «Nel fiume»

13-14. *Andiamo più svelti*

v. 10: «Arbres de mai cette dentelle» > «Alberi di Maggio tutti un merletto»

v. 18: «ce bouquet de muguet» > «Di quei mughetti un bel mazzetto»

15. *Onirocritica*

r. 27: «Cette perle était» > «Era una perla»

VI-b. ELISIONE AGGETTIVO POSSESSIVO

1-3. *Zona*

v. 120: «Tu n'oses plus regarder tes mains» > «Non osi più guardarti le mani»

v. 129: «Comme vous transportez votre coeur» > «come voi il cuore»

v. 143: «Ses main que je n'avais pas vues» > «Le mani che non le avevo visto»

4. *I colchici*

v. 6: «Violâtres comme leur cerne et comme cet automne» > «Violastrì come il livido che li cerchia e l'autunno»

1-4. *La casa dei morti:*

vv. 29-30: «Le ciel et la terre perdirent / leur aspect fantasmagorique» > «E cielo e terra persero / l'aspetto fantasmagorico»

v. 149: «mes mains tremblent» > «le mani mi tremano»

v. 161: «Vos mains tremblent» > «le mani ti tremano»

vv. 200-201: «admiraient maintenant / leur puissance leur richesse et leur génie» > «ora ne ammiravano / la potenza la ricchezza il genio»

5-6. *Marizibill:*

v. 14: «leurs yeux sont des feux mal éteints» > «gli occhi tizzoni nella cenere»

v. 15: «Leurs cœurs bougent comme leurs portes» > «mobili i cuori come le porte»

7-9. *Il viaggiatore:*

v. 41: «leur vagues faces» > «la vaga fronte»

v. 42: «de leurs lances» > «delle lance»

v. 52: «Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse» > «il più giovane si faceva le trecce coi capelli biondi»

10. *Notte Renana*

v. 4: «tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds» > «torcersi i capelli verdi e lunghi fino ai piedi»

11. *Le campane:*

v. 1: «Mon beau tzigane mon amant» > «Zingaro bello amore mio»

12. *Il fidanzamento*

v. 5 (parte 4): «que m'imposent mes sens» > «che m'impongono i sensi»

13. *Lunedì in Rue Christine:*

v. 21: «Louise a oublié sa fourrure» > «Luisa ha dimenticato la pelliccia»

14. *Un fantasma di nuvole*

v. 24: «son hérédité» > «un retaggio»

15. *Meraviglia della guerra*

v. 2: «Elles montent sur leur propre cime» > «Salgono in vetta a sé stessi»

16. *L'avvenire*

v. 13: « Regardons nos mains» > «Guardiamoci le mani»

17-18. *Cavalli di Frisia*

v. 6: «mon cœur renaissait» > «Il cuore mi rinasceva»

v. 41: «M'emportent à ton côté» > «accanto a te mi portano»

19-20. *La rossina*

v. 9 : «Ayant perdu ses meilleurs amis...» > «Che ha perso i migliori amici»

v. 39: «Ses cheveux sont d'or on dirait» > «Sono i capelli oro lionato»

21-22. *Montparnasse*

v. 15: «D'aller passer votre Dimanche à Garches» > «Di passar la domenica a Garches»

v. 16: «vos chevaux sont longs» > «hai i capelli lunghi»

23. *Il Ponte*

v. 14-15: «Portent dans leurs mains» > «Recano nelle mani»

24. *Torbiere di Vallonia*

v. 2: «Prirent mon cœur» > « Mi strinsero il cuore»

25-26. *Onirocritica*

r. 1: «je craignais leur ardeur» > «ne temevo l'ardore»

rr. 14-15: «J'aperçus alors sur ma main» > «Mi scorsi allora sulla mano»

27. *Andando in cerca di granate*

v. 7: «dans mes bras» > «fra le braccia»

## VII. FORME ITERATE

L'iterazione è procedimento melico e sintattico fondamentale di Apollinaire. Diamo perciò qui conto di alcuni passaggi in cui Caproni itera in proprio, accentuando la tendenza già propria dell'originale. A volte, contrariamente a quanto esigerebbe una letteratura come quella italiana fondata sulla *variatio*, l'iterazione va a appianare la *variatio* propria del francese («Te voici ... / Tu es...» > «Eccoti... Eccoti...», «Ayant ... / Ayant ... / Connaissant ... » > «Che ... / Che ... / Che ...»), ma il numero delle occorrenze in questo senso è limitato.

I passaggi più singolari e, per così dire, caproniani, sono le iterazioni dell'aggettivo in genere, e particolarmente quando ciò avvenga in luogo della costruzione francese «tout + aggettivo» («toute neuve» > «nuova nuova»). È un modo per attenuare il tono, renderlo più basso e più «femminile».

### 1. *Il Gambero*:

vv. 1-2 «Vous et moi ...» > «... io e te ... / Io e te ...»

### 2-4. *Zona*:

v. 5 «toute neuve» > «nuova nuova»

v. 72: «tout seul» > «solo solo»

vv. 110-114: «Te voici ... / Tu es ...» > «Eccoti ... / Eccoti ...»

### 5. *Le pont Mirabeau*:

v. 13: «L'amour s'en va comme cette eau courante» > «L'amore va come va la corrente»

### 6-7. *La Canzone del Maleamato*:

(epigrafe): «sans savoir / que mon amour» > «ignaro che amore / L'amore mio ...»

v. 60: «je ne reverrai plus» > «mai mai più ho riveduto»

### 8. *Un fantasma di nuvole*

v. 51: «tout petit» > «piccolo piccolo»



9-10. *Meraviglia della guerra:*

v. 19: «son festin de Balthasar cannibale» > «il suo convito di Baldassarre / Un Baldassarre cannibale»

vv. 25-26: «si le ciel y mangeait avec la terre / Il n'avale que...» > «se con la terra ci fosse anche il cielo a mangiare / Il cielo non ingoia che...»

11-12. *Esercizio:*

vv. 1-3: «Vers un village de l'arrière / ... / ils étaient couverts de poussière / ...» > «Verso un villaggio di retrovia / ... / verso un villaggio di retrovia / ...»

v. 7: «qu'à peine» > «appena appena»

13. *L'avvenire*

vv. 14-15: «Qui sont la neige / La rose et l'abeille» > «Che sono la neve / Sono l'ape e la rosa»

14. *Cavalli di Frisia*

v. 44: «Me font signe de venir» > «Vieni vieni mi fanno cenno»

15. *Caposezione*

v. 10: « L'orchestre et les chœurs de ma bouche te diront mon amour / Elle te le murmure de loin» > « L'orchestra e i cori della mia bocca ti diranno il mio amore / La mia bocca te lo mormora da lontano»

16. *La rossina*

vv. 3-5 : «Ayant ... / Ayant ... / Connaisant ... » > «Che ... / Che ... / Che ...»

17-19. *Andando in cerca di granate*

v. 38: «tout près tout bas» > «vicino vicino pian piano»

v. 51: «pendant des heures» > «per ore e ore»

v. 59: «Quiète e coite» > «Quieta e chiotta chiotta»

20. *Amica mia penso a te*

vv. 9-10: «contre le rocs du rivage / dis-leur...» > «sugli scogli della riva / di' agli scogli...»

## VIII. FORME SUFFISSATE

Tipicamente caproniana la scelta di suffissare in moltissime occasioni, e, nella stragrande maggioranza dei casi qui riportati, con diminutivi. È una marca di nazionalità molto forte, dato che la suffissazione è possibilità tipica della lingua italiana.

Alcune suffissazioni sono dettate da esigenze di risparmio sillabico, con relativa unverbizzazione del sintagma francese, il che è in linea con quanto detto nel paragrafo dedicato a questo fenomeno (tipico il passaggio dalla locuzione francese «petit + aggettivo» a «aggettivo + diminutivo», come «petit goût» > «odorino», «petits fleuves» > «fiumiciattoli»). In genere il suffisso sfuma la parola o il sintagma francesi verso un tono più brioso, più vezzeggiante anche, e più intimo, soprattutto per un lettore italiano («enfants» > «fantolini», «cris» > «gridolini», «enfants mâles» > «maschietti», ma anche, per oggettivazione, «le vent d'ouest» > «del ponentino»). Concorrono poi ragioni di precisione nel riportare il significato francese, per cui a volte una locuzione che preveda una forma suffissata è scelta più economica e più espressiva per la resa italiana («bras dessus bras dessous» > «a braccetto»). Infine sintomatica la scelta «scieur» > «segantino», dove Caproni avrebbe potuto utilizzare «segatore».

### 1-4. Zona:

- v. 25 «petit enfant» > «piccino»
- v. 92 «en barque» > «in canotto»
- v. 124: «enfants» > «fantolini»
- v. 136: «boutiques» > «botteguccia»

### 5. La canzone del Maleamato

- v. 2: «voyou» > «monellastro»

### 6-7. I colchici:

- v. 8: «Les enfants de l'école viennent avec fracas» > «Arrivano fracassoni da scuola i ragazzini»
- v. 10: «colchiques» > «freddoline»

8-12. *La casa dei Morti*:

v. 46: «bras dessus bras dessous» > «a braccetto»

v. 47: «airs militaires» > «ariette militari»

v. 128: «havre» > «porticciolo»

v. 137: «chapeau» > «cappellino»

v. 138: «petite plume» > «piumetta»

13. *Il viaggiatore*

v. 4: «le paquebot orphelin» > «la nave orfanella»

14. *L'addio*

vv. 1 e 4: «brin» > «rametto»

15. *Il fidanzamento*:

v. 5 (parte3): «petits bois» > «boschetti»

16-18. *Lunedì in Rue Christine*:

v. 11: «soucoupes» > «piattini»

v. 33: «serveuse» > «chellerina»

v. 38: «petite bonne» > «servetta»

19-25. *Un fantasma di nuvole*

v. 9: «petite place» > «piazzetta»

v. 44: «accroche-chaussettes» > «reggicalzette»

v. 47: «sou» > «soldino»

v. 53: «cris» > «gridolini»

v. 59: «corps» > «corpicino»

v. 60: «petit esprit» > «spiritello»

vv. 73 e 76: «enfant» > «fanciullino»

26-29. *La chiamavano Lu*

v. 6: [nessuna parola corrispondente in francese] > «pecorelle»

v. 7: «petit toutous» > «cuccioloni»

v. 8: «doux» > «giuggioloni»

v. 24: «soldats» > «soldaton»

30-31. *La scritta inglese:*

v. 12: «soldat» > «soldatino»

v. 16: «bleuâtres» > «azzurrini»

32-33. *Desiderio:*

v. 14: «toussote» > «tossicchiante»

v. 16: «bourguignotte» > «borgognotta»

34-35. *Meraviglia della guerra*

v. 24: «petit goût» > «odorino»

v. 30: «petits fleuves» > «fiumiciattoli»

36. *Cavalli di Frisia*

v. 19 : «Non chevaux barbes mais barbelés» > «Non cavallini berberi ma cavalletti spinati»

37. *La Jolie Rousse > La Rossina*

38-39. *Montparnasse*

v. 17: «petit poète» > «poetino»

v. 18: «grands ballons» > «palloncioni»

40-42. *Il Ponte*

v. 13: «jeunes filles» > «ragazzine»

v. 15: «bouquet» > «mazzolin»

vv. 20 e 21: «Bavardes» > «Chiacchierine»

43. *Razzo di segnalazione*

v. 6: «scieur» > «segantino»

44-45. *Andiamo più svelti*

v. 21: «La bouche en cœur» > «Boccuccia a cuore»

v. 23: «endormeuse» > «addormentosa»

46. *Torbiere di Vallonia*

v. 5: «le vent d'ouest» > «del ponentino»

47-49. *Onirocritica*

r. 10: «vallons» > «valloncelli»

v. 18: «tricotaient» > «sferruzzavan»

r. 38: «enfants mâles» > «maschietti»

50. *Andando in cerca di granate*

v. 65: «Les amours couronnés» > «Gli amorini incoronati»

## IX. VERSO PIÙ, VERSO MENO

Riportiamo qui i rarissimi casi in cui Caproni toglie o aggiunge un verso rispetto alla strofa francese. Rarissimi, e tutti di poesie lunghe, con andamento prosaico. Per *via negationis* ciò mostra come sostanzialmente Caproni cerchi di attenersi alla struttura del testo originale, per ciò che riguarda le sue coordinate più evidenti: partizione strofica, numero di versi, lunghezza del verso, schema rimico (presente o assente che sia). Caproni quindi non scalfisce i dati formali più lampanti dell'originale su cui lavora, preferendo attuare piccoli mutamenti nel ricreare una sua propria struttura, la quale deve somigliare a quella di partenza, in quel gioco imitativo riscontrato già per l'utilizzo dell'apocope.

### VII-a. AGGIUNTA DI UN VERSO:

#### 1-2. *Zona:*

vv. 29 + 30: «Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette»  
> «Sono le nove il gas è abbassato tutto blu di nascosto / uscite dal dormitorio»

vv. 120 + 121: «Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter» > «Non osi più guardarti le mani e ogni momento / Io mi metterei a singhiozzare»

### 3-5. *Meraviglia della guerra*

vv. 3+4: «Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs» > «Sono dame che danzano / Coi loro sguardi per occhi braccia e cuore»

vv. 18+19: «La terre a faim et voici son festin de Balthasar cannibale» > «La terra ha fame ed ecco il suo convito di Baldassarre / Un Baldassarre cannibale»

vv. 20+21: «Qui aurait dit qu'on put être à ce point anthropophage» > «Essere fino a questo punto antropofagi / chi l'avrebbe mai detto»

### 6. *Razzo di segnalazione*

vv. 2+3: «Une fermière conduit son auto sur une route vers Galveston» > «Una fattoressa guida la sua auto / Su una strada verso Galveston»

## VII-b. SOTTRAZIONE DI UN VERSO:

### 1. *L'assassino*

vv. 16-17: «Je reconnais je reconnais / les marteaux-pilons» > «Io riconosco riconosco i magli»

## X. CITAZIONI

Nel paragrafo introduttivo avevamo già segnalato la soluzione pascoliana nelle resa della strofa finale de *La bianca neve*. Un altro esempio di questo tipo si può riscontrare in *La chiamavano Lu*, quando al v. 17 troviamo «E in groppa al mio destriero op là» per «Et monté sur mon grand cheval». Anche qui «op là» è una soluzione pregrammaticale, un'interiezione olofrastica quanto a grammatica, ma con valori fonetici che la avvicino a «groppa», proprio il luogo cui mira questo «op là», e quindi il «là» sarà anche indicazione di movimento verso la «groppa». Tutto questo in francese non è presente.<sup>343</sup> Sempre su una linea pascoliana troviamo

---

343 Questa soluzione viene suggerita a Caproni anche da esigenze di rima, o meglio, di quasi rima con «Épinal».

esatta citazione al v. 28 de *La casa dei morti* («E cielo e terra») dell'incipit de *Il lampo*: «E cielo e terra si mostrò qual era». Ma l'esattezza della citazione è meglio riscontrabile leggendo i due vv. 28-29 del testo caproniano: «E cielo e terra persero / l'aspetto fantasmagorico»; laddove in francese troviamo: «Le ciel et la terre perdirent / leur aspect fantasmagorique». Caproni itera la congiunzione e toglie gli articoli determinativi. Sembra chiaro l'intento di riprodurre il luogo pascoliano, intenzione alimentata dal senso dei due passi, entrambi attestanti un disvelamento del mondo: «si mostrò qual era»; «persero / il loro aspetto fantasmagorico». Un'altra allusione a Pascoli viene da *Un fantasma di nuvole*, dove ai vv. 73 e 76 Caproni traduce così: «Scomparsa del fanciullino» per «Disparition de l'enfant»; «Ma ogni spettatore cercava dentro di sé il fanciullino miracoloso» per «Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux». Dunque «fanciullino» per «enfant», termine che poteva essere caro a Caproni per via del diminutivo, ma anche memoria pascoliana. La situazione è interpretabile in questo modo: gli spettatori non più attenti allo spettacolo che stavano con tanta ammirazione seguendo, cercano in sé stessi il «fanciullino miracoloso», che può ridonare meraviglia all'esibizione in corso. E spettatore tra gli spettatori è dichiaratamente lo stesso poeta: «Je me fis une place dans ce cercle [degli spettatori] afin de tout voir» (v. 12). Quello che in francese è un generico rinvio alla meraviglia tipica dell'«enfant» diventa così un riferimento più caratteristico al pensiero pascoliano.

Non infrequente il richiamo a Petrarca, utilizzato per brevi ma incisive sfumature. Ne *La canzone del maleamato* (titolo già di per sé eloquente in questo contesto d'analisi), Caproni traduce il v. 68 «J'ai chanté ma joie bien-aimée» con «Io cantavo il mio dolce affanno». «dolce affanno» è sintagma utilizzato da Petrarca nel sonetto LXI («e benedetto il primo dolce affanno», v. 5). Anche qui Caproni dà prova di precisione in fatto di echeggiamenti letterari. Leggiamo l'intera ultima strofa de *La canzone del maleamato*: «Mi ricordo d'un altr'anno / Era l'alba d'un giorno d'aprile / Io cantavo il mio dolce affanno / Cantavo l'amore con voce virile / In quel momento d'amore dell'anno». Così in francese (e si noti come Caproni muti di segno solo il verso su cui si innesta la citazione): «Je me souviens d'une autre année / C'était l'aube d'un jour d'avril / J'ai chanté ma joie bien-aimée / Chanté l'amour à voix virile / Au moment d'amour de l'année». Possiamo sottolinearne alcuni punti caratteristici: l'attenzione per il tempo cronologico («un altr'anno», «l'alba d'un giorno d'aprile», «In quel momento ... dell'anno»); il canto e la voce, segnali dell'attività poetica («Io cantavo il mio dolce affanno / Cantavo l'amore con voce virile»); il ricordo, il passato («Mi ricordo d'un altr'anno»); l'amore

(«Cantavo l'amore con voce virile / In quel momento d'amore dell'anno»). Leggiamo ora il sonetto LXI dei RVF di Petrarca:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,  
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,  
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto  
da' duo begli occhi che legato m'anno;

et benedetto il primo dolce affanno  
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,  
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,  
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io  
chiamando il nome de mia donna ò sparte,  
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte  
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,  
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte.

Senza addentrarci nell'analisi del testo petrarchesco, sottolineiamo come gli elementi costitutivi della strofa in cui Caproni inserisce la sua citazione siano propri dell'intero sonetto: il tema del tempo (nell'insistita benedizione dei primi due versi); il tema del canto e della voce, qui spiccatamente metaletterario («le voci ... sparte» come le «rime sparse», nonché «tutte le carte / ov'io fama l'acquisto»); il ricordo, il passato (tutto il sonetto è benedizione e rammemorazione di un evento passato); l'amore («ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto»). Tutt'altro che peregrina quindi la scelta di citare «il dolce affanno» da parte di Caproni.

Un'altra memoria petrarchesca la troviamo ne *La rossina*, dove il v. 39 «Ses cheveux sont d'or on dirait», è tradotto con «Sono i capelli oro lionato», patente calco dal celeberrimo «Erano i capei d'oro a Laura sparsi» del sonetto XC dei RVF. La strofa che precede è tutta intarsiata di termini che rinviano ad un ambiente «stilnovistico» o «umanistico», con «printemps» > «primavera», «Raison ardente» > «ardente Ragione», «la forme noble et douce» > «la forma dolce e nobile». Qui Caproni applica uno dei suoi «spostamenti d'accento» traducendo a fine strofa «aspect» con «volto», termine più vicino alla tradizione aulica italiana che non «aspetto», gettando dunque un ponte con il successivo verso petrarchesco.

Anche Leopardi trova posto nella memoria del Caproni traduttore. Il primo esempio è



tratto da *La casa dei morti*, in cui il v. 26 «Mais leur visage et leurs attitudes» diviene: «Ma presto nel volto e negli atti», segnando un alto grado di escursione linguistica e tonale rispetto al francese, con «nel volto e negli atti» che potrebbe richiamare il leopardiano «e s'anco pari alcuna / Ti fosse al volto, agli atti» (*Alla sua donna*, vv. 20-21). Un altro passo di più sicura reminiscenza leopardiana lo si trova ne *Il Ponte*, dove i vv. 14-15: «Portent dans leurs mains / Le bouquet de demain» divengono: «Recano nelle mani / Il mazzolin di domani», con chiara allusione a *Il sabato del villaggio*, vv. 3-4: «e reca in mano / un mazzolin di rose e viole». Ma consideriamo l'intero scorcio de *Il ponte*, vv. 13-15: «Les jeunes filles qui passent sur le pont léger / Portent dans leurs mains / Le bouquet de demain» («Le ragazzine che passano sul ponte leggero / Recano nelle mani / Il mazzolin di domani»). E leggiamo ora i vv. 1-4 de *Il sabato del villaggio*: «La donzelletta vien dalla campagna / in sul calar del sole, / col suo fascio dell'erba; e reca in mano / un mazzolin di rose e viole». Le «ragazzine» e la «donzelletta» sono tutt'e due forme suffissate con diminutivo, entrambe in movimento, entrambe recanti in mano un «mazzolin».

Per concludere, ancora qualche altro esempio. Ne *Il viaggiatore* Caproni traduce il v. 41: «soudain tournant leurs vagues faces» con «d'un tratto volgendo la vaga fronte», emistichio endecasillabo che suona molto italiano, e che ha in Bernardo Tasso, padre di Torquato, un possibile riferimento: «Già s'avvicina con la vaga fronte» (Sonetto XXXVI). Un altro spunto ce lo dà *Il fidanzamento*, nel quale il v. 1 «Je n'ai plus même pitié de moi» diviene «Non ho più nemmeno compassione di me», con il termine «compassione», in luogo del letterale «pietà», presente ad inizio componimento, così come è presente nell'incipit del *Decameron*: «Umana cosa è l'aver compassione degli afflitti». Ricordiamo il motivo quasimodiano («Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera.») nella scelta chiastica di «E viene la sera e i gigli muoiono», in *Andiamo più svelti*, v. 1. Infine alcune reminiscenze operistiche, come ne *L'écrevisses*, dove al v. 1: «Io e te pari siamo.», ricorda *La ballata del Duca* nel primo atto del *Rigoletto*: «Questa o quella per me pari sono»; o ancora ne *La rossina*, il v. 3: «le croci e le delizie», è eco di Alfredo che canta nell'atto I – scena III de *La Traviata*: «croce e delizia al cor.»

## B. CAPRONI- FRÉNAUD

### I. LESSICO

1. *Astres de la nuit*

v. 3: «d'où» > «donde»

2. *Une lumière Acropole*

v. 4: «en» > «a mo' di»

3. *Je tue le temps*

v. 7: «farouche» > «forastico»

4. *Il n'importe*

v. 1: «grands» > «magni»

5. *Malchance*

v. 3: «prise» > «ghermita»

6. *Le drame*

v. 5: «la glace» > «La spera»

7. *Invitation galante*

v. 6: «irrigue» > «irrorerà»

8-10. *Paris*

v. 8: «eaux printanières» > «flutti aprilini»

v. 11: «verdoies» > «verzichi»

v. 28: «pour passer mes abîmes» > «perch'io varchi i miei abissi»

11. *14 Julliet*

v. 23: «la veille mère» > «la vetusta mamma»

12-13. *Les mystères de Paris*

v. 62: «lourdes» > «grevi»

v. 71: «bout» > «stremo»

14-19. *Énorme figure de la déesse Raison*

v. 17: «que je conduis docile à mon sanglant désir» > «ch'io docile guido alla mia brama di sangue»

v. 80: «de honte et roidie» > «d'onta e intonsita»

v. 99: «blindés» > «blindo»

v. 127: «Je ne sais où je vais» > «Vo non so dove»

v. 128: «Je vais accouplée ...» > «Vo accoppiata ...»

v. 138: «mes drapeaux qui claquent» > «mie garrenti bandiere»

20. *Belle année*

v.6: «qui comble» > «che disbrama»

21. *Source totale*

v. 55: «le combat» > «la pugna»

22-23. *Les paysans*

v. 82: «se tait» > «si cheta»

v. 97: «sonnait» > «sonava»

24. *Inutile nature*

v. 3: «Pourquoi meugle la vache?» > «Perché mugge la vacca»

25. *Espagne*

v. 17: «entre» > «di fra»

26-27. *Le jardin Rajaud*

r. 3: «d'allure hilare» > «con ilare aire»

r. 10: «brûlant» > «infocato»

28. *Saint-Vallerin*

r. 15: «le cri ininterrompu» > «l'ininterrotto cricrì»

29. *Ancienne memoire*

v. 5: «cultures» > «coltivi»

30. *Campagne*

v. 23: «une charrette se dresse bleue» > «un barroccio s'erge turchino»

31-34. *Ménerbes*

v. 51: «ruelle» > «vico»

v. 77: «je rêve» > «vo sognando»

v. 107: «nous gagne» > «ci conquide»

v. 153: «je vais saluer» > «vo a salutare»

35. *L'heure de l'enfant*

v. 5: «l'endort» > «lo ninna»

36-38. *Plainte du dernier restanquère*

v. 10: «ça s'est perdu» > «son robe andate»

v. 20: «moi j'avais un autre métier» > «io, il mio lavoro era un altro»

v. 37: «Je vais mendier» > «Vo a mendicare»

39. *L'amour comme*

v. 4: «une bouche embrasée» > «una bocca infocata»

40. *Quand le désert menace*

v. 2: «parure» > «ricca spoglia»

41. *Une fois encore*

v. 5: «Je suis à la recherche» > «Vo in cerca»

42. *Parole du prêtre*

v. 3: «dans l'affreux combat» > «nell'orrenda pugna»

43-44. *Noël interdit*

v. 29: «Je m'en vais» > «Me ne vo»

v. 53: «Je me tiens et je me tais» > «Me ne sto e non dico motto»

45. *Le canaux de Milan*

v. 13: «des enfants-dieux» > «giovani iddii»

46. *Le Turc à Venise*

v. 91: «qui s'exhausse et qui change, qui s'éteint» > «che s'innalza e cangia, si spenge»

## II. UNIVERBAZIONE

1. *La vie dans le temps*

v. 3: «mal aimées» > «maleamate»

2-3. *Je tue le temps*

v. 5: «perd gagne» > «vinciperdi»

v. 10: «creuse rêverie» > «scavanuvole»

4. *Je ne t'ai jamais oubliée*

v. 12: «mal aimées» > «maleamate»

5. *Les mystères de Paris*

v. 32: «aux trois couleurs» > «tricolorata»

6-7. *Énorme figure de la déesse Raison*

v. 36: «L'arrière-cour» > «La retrocorte»

v. 61: «aux trois couleurs» > «tricolorato»

8. *Dans l'île*

v. 1 : «bien-aimée» > «beneamata»

9. *Inutile nature*

v. 9: «longue crinière» > «lungocriniti»

10. *La maison en Ré*

v. 2: «immortelles» > «semprevivi»

11. *Dans l'arbre ténébreux*

v. 18: «mordoré» > «brunodorato»

### III. APOCOPE

#### 1-2. *Astres de la nuit*

v. 10: «monter» > «salir»

v. 13: «reprendre» > «riaccender»

#### 3-4. *Une lumière Acropole*

v. 2: «m'ont» > «mi han»

v. 6: «cuver» > «smaltir»

#### 5. *Bienveillance*

v. 2: «c'est moi» > «son io»

#### 6. *Je tue le temps*

v. 3: «vin» > «vin»

#### 7. *Il n'importe*

v. 10: «entasser» > «ammassar»

#### 8. *Malchance*

v. 1: «que je t'attendais» > «ch'io t'aspettavo»

#### 9-10. *Pour attirer dans mon rire*

v. 1: «attirer» > «attirar»

v. 3: «effrayer» > «sgomentar»

#### 11. *Le drame*

v. 5: «n'ont rien su dire» > «non son riuscite a dir niente»

#### 12. *Paris*

v. 19: «sont couleur de ton ciel» > «son color del tuo cielo»

#### 13-16. *Dans l'île*

v. 9: «qui en ont vu d'autres» > «che ben altro han visto»

v. 14: «être» > «esser»

v. 19: «Je suis fait pour disparaître hors de moi» > «Son fatto per sparire fuor di me stesso»

v. 20: «Je ne suis ...» > «Son ...»

#### 17. *Belle année*

v. 4: «le prévaricateur fidèle» > «il prevaricator fido»

#### 18. *Le lieu miraculeux de l'amour*

v. 4: «et moi soudain loin d'eux pour me soustraire» > «e io d'un tratto lontan da loro per sottrarmi»

#### 19. *Pour réconcilier*

v. 38: «c'est moi» > «son io»

20-21. *Armoiries pour une arrivée le jour de la fête des rois*

v. 8: «pour calmer nos mains» > «per calmar le mani»

v. 11: «pour capter la lune» > «per captar la luna»

22. *Les paysans*

v. 84: «denrée plus impalpable» > «più impalpabil derrata»

23. *Il n'y a pas de Paradis*

v. 4: «Je n'avance qu'attisé» > «Avanzo sol se m'attizza»

24. *Il y a de quoi dans ma maison*

v. 9: «sospir de veau» > «sospir di vitello»

25. *Le souvenir vivant de Joseph F. pêcheur de Collioure*

v. 11: «de la lueur de la rencontre» > «dal lucor dell'incontro»

26. *Pays retrouvé*

v. 11: «j'avoue mon pays» > «son pronto a dir miei il paese»

27-28. *Les yeux bleus*

vv. 6-7: «Leurs nez ... / Leurs nez ...» > «I lor nasi ... / i lor nasi ...»

vv. 12-13: «Peut-être avaient-ils crainte / et voulaient-ils quitter» > «O forse avevan timore / e volevan lasciare»

29. *Noël interdit*

v. 19: «Ils ont retrouvé leurs chansons» > «Han ritrovato le lor canzoni»

#### IV. FORME SUFFISSATE

1. *Il n'importe*

v. 13: «enfant» > «fanciullino»

2. *Paris*

v. 8: «eaux printanières» > «flutti aprilini»

3. *14 Julliet*

v. 33: «lampions» > «lampioncini»

4. *Les mystères de Paris*

v. 52: «l'émeraude» > «gli smeraldini»

5. *Énorme figure de la déesse raison*

epigrafe: «petit écolier» > «scolaretto»

6. *Noël pour Christiane*

v. 8: «petit enfant» > «fantolino»

7. *Belle année*

v. 11: «son petit œil» > «un suo occhiuzzo fino»

8. *Il y a de quoi dans ma maison*

v. 9: «pour de petits cœurs» > «Per dei cuoricini»

9. *Espagne*

v. 16: «cul-nu» > «culetto fuori»

10-11. *Campagne*

v. 24: «Dans le vallon» > «Nel valloncello»

v. 80: «la maison basse» > «la bassa casetta»

12. *Ménerbes*

v. 156: «petite république» > «Repubblichetta»

13. *L'heure de l'enfant*

v. 2: «un gros œuf» > «un bell'ovone»

14. *Noël modeste*

v. 1: «un petit âne» > «un asinello»

15-16. *Les yeux bleus*

v. 3: «en petite culotte» > «in calzoncini»

v. 18: «Bêtes» > «Bestiole»

17-20. *Le canaux de Milan*

v. 8: «navires» > «barconi»

v. 16: «les gros verres» > «i bicchieroni»

v. 24: «balcon» > «balconcino»

v. 28: «du petit peuple» > «del popolino»

21. *Le Turc à Venise*

v. 24: «minces maisons» > «magre casupole»

22. *Non pas un temple*

v. 12: «petit chiens» > «cagnolini»

## V. INVERSIONI

1. *La vie dans le temps*

v. 5: «Le jour accompli, le cœur tourne encore» > «Compiuto il giorno, il cuore gira ancora»

2. *Bienveillance*

vv. 8-10: «et les morts qui sont bons / ne demandent raison / si je ris sur leurs pierres» > «e i

morti, tanto buoni, / non chiedono, se me la rido / sulle lapidi, spiegazioni.»

3. *Viens dans mon lit*

vv. 3-4: «Quand la potence des sexes / s'est abattue en oiseaux pétrifiés» > «Abbattutasi la potenza dei sessi / in pietrificati uccelli»

4. *Pour attirer dans mon rire*

v. 7: «j'ai donné mon nom à la vie» > «il mio nome ho detto alla vita»

5. *Le drame*

v. 9: «Nous n'avons rien vu» > «Nulla noi abbiamo visto»

6. *Paris*

vv. 33-34: «et tes portes d'hôtel / mes entrées du mystère» > «e i portoni d'albergo / nel mistero miei ingressi»

7. *14 Julliet*

v. 10: «dans le reverdissement de l'espoir par la danse» > «nel rinverdire, a suon di balli, della speranza»

8-10. *Le mystères de Paris*

vv. 3-4: «Dejà les abeilles s'envolent des nids de l'aube / et grêlent sur les tambours des laitiers» > «Già dai nidi dell'alba le api, spiccato il volo, / grandinano sui tamburi del latte»

v. 11: «ouvrent la fenêtre grande» > «spalancano ampia la finestra»

v. 58: «nos cœurs ne sont pas moins fidèles éponges» > «Non meno puntuali spugne sono i nostri cuori»

11-14. *Énorme figure de la déesse Raison*

v. 33: «marquée par l'absolu comme un bœuf à l'épaule» > «marchiata dall'assoluto come, sulla spalla, un bue»

v. 41: «Pour ouvrir les secrets il nous faut tant brûler» > «Quanto dobbiamo bruciare, per rompere segreti e segrete»

v. 119: «sous nos mains n'est plus que vivante qui gémit» > «sotto le nostre mani più non è che viva creatura gemente»

v. 123: «aussi loin qu'en vos yeux candides j'ai cru saisir» > «sì lontano m'è parso nei vostri candidi occhi di cogliere»

15-17. *Veille*

v. 21: «Se désenvenimaient l'échec et l'attente aux dents vilaines» > «Smacco e attesa, quei lor dentacci, si svenelivano»

vv. 26-27: «je m'étais voulu citoyen d'ici pour le moins, / cette nuit je coryais l'être» > «avevo voluto, almeno, esser cittadino di qui, / e pensavo d'esserlo, quella notte»

v. 45: «qui émerge entre les murs jaunes que défait la brume» > «che fra i gialli muri emerge sfatti dalla foschia»

18-19. *Dans l'île*

v. 3: «j'ai cru que c'était pour m'atteindre» > «per raggiungermi nell'intimo, pensai»

v. 24: «Mais le fluve seul, épaissement, qui roule ici» > «ma solo il fiume che, lento, qui



scorre»

20. *Aube*

v. 1: «La jeune fille infranchissable a disparu» > «Sparita è l'invalidabile fanciulla»

21-23. *Belle année*

v. 14: «plus ronde que lui» > «più di lui tondo»

v. 18: «mes yeux m'appellent dans les tiens» > «i miei occhi nei tuoi mi chiamano»

vv. 25-26: «quand de nos corps nous bondissons / un seul qui comble» > «quando dai nostri corpi in un solo essere / balziamo che disbrama»

24. *Promesse*

v. 1: «Quand tu me donnes ta main, c'est ton être entier» > «Quando mi dai la mano, è il tuo intero essere»

25. *Le lieu miraculeux de l'amour*

v. 8: «qui laissera les mots sans traces ...» > «che lascerà senz'orme le parole ...»

26. *Pour réconcilier*

v. 15: «Comme la vie fragile est conquérante!» > «Quale conquistratrice è la fragile vita!»

27-29. *Source totale*

v. 55: «si le combat nous fait tous deux vainqueurs» > «se entrambi ci fa la pugna vincitori»

vv. 56-58: «Déjà j'ai repris à ta cheveleure, / j'ai repris souffle où tu m'inspires, / je fais eau profonde avec toi.» > «Già alla tua chioma ho ripreso fuoco, / fiato ho ripreso dove tu m'ispiri, / già con te formo acqua profonda»

v. 71: «Mes figures ne sont plus désertes» > «Non più deserte sono le mie figure»

30-31. *Les paysans*

v. 89: «Il y a longtemps qu'ils ont quitté, à mi-novembre.» > «è tanto, da metà novembre, che hanno lasciato»

v. 91: «Il se réjouit d'être à la foire et de savoir vendre» > «Si rallegra, alla fiera, di saper vendere»

32-34. *Il n'y a pas de paradis*

v. 2: «Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer.» > «Non ebbi in sorte, io, il potere d'immaginarla.»

v. 3: «Mon amour s'alimente à un non-amour.» > «S'alimenta il mio amore a un non amore»

v. 9: «sa flamme a déjà creusé les miens» > «già la sua fiamma i miei ha scavato»

35-36. *Une fumée*

v. 8: «Il fallait te défaire au matin» > «Sul mattino, avresti dovuto dissolverti»

vv. 10-11: «comme une souffle d'air est hereux / dans le vol bavard des hirondelles.» > «felice com'è nel volo delle rondini, / garrulo, una bava d'aria»

37. *Bord de la mer et schistes à Collioure*

v. 10: «où la mer enferme ses mémoires, pareils à son avenir» > «dove i suoi ricordi il mare, simili al suo domani, chiude»

38-39. *Le souvenir vivant de Joseph F. pêcheur de Collioure*

v. 3: «Malhabiles nous sommes à nous eatteindre, les hommes» > «Inetti siamo, noi uomini, a toccarci nell'intimo»

v. 9: «En vain le clapotis figé par la nuit s'efforce de retenir» > «Raggelato dalla notte, invano lo sciabordio si sforza»

40. *Blason d'Oxford*

v. 3: «qui retien dans le quotidien dimanche» > «che nella domenica quotidiana serba»

41. *L'auberge dans le sanctuaire*

r. 13: «où le secret se tenait pour être éternellement gardé» > «dove se ne stava, per esser custodito in eterno, il segreto»

42-43. *Pays retrouvé*

v. 6: «Un songe vrai s'étale» > «Un sogno mi s'apre, vero.»

v. 18: «Tout est beau qui s'entrouve aujourd'hui où je passe» > «Tutto quel che si schiude dov'io passo, oggi è bello»

44-46. *Campagne*

v. 53: «sans amour tu ne saurais pas remplir tes yeux» > «non potresti senza amore riempirtene gli occhi»

v. 80: «l'amitié d'un grand arbre pour la maison basse» > «un grosso albero che amico protegge la bassa casetta»

v. 93: «les arbres se sont dressés tout blancs» > «tutti bianchi sono sorti gli alberi»

47. *Dans l'arbre ténébreux*

v. 31: «Dans la rumeur, me faut-il reconnaître ma voix?» > «Devo, nel rumore, riconoscere la mia voce?»

48. *Ménerbes*

v. 50: «se porte à ma recontre» > «a me incontro muove»

49. *Quand le désert menace*

vv. 12-13: «quand j'avançais dans ton désert, / le monde autour s'est épanoui» > «quand'io nel tuo deserto avanzavo, / il mondo come un fiore s'è aperto intorno»

50. *Une fois encore*

v. 8: «tremblante comme un nuage» > «- nuvola - in un tremore.»

51-52. *Noël interdit*

v. 122: «les yeux abîmant la douleur» > «gli occhi il dolore massacrando»

v. 128: «tu conquiers la neige qui fond» > «neve conquisti che si squaglia»

53. *Le canaux de Milan*

vv. 26-27: «où autrefois le flot de l'eau étale coulant / pour la simple gaieté devant ses maisons» > «dove un tempo, sulla soglia di casa, / l'acqua stanca scorreva per l'ingenua gioia ...»

54. *Le Turc à Venise*

v. 31: «et des échoppes de menuisier viennent à ras bord» > «e traboccanti giungono bottegucce di falegname»

## VI. INTERPUNZIONE MELICA

1. *La vie, le vent*

v. 7: «la vie si couce quand il lui plaît» > «la vita, sì dolce quando le va»

2. *Malchance*

v. 10: «Celle-ci n'existe pas» > «Questa, non esiste»

3. *14 Julliet*

v. 35: «le bals entrent dans la troupe et les accordéons» > «I balli rientrano nella brigata, e le fisarmoniche»

4-8. *Énorme figure de la déesse raison*

v. 9: «par la déchirure de mon bonheur je surgis» > «dallo strappo della mia felicità, io sorgo»

v. 14: «entre le gazomètres dentelle des banlieus» > «fra i gazometri, trina dei suburbi»

v. 16: «sur le scalp des rois pavois de ma grand'fête» > «sullo scalp dei rei, pavese della mia festa grande»

v. 48: «tout le butin à tous souriant amical» > «tutto il bottino a tutti, sorridente, amichevole»

v. 90: «fauves aux confins du jour grondent» > «fulvi ai confini del giorno, borbottano»

9-10. *L'amour simplement*

v. 2: «C'est du bonheur cette fois que je parle» > «è della felicità, questa volta, che parlo»

v. 7: «En se liant ils se désentravent» > «Legandosi, entrambi si spastoiano»

11. *Source totale*

v. 81: «Ton ventre purifie le monde rond» > «Il tuo ventre purifica il mondo, rotondo»

12. *Les paysans*

v. 128: «qui n'aura jamais fini de morderer et d'être» > «nel suo perpetuo svariare in bronzo e oro, ed esistere»

13. *Il n'y a pas de Paradis*

v. 10: «Qu'importe après, le murmure du poème. / C'est le néant cela, non le paradis» > «Che importa, poi, il bisbiglio del poema. / È il nulla, quello, mica il paradiso.»

## C. CAPRONI – CHAR

### I. LESSICO

#### 1. *I prugni stretti*

v. 9: «urine» > «orina»

#### 2. *La campagna del cestaio*

r. 1: «source» > «sorgiva»

#### 3. *Non s'ode*

r. 7: «Sans renoncer» > «Senza rinunciare»

#### 4. *Condotta*

v. 15: «sans cesse à convoiter l'exil» > «senza posa in brama d'esilio»

#### 5-8. *Il volto nuziale*

v. 6: «L'eau est lourde» > «L'acqua è greve»

v. 18: «ta massue de transes» > «la tua medianica mazza»

v. 20: «la servitude» > «il servaggio»

v. 38: «la simplicité fidèle» > «La fida semplicità»

#### 9. *Évadné*

v. 17: «je me souviens» > «rammento»

#### 10-11. *Le tre sorelle*

I, v. 15: «élan» > «empito»

II, v. 10: «Son gibier le suit n'ayant plus peur» > «Lo segue la selvaggina non più pavida»

#### 12. *Beni eguali*

r. 6: «du jardin désordonné» > «dell'arruffato giardino»

#### 13. *Donnerbach Mühle*

r. 18: «forêt» > «selva»

#### 14. *Inno sottovoce*

r. 5: «une chaîne de volcans sourit à la magie» > «una catena di vulcani arride alla magia»

#### 15. *Io abito un dolore*

r. 23: «Il n'y a pas de siège pur» > «Non v'è seggio puro»

#### 16. *Soglia*

r. 9: «la noirceur de l'horizon» > «il nero orizzonte»

#### 17-19. *Surezain*

r. 16: «l'eau bleue» > «l'acqua turchina»

r. 22: «D'où ...» > «Donde ...»

r. 24: «humidité» > «umidore»

20-21. *Alla salute del serpente*

I: «Je chante la chaleur à visage de nouveau-né, la chaleur désespérée» > «Canto l'ardore dal volto di neonato, l'ardore disperato»

XVI: «une profondeur mesurable» > «una profondità commensurabile»

22. *Cur secessisti?*

r. 4: «mes fils» > «i miei figlioli»

23. *Quel fumo che ci sosteneva*

r. 4: «mince ruisseaux» > «magri rigagni»

24. *Preghiera arrogante*

r. 3: «dont la difficulté» > «il cui incomodo»

25. *Un uccello...*

v. 3: «Notre enfer s'en réjouit» > «Il nostro inferno se ne ricrea»

26. *Lamentazione della lucertola innamorata*

v. 16: «papillon > macaone»

27. *Ermetici operai*

v. 15: «Aux épines du torrent» > «Ai pruni del rio»

28-29. *Tutto insieme*

v. 6: «par le midis glacés» > «pei gelidi meriggi»

v. 8: «Nous n'étions qu'éveillés» > «Eravamo soltanto desti»

30. *Le notti giuste*

v. 6: «le verre s'éteindra» > «il vetro si spengerà»

31. *La maschera funebre*

r. 5: «la terre mauvais» > «la malaterra»

32. *La montagna dilaniata*

v. 5: «Voir revenir son assurance» > «Vede tornar la baldanza»

33. *La minuziosa*

r. 2: «le menus arbres» > «gli esili alberelli»

34. *Bonne grâce d'un temps d'avril > Garbo di una giornata d'aprile*

35-36. *La stanza nello spazio*

r. 2: «de soleil revenant» > «di sole che fa capolino»

r. 5: «je meus ta liberté» > «do aire alla tua libertà»

37. *Rapporto di marea*

r. 1: «ont-ils renoncé» > «han rinunziato»

38. *Vittoria lampo*

v. 13: «Rien n'annonçait une existence si forte» > «Nulla annunciava un'esistenza sì forte»

39-40. *I compagni nel giardino*

XII: «les dieux» > «gli iddii»

XXX: «renonçons à nous» > «rinunziamo a noi stessi»

41. *Su una notte senza ornamento*

IV: «Fertile est la fraîcheur de cette gardienne» > «Ferace è la freschezza di tale custode»

42. *Nous resterons attachés > Resteremo avvinti...*

43-44. *Rinvio*

v. 3: «Un tournant surgit» > «Una svolta s'annunzia»

v. 5: «L'angoisse ... respire» > «Lo sgomento ... fiata»

45. *Il dovere*

r. 3: «d'un seul trait» > «di botto»

46-47. *I trasparenti*

XII, v. 3: «Qu'importe où va le vent» > «Che importa ove va il vento»

XV, v. 4: «la pointe amoureuse» > «l'amorosa spina»

48. *Sagra degli alberi e del cacciatore*

IX, v. 2: «terre nouvelle» > «terra novella»

49. *L'inoffensivo*

r. 6: «Son départ» > «La sua dipartita»

50. *Borbottio*

rr. 13-15: «Nous bondissons par-dessus le frisson de la suprême déception pour briser la glace des eaux vives» > «Noi balziamo oltre il brivido del supremo disinganno per rompere la spera delle acque vive»

51. *Il bosco dell'Epte*

v. 9: «s'annoncer» > «annunziarsi»

52. *Rossore dei mattinieri*

III: «Impose ta chance» > «Imponi la tua alea»

## II. FORME UNIVERBATE

1. *La maschera funebre*

r. 5: «la terre mauvaise» > «la malaterra»

### III. APOCOPE

1. *La campagna del cestaio*

r. 5: «mon amour» > «amor mio»

2. *Canto del rifiuto*

r. 2: «S'il vous semble» > «Se vi par»

3-5. *Le tre sorelle*

v. 1: «Mon amour» > «Amor mio»

I, v. 16: «d'un seul battement» > «con un sol palpito»

II, v. 13: «Ne sentent pas» > «Non senton»

6. *Io abito un dolore*

r. 1: «Ne laisse pas» > «Non lasciar»

7-8. *Lo stravagante*

r. 13: «sans paraître» > «senza apparir»

r. 14: «ils sont» > «son»

9. *Surezain*

r. 18: «grandir» > «crescer»

10-12. *Alla salute del serpente*

VI: «veut garder» > «vuol tener»

XXII: «et la rougeur du nuage ne font qu'un» > «e il rossor della nube son tutt'uno»

XXIV: «il est le cœur de l'éternel» > «è il cuor dell'eterno»

13. *A un bellicoso fervore*

r. 18: «de devoir en retour leur servir» > «di dover in cambio servir»

14. *Ausiliari*

vv. 1-2: «Ceux qu'il faut attacher sur terre / Pour satisfaire la beauté» > «Coloro che bisogna attaccar sulla terra / Per soddisfar la bellezza»

15. *Ricorso al ruscello*

r. 3: «Les maçons ... sont venus; ils se sont appliques ...» > «I muratori ... son venuti; si son messi ...»

16. *Nove ringraziamenti*

*Ai miei*, r. 3: «Terne est le bouton d'or» > «Smorto è il botton d'oro»

17. *Garbo d'una giornata d'aprile*

v. 1: «au dire du regard» > «al dir dello sguardo»

18. *Tu es pressé d'écrire...*

v. 26: «Essaime la poussière» > «Fa' sciamar la polvere»

19-20. *Il rossore dei mattinieri*

XX: «Il semble qu'on naît» > «Par che si nasca»

XXI: «Imite le moins possible les hommes dans leur énigmatique maladie de faire des nœuds» > «Imita men che puoi gli uomini nella loro enigmatica malattia di stringer nodi»

21. *A una serenità contratta*

XXVIII: «les rivages sont couchés» > «le rive son coricate»

22. *Verso l'albero fratello*

r. 45: «Il nous faut franchir la clôture du pire, faire la course périlleuse» > «Dobbiamo scavalcar la cinta del peggio, tentar la rischiosa rincorsa»

23-24. *I compagni nel giardino*

IX: «de la fleur profonde > del fior profondo»

XXIII: «les morceaux qui s'abattent sont vivants» > «i frammenti che ricadon giù son viventi»

25. *Rinvio*

v. 9: «Et pas un seul souvenir de couteau sur les herbes» > «E non un sol ricordo di coltello sull'erba»

26. *Il dovere*

r. 16: «Suis-je le présent de l'amour?» > «Son io il presente dell'amore?»

27-29. *A\*\*\**

v. 1: «mon amour» > «amor mio»

v. 13: «Chacun» > «Ciascun»

v. 16: «Et la douleur qui vient d'ailleurs» > «E il dolore che vien d'altrove»

30. *Sagra degli alberi e del cacciatore*

VII, vv. 1-2: «La chêne et le gui se murmurent / les projets de leur ennemis» > «La quesrcia e il vischio parlottan piano / Dei lor nemici»

31. *Il rondone*

r. 5: «Que vaut dentelle de la tour?» > «Che val merletto della torre?»

32. *Il bosco dell'Epte*

v. 17: «J'entendis glisser la peureuse couleuvre» > «Sentii scivolar la paurosa biscia»



## *Bibliografia*

### **OPERE DI GIORGIO CAPRONI**

- . *L'arte del tradurre*, in «Testo a fronte», n. 2, marzo 1990, pp. 160-171.
- . *Divagazioni sul tradurre*, in *La Scatola Nera*, a cura di Giovanni RABONI, Garzanti, Milano 1996, pp. 57-71.
- . *Il Valéry di Tutino*, in *La Scatola Nera*, cit., pp. 47-49.
- . *L'opera in versi*, a cura di Luca ZULIANI, Mondadori, Milano 1998.
- . *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico TESTA, Einaudi, Torino 1999.
- . *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1999.
- . Mario LUZI - Giorgio CAPRONI, *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di Stefano VERDINO, Libri Scheiwiller, Milano 2004.
- . *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi SURDICH, Il nuovo melangolo, Genova 2004.

**Traduzioni:**

. Guillaume APOLLINAIRE, *Poesie*, Rizzoli, Milano 1979.

. René CHAR, *Poesia e prosa*, Feltrinelli, Milano 1962.

. André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, introduzione di Stefano AGOSTI, Rizzoli, Milano 1971.

**STUDI E ALTRA BIBLIOGRAFIA**

. Giorgio AGAMBEN, *Note*, in Giorgio CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1999, pp. 961-978.

. Giorgio AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in Giorgio CAPRONI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1013-1027.

. Stefano AGOSTI, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, in André FRÉNAUD, *Non c'è Paradiso*, cit., pp. 5-17.

. Dante ALIGHIERI, *La divina Commedia*, commento di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Mondadori, Milano 1994.

. Alberto ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2009.

. Alessandro BANDA, *Celan e Sereni traduttori di Char*, in «Studi novecenteschi», XVIII, 41, giugno 1991, pp. 123-151.

. Walter BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, trad. fr. di Walter BENJAMIN, in ID., *Œuvres*, I, Gallimard, Paris 2000, pp. 245-259.

. Attilio BERTOLUCCI (a cura di), *André Frénaud tradotto da Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini, Zanzotto, Scheiwiller*, Milano 1964.

. Attilio BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo LAGAZZI, Mondadori, Milano 1997.

. Andre BILLY, *Préface a Guillaume APOLLINAIRE, Œuvres Poétiques*, Gallimard, Paris 1956, pp. 10-52.

. Maurice BLANCHOT, *La Bête de Lascaux*, in Dominique FOURCADE (dirigé par), *L'herne. René Char*, Editions de l'Herne, Paris 1971, pp. 63-79.

. Elisa BRICCO, *Caproni traduttore-poeta-traduttore*, in Giorgio DEVOTO e Stefano VERDINO (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 36-48.

. Laurence CAMPA, *L'esthétique d'Apollinaire*, Sedes, Liege 1996.

. Cristina CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

. René CHAR, *Poèmes et proses choisis*, Gallimard, Paris 1957.

- . Gianfranco CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 222-235.
  
- . Michel DÉCAUDIN, *L'écrivain en son temps*, in Jean BURGOS - Claude DEBON - Michel DÉCAUDIN, *Apollinaire, en somme*, Honoré Champion, Paris 1998, pp. 164-197.
  
- . Adele DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.
  
- . Daniel DELBREIL, *Apollinaire et ses récits*, Schena, Fasano (Br) 1999.
  
- . Thomas Stearns ELIOT, *Opere*, a cura di Roberto SANESI, Bompiani, Milano 2001.
  
- . Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.
  
- . Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca LENZINI, Mondadori, Milano 2003, pp. 827-838.
  
- . Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique generale*, Les editions de minuit, Paris 2003.
  
- . Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Rolando DAMIANI, Mondadori, Milano 1996.
  
- . Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di Fernando BANDINI, Garzanti, Milano 1975.
  
- . Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni: implicazioni metrico-stilistiche nella*

*traduzione italiana di Il n'y a pas de paradis*, in «Bollettino di italianistica», n. 1, marzo 2011, pp. 121-137.

. Mario LUZI - Giorgio CAPRONI, *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di Stefano VERDINO, Libri Scheiwiller, Milano 2004.

. Pier Vincenzo MENGALDO, *Per un'antologia della poesia italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 38-62.

. Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in ID., *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-194.

. Pier Vincenzo MENGALDO, *Caproni e Sereni, due versioni*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Giorgio PERON, Amministrazione Comunale, Monselice 1993, pp. 210-221.

. Pier Vincenzo MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 11-44.

. Pier Vincenzo MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia*, in Vittorio SERENI, *Il Musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 2001, pp. 5-27.

. Tiziana MIGLIACCIO, *Il caso Apollinaire*, in «Sincronie», VIII, n. 16, 2004, pp. 125-134.

. Massimo MILA, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1993.

- . Alessandro MONTANI, *Primo catalogo delle tesi di laurea dedicate a Giorgio Caproni*, in in Giorgio DEVOTO e Stefano VERDINO (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 489-490.
- . Aldo PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di Adele DEI, Mondadori, Milano 2002.
- . Pier Paolo PASOLINI, *Caproni*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Mondadori, Milano 1999, pp. 1165-1169.
- . Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco SANTAGATA, Mondadori, Milano 2004.
- . Luca PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. it. di Giorgio CAPRONI, Marsilio, Venezia 2008, pp. 53-59.
- . Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946.
- . Giuseppe SCAGLIONE, *Le vicinanze di René Char: Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di A\*\*\**, in «Studi Novecenteschi», 2009, n. 2, pp. 137-150.
- . Vittorio SERENI, *Poesie*, a cura di Dante ISELLA, Mondadori, Milano 1995.
- . Vittorio SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, introduzione di Pier Vincenzo MENGALDO, Einaudi, Torino 2001.
- . Luca SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2011.

. Enrico TESTA, *Introduzione a Giorgio CAPRONI, Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 1999.

. William Carlos WILLIAMS, *Poesie*, trad. it. di Cristina CAMPO e Vittorio SERENI, Einaudi, Torino 1967.

. Andrea ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1996.

. Silvia ZOICO, *Valeri, Caproni, Sereni, traduttori di Apollinaire*, in «Studi Novecenteschi», giugno 1995, n. 49, pp. 85-108.

## Indice

. <i>Premessa</i>	p. 2
. <i>Introduzione</i>	p. 5
. CAPITOLO PRIMO: « <i>Alla fine dei stanco di questo mondo antico</i> ». <i>Caproni traduttore di Apollinaire</i>	p. 21
. CAPITOLO SECONDO: « <i>Io non riesco a udirla la musica dell'essere</i> ». <i>Caproni traduttore di Frénaud</i>	p. 53
. CAPITOLO TERZO: « <i>Il fuoco e la cenere</i> ». <i>Caproni traduttore di Char</i>	p. 98
. <i>Note finali</i>	p. 133
. <i>Appendice 1</i> Tavola cronologica	p. 136
. <i>Appendice 2</i> A. Caproni – Apollinaire	p. 141
B. Caproni – Frénaud	p. 170
C. Caproni – Char	p. 180
. <i>Bibliografia</i>	p. 185