

Variazioni narrative e allegoriche sulla selva dantesca nell'opera di Giorgio Caproni

DARIO GALASSINI
University College Cork
120228026@umail.ucc.ie

RIASSUNTO:

Il contributo si propone di leggere l'opera di Giorgio Caproni e riflettere sulla permeabilità del modello dantesco della *Commedia* in relazione al cronotopo della selva. Specialmente nella produzione più matura e ultima, lo scenario boschivo è sfondo di una ricerca di senso ininterrotta e assume sempre nuove valenze narrative e allegoriche. Una breve disamina delle tre selve dantesche e un percorso attraverso testi scelti di Caproni renderà evidente l'impatto di *Inferno* I e *Inferno* XIII sulla poetica dell'autore.

PAROLE CHIAVE: Caproni, Dante, *Commedia*, selva, allegoria, appropriazione, intertestualità.

ABSTRACT:

This article aims to read Giorgio Caproni's oeuvre and to reflect on the chronotope of the wood as appropriated from Dante's *Divine Comedy*. Especially in his more mature and final poetics, the forest is the stage of an uninterrupted search for meaning and it takes on ever new narrative and allegorical values. A brief overview of the *Divine Comedy*'s three woods and an analysis of selected

texts by Caproni will clarify the impact of *Inferno* I and *Inferno* XIII on the author's poetics.

KEYWORDS: Caproni, Dante, *Divine Comedy*, wood, allegory, appropriation, intertextuality.

Giorgio Caproni ricordava spesso la propria familiarità con le opere di Dante: il *Convivio*, la *Vita Nova* e specialmente la *Commedia* sono stati tra i principali modelli testuali su cui ha plasmato la propria voce di poeta (Caproni 1996: 36; Caproni 2014: 161, 183, 325-326, 378, 413, 415, 417-418, 426-427). Direttamente allusa nei titoli delle raccolte *Il seme del piangere* e *Il muro della terra*, la *Commedia* è stata per Caproni una compagna di vita fino agli ultimi anni prima della morte, come raccontava in un'intervista per Francesca Pansa nel 1989.¹ Contribuiscono al mito di un'instancabile consultazione dantesca anche i due ricordi del primo e dell'ultimo incontro con Dante: dalle letture di ragazzo sull'edizione Nerbini con illustrazioni di Gustave Doré, che il padre Attilio Caproni acquistava in fascicoli in edicola (Caproni 2014: 417-418), all'edizione del *Purgatorio* con sottolineature a matita, rinvenuta accanto al letto nel giorno della morte del poeta, aperta alle pagine del primo canto (Caproni 2016: LXXVII).

Del resto, la frequentazione dei testi danteschi da parte di Caproni non è una novità per la critica: molti sono stati gli studiosi che hanno dedicato contributi e saggi al tema, leggendo le opere poetiche dell'autore alla luce di Dante ed eventualmente mettendole in dialogo con il più allargato panorama delle appropriazioni dantesche contemporanee. In un saggio che rimane centrale per gli studi di intertestualità dantesca nella letteratura del ventesimo secolo, Alberto Casadei inserisce Caproni tra i poeti del secondo Novecento che si avvicinano a Dante per il suo plurilinguismo,

¹ «Sto leggendo il *Purgatorio*, i primi tre canti. [...] per riposarmi, e mi riposa davvero quel senso continuo di alba» (Caproni 2014: 417).

ora piegato alla «disgregazione delle certezze precostituite sulla realtà» (Casadei 2015: 52), mentre Maria Antonietta Grignani gli attribuisce il primato di «una intertestualità esposta e spesso dichiarata» (Grignani 2014: 91). L'espansione di quest'area di ricerca deve ora necessariamente confrontarsi sia con la prima produzione dell'autore, spesso trascurata, su cui bisognerà lavorare accostandovi soprattutto le prove giovanili di Dante, sia con la biblioteca personale del poeta, conservata in parte presso il Fondo Caproni della Biblioteca "G. Marconi" di Roma, in parte nella casa romana di via Pio Foà, 1: qui si potrebbero consultare i volumi di interesse dantesco (le edizioni delle opere e i contributi della critica) alla ricerca di *marginalia* e segni manoscritti di cui alcuni scambi privati con il figlio Attilio Mauro Caproni e una prima ricognizione a opera degli studiosi Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani (2020) e Luca Fiorentini (2022) ne ha già sottolineato la pregnanza.²

In questo contributo mi propongo di tornare brevemente sulla permeabilità della *Commedia* nell'opera di Caproni e di riflettere esclusivamente sul cronotopo della selva.³ L'*incipit* della *Commedia*, col suo sistema portante di rime-chiave, che Caproni magistralmente scarnifica nella arcinota *Controcanto* (Caproni 2014: 161, 183), agisce a lungo nel sistema

² Dagli esiti preliminari delle visite di Bologna e Fabiani e da una mia conversazione telefonica con Attilio Mauro Caproni datata 2 dicembre 2019 risulta che Caproni utilizzasse frequentemente una piccola edizione Hoepli, dotata di un esiguo apparato critico e usata in seguito anche dalla figlia Silvana Caproni per lo studio scolastico, oltre a una seconda edizione della *Commedia*, edita da BUR in tre volumi, adottata soprattutto negli ultimi anni di vita. Nel corso della loro presentazione all'evento «*Tutti riceviamo un dono*». *Giorgio Caproni, trent'anni dopo*, tenutosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 22 gennaio 2020, Bologna e Fabiani hanno spesso enfatizzato lo stato degradato dei volumi e la stratificazione delle glosse.

³ Questo articolo deriva da una relazione presentata in occasione del convegno dantesco internazionale «*L'ombra sua torna*». *Dante, il Novecento e oltre*, originariamente previsto per la primavera 2020 e in seguito rimandato al 19-21 aprile 2021 a causa della pandemia di Covid-19. Entrambi l'intervento e l'articolo vedono la loro origine nella mia tesi di laurea magistrale già parzialmente pubblicata in Galassini 2021, cui mi si concederà di rimandare per approfondimenti ulteriori.

poetico dell'autore.⁴ La selva, infatti, mai necessariamente legata all'allegoria di peccato cristiano che detiene in Dante, è frequente teatro e sfondo degli episodi narrativi più maturi e complessi: come si dice in *Lui* («sono / tutti nel bosco», Caproni 2016: 401, vv. 2-3), qui si perde ogni *mézigue* del poeta,⁵ impegnato in un' indefessa ricerca del senso della vita e nella caccia di un'imprendibile Bestia che corrompe il reale e sancisce il definitivo fallimento della ragione. Non è un caso che Caproni sentisse «Dante attualissimo come “viaggiatore”» (2014: 378) e che in qualche modo ne emulasse l'andare, come risulta leggendo una versione mai pubblicata della poesia che apre *Il seme del piangere*, dal titolo *Perch'io...*, che propone una citazione diretta di *Inferno* II 32: «io non Enea, non Paolo sono» (Zuliani 2022: 132). Seppure il testo dato alle stampe non presenti traccia di questo verso, la fase redazionale riportata da Luca Zuliani non solo consente di rileggere *Il seme del piangere* come una catabasi (Fiorentini 2022: 201), ma stabilisce un legame identificativo forte tra gli io caproniani e il Dante personaggio così com'era all'inizio di *Inferno*: incerto, timoroso, non degno. Interrogarsi sulle variazioni narrative e allegoriche che la selva dantesca assume nella poesia di Caproni significa allora metterne a sistema i differenti usi e le diverse funzioni, per far risaltare gli intenti ludici e ossimorici di un autore che, proprio come sintetizzato da Casadei, utilizza Dante per sovvertire l'ordine delle cose.

Mi sembra utile introdurre il tema con un'obbligatoria precisazione: la selva di *Inferno* I non è, ovviamente, l'unico scenario boschivo presente nella *Commedia*. Nel poema si registrano diciannove occorrenze del so-

⁴ Caproni presta molta attenzione al sistema di rime e non di rado si lascia ispirare da Dante, con cui si mette in aperta competizione nella poesia *Per «Erba francese»*, dove pone che non si possa far rimare “Parigi” con l'aggettivo “grigi”, banalità che è parzialmente presente anche nella *Commedia*: «(Dante, se la cavò / con un più toscano bigi. / Ma, in fondo, nemmen lui rimediò.)» (Caproni 2016: 877, vv. 7-9).

⁵ La parola *mézigue*, in un linguaggio *argot*, indica il proprio sé: è questo il modo in cui Caproni definisce i molteplici io che prendono la parola nelle sue poesie, tutti duplicazioni del soggetto stesso (Baldacci 2016: 145-146).

stantivo “selva”⁶ e rispettivamente tre e cinque occorrenze dei sinonimi “foresta”⁷ e “bosco”.⁸ Il maggior numero di occorrenze, ben ventuno su ventisette, è legato a tre ambienti fisici, reali, o comunque percepiti e raccontati come tali, indipendentemente dai valori allegorici a essi associati: la «selva oscura» di *Inferno* I 2, la «mesta / selva» di *Inferno* XIII 106-107, e la «selva antica» di *Purgatorio* XXVIII 23.

La selva iniziale, dove Dante personaggio si smarrisce per aver peccato, è definita con cinque aggettivi: oltre al proverbiale «oscura», è «selvaggia e aspra e forte» (*If* I 5) e «fonda» (*If* XX 129). Al di là del suo valore allegorico di rappresentazione del male cui l'uomo soccombe se smarrisce la «diritta via» (*If* I 3), questa selva è buia, intricata e profonda; il solo ricordarla fa rabbrivire, con un gioco di specchi per cui la paura di Dante personaggio smarrito nella selva è pari a quella di Dante autore impegnato a raccontare ciò che gli accadde.

Nonostante sia questo lo scenario boschivo più noto della *Commedia*, complice anche il memorabile *incipit* del poema e una più diffusa conoscenza di questo passo rispetto ad altri da parte del pubblico non esperto, la selva dei suicidi che occupa il secondo girone del settimo cerchio dell'*Inferno* è descritta con molta più cura di dettagli. Dante introduce questo ambiente come un «bosco / che da neun sentiero era segnato» (*If* XIII 2) e ne offre, a seguire, una lunga descrizione che procede per accumulo di dettagli e attraverso una serie ripetuta di negazioni (*If* XIII 1-9). L'ambiente è indifferentemente nominato “selva” o “bosco” e le occorrenze di questi due termini sono moltissime tra *Inferno* XIII e *Inferno* XV. Trascurando quei casi che servono più da vicino alla narrazione (come quando Pier delle Vigne racconta come arrivano le anime nella «mesta / selva», a *Inferno* XIII 97, o quando Virgilio esorta Dante a proseguire oltre, a *Inferno* XIV 140), l'ambiente è presentato come una «selva piena

⁶ *If* I 2, 5; *If* IV 65-66; *If* IX 69; *If* XIII 97, 107, 117, 124; *If* XIV 10, 77; *If* XV 13; *If* XX 129; *Pg* XIV 64; *Pg* XXVIII 23, 108; *Pg* XXXII 31, 158.

⁷ *Pg* XXVIII 2, 85; *Pg* XXIX 17.

⁸ *If* XIII 2; *If* XIV 75, 140; *Pg* XXV 130; *Pg* XXXII 42.

/ di nere cagne» (*If XIII* 124-125) o ancora una «dolorosa [...] ghirlanda» (*If XIV* 10) che circonda la zona sabbiosa del terzo girone. Questa selva, pur distante dal valore allegorico che Dante associa a quella di *Inferno* I, ne rispecchia i connotati: è buia e frondosa, senza sentieri, un ambiente ostile che richiama quello dell'*incipit* del poema anche per la presenza di terribili fiere (le Arpie, le «nere cagne») e per l'utilizzo del termine «veltri» (*If XIII* 126), seppure ancora fuori di allegoria. Il richiamo a *Inferno* I è in qualche modo anche rafforzato dall'intertesto attivo nelle parole di Pier delle Vigne, che dichiara, poco dopo aver preso la parola: «uomini fummo, e or siam fatti sterpi» (*If XIII* 37). Il verso riprende la prima distinzione operata da Virgilio a *Inferno* I 67 («non omo, omo già fui») e porta il suicida a rivendicare la propria natura disumana, di pianta «'nvolta» (*If XIII* 5) e «silvestra» (*If XIII* 100). Pier delle Vigne è voce di una selva parlante, una selva d'anime, la cui natura fantastica si contrappone al valore prettamente allegorico della selva dell'*incipit*.

Molto diversa è la terza selva, quella del Paradiso Terrestre, cui Dante personaggio accede in *Purgatorio* XXVIII. Non a caso, il canto si apre con una lunga descrizione del nuovo ambiente (*Pg XXVIII* 1-21), che è definito come una «divina foresta spessa e viva» (*Pg XXVIII* 2), una «selva antica» creata da Dio prima dell'uomo. Oltre a qualche occorrenza legata ancora a necessità narrative (come a *Purgatorio* XXVIII 85, o quando la foresta fa a Dante da «scudo / a la puttana e a la nova belva», a *Purgatorio* XXXII 159-160), la selva è anche «folta» (*Pg XXVIII* 108), «alta [...] vòta» (*Pg XXXII* 31), cioè disabitata, non più casa degli uomini dopo il peccato originale commesso da Eva. Da un punto di vista narrativo, questa «gran foresta» (*Pg XXIX* 17) si estende su più canti e, a ben vedere, è lo scenario boschivo che più a lungo fa da sfondo al racconto.

Le altre sei occorrenze in cui compare il sostantivo “selva” o uno dei suoi sinonimi non fanno riferimento a nessuno di questi tre ambienti: i contesti sono i più disparati e i tre termini vengono utilizzati all'interno di similitudini, o con valore metaforico, o ancora con riferimento al mito o alla realtà di Dante autore. I primi due casi si registrano a *Inferno* IV 65-66: «ma passavam la selva tuttavia, / la selva, dico, di spiriti spessi». La

precisazione del verso 66 serve a distinguere questo uso del termine “selva” da quello che più facilmente verrebbe in mente a quest’altezza del poema, la selva di *Inferno* I, e a sottolineare come qui la parola sia usata come metafora per indicare la densità della folla degli spiriti incontrati. L’inestricabilità di questo gruppo e la difficoltà del farsi largo tra la folla sono ben rappresentate nella metafora e attraverso l’aggettivo «spessi», che più tardi sarà volto a indicare lo scenario boschivo posto sulla cima del monte Purgatorio. Un altro uso metaforico del termine è quello che si legge in *Purgatorio* XIV, all’interno di un sistema di metafora continuata: qui lo spirito purgante Guido del Duca si lancia in un’invettiva profetica contro Fulcieri da Calboli, definito «antica belva» (Pg XIV 62),⁹ che col suo operato condurrà Firenze (la «trista selva» del verso 64) alla rovina. Lo scenario boschivo è ancora una volta negativo e teatro delle inique azioni del podestà che condizioneranno la città per molti anni a venire. Al verso 66, però, Guido del Duca utilizza il verbo “rinselvare” in ottica contraria: proprio a causa di Fulcieri da Calboli, Firenze non riuscirà facilmente a recuperare salute e ritornare la selva rigogliosa e accogliente di un tempo. Questo doppio utilizzo pare quindi suggerire che Firenze potesse essere, prima dell’arrivo del podestà, una selva florida, un ambiente più simile a quello purgatoriale che a quello infernale: in altri termini, sarebbe l’azione umana a rendere “trista” la selva, non più casa di pace, ma di bestialità. L’immagine della selva impoverita, prima rigogliosa poi ridotta a scheletro, ricorderebbe allora la «mesta / selva» di *Inferno* XIII. La presenza bestiale nel passo, poi, è chiaramente ispirata a quella di *Inferno* I: a questo rimando contribuiscono i due appellativi attribuiti al podestà, prima «cacciatore di [...] lupi» (Pg XIV 59), poi «antica belva», di loro ancora più feroce, immagine di una violenza maggiore rispetto a quella della lupa «di tutte brame / [...] carca» (*If* I

⁹ L’attribuzione dell’apposizione a Fulcieri non è universalmente condivisa, dal momento che alcuni commentatori la leggono in riferimento alle sue vittime: a me sembra comunque più convincente riferirla a Fulcieri perché «meglio si conviene all’immagine che segue (Pg XIV 64), di un animale che esce insanguinato dal bosco dove ha compiuto le sue stragi» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1991-1997: *ad locum*, Pg XIV 62, reperibile sul database del *Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/>).

49-50). L'ultimo degli usi retorici del sostantivo si legge in *Inferno* IX: nella lunga similitudine che anticipa l'arrivo del messo celeste (*If* IX 67-72), si paragona il frastuono provocato dalle ali dell'angelo a quello di un forte vento che «fier la selva» (*If* IX 69), che abbatte i rami e mette in fuga «le fiere e li pastori» (*If* IX 72). In questo caso è difficile attribuire all'uso un connotato univoco di positività o negatività, dal momento che il termine ha solo valore descrittivo e la similitudine è piuttosto costruita per sottolineare il ruolo del vento, proposto come elemento di una potenza inaudita, unico risolutore dell'*impasse*. Altri due usi di "bosco" si trovano a *Purgatorio* XXV 130, dove il sostantivo viene usato per rievocare genericamente il mito di Diana, ritirata nella selva, e a *Purgatorio* XXXII 42, dove se ne impiega il plurale per dire che l'altezza dell'Albero dell'Eden, simbolo della conoscenza del bene e del male, sarebbe impressionante anche nei boschi dell'India, a sottolinearne l'esoticità e l'inaccessibilità.

Credo che questa disamina renda evidente la coesistenza di due idee contrapposte di selva, in Dante: una oscura, dove ci si smarrisce, e una mistica, dove ci si ritrova. Ponendo una coincidenza di ambienti tra la selva di *Inferno* I e quella di *Inferno* XIII, entrambi descritti come scenari boschivi tetri e spaventosi, nonostante abbraccino differenti valori allegorici e utilizzi narrativi, e mettendoli in dialogo con la «selva antica» della cima del monte Purgatorio, si nota come queste due idee di bosco aprono e chiudono il percorso umano mortale di Dante personaggio: il luogo dove Dante rovina dopo aver peccato è porta di inizio di tutto il viaggio, che gli consentirà di raggiungere, sul finire di *Purgatorio*, un'altra selva, varco di accesso alla vera e propria redenzione, al regno di Dio.

L'esistenza di almeno due ambienti boschivi nella *Commedia* necessariamente problematizza qualsiasi riferimento in ottica intertestuale: non basterà prendere in considerazione la selva dell'*incipit* del poema, perché altri scenari sono nello stesso modo nominati, se non addirittura descritti. Apparirà chiaro, però, alla fine di un breve percorso attraverso alcuni testi scelti di Caproni, quanto il modello più da lui utilizzato sia quello della selva buia e intricata, la selva infernale, quindi, indifferente-

mente nei connotati propri di *Inferno* I o di *Inferno* XIII, anche se narrativamente e allegoricamente sempre più vicino a quella «oscura» dell'*incipit* del poema. Inoltre, nonostante qualsiasi rimando al primo canto dell'*Inferno* possa a pieno titolo entrare tra quelli che Zygmunt Barański definisce «dantismi inevitabili» (1985: 22), legati a un'enciclopedia nazionale condivisa, a una «memoria collettiva» (Contini 1976: 78), sarà interessante notare come le operazioni di Caproni dimostrino piena consapevolezza del meccanismo intertestuale, secondo un'imitazione ludica o parodica (Härri 2004) e mai mimica: non dantismi inevitabili, quindi, ma appropriazioni necessarie al sistema poetico dell'autore e in esso ben integrate.

Prima di analizzare i testi poetici, è necessario registrare che uno dei più interessanti utilizzi della selva dantesca si legge nel saggio *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, punto di partenza di un lungo ragionare che farà dell'argomento di questo contributo uno dei temi centrali della stagione poetica più matura dell'autore. Per Caproni, l'uomo non si può fidare della parola, che è illusoria per sua natura e distrugge ogni relazione tra sé e l'oggetto che nomina (in *Le parole*, scrive che «le parole [...] / dissolvono l'oggetto» Caproni 2016: 460, vv. 1-2). In linea con quanto esplorato dall'arte concettuale di Joseph Kosuth, la parola non denota, quindi, ma rispecchia il reale, creandone una versione parallela. Nel saggio del 1947, Caproni si rifà esplicitamente a *Inferno* I per raccontare un Adamo rinchiuso in una prigione costruita dalle sue stesse parole: «si creò *nelle* parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto colle» (Caproni 1996: 22).¹⁰ Il riferimento alla «selva oscura» e quello successivo al «diletto colle», sintesi dei danteschi «colle» (*If* I 13) e «diletto monte» (*If* I 77), rendono esposta l'intertestualità del passo. Adamo è poi ripreso dall'autore nell'atto di nominare il mondo, dando alle parole il valore conoscitivo del linguaggio logico. Nel sistema di metafore continuato, si dice che «tu che tanto più infittisci e fai oscura

¹⁰ Corsivo d'autore.

la foresta (ecco che ti sei autocondannato) quanto più *nomini* per diradarla» (Caproni 1996: 23).¹¹ Questo passo, che ancora una volta riprende l'aggettivazione della selva dell'*incipit* della *Commedia* e ne sostituisce il sostantivo "selva" con il sinonimo "foresta", continua a insistere sull'idea della gabbia delle parole, che con moto contrario si restringe e ispessisce sempre di più, quanto più si cerca di aprirla al reale.

La posizione è ribadita in un altro saggio del 1947, intitolato *Il quadrato della verità*. Per Caproni, il poeta agisce come ponte tra le realtà parallele degli oggetti e dei nomi e addirittura pronuncia a un doppio livello di verità, perché i vocaboli del canto sono oggetti liberi (Caproni 1996: 18-20). Fuori del linguaggio poetico, l'esperienza del mondo non può passare per il verbale, perché è impossibile conoscere le cose attraverso le parole che le indicano: la funzione della citazione dantesca in *La precisione dei vocaboli ossia la Babele* è quella di immaginare un luogo buio e inospitale, dove allegoricamente l'io cade proprio perché ha peccato, perché ha compiuto l'atto superbo del nominare. Così, Caproni attribuisce il peccato originale non più a Eva, ma a Adamo, che ha condannato sé stesso e tutta l'umanità all'esilio. A loro («forse», come scrive più ironico che possibilistico l'autore) non è data possibilità di risalire il «diletto colle», ovvero di tornare a essere liberi: il risultato sarebbe diametralmente opposto rispetto alla vicenda di Dante, che non a caso è proprio un poeta. Questa idea, comunque, sembra non più attiva all'altezza delle raccolte pubblicate prima della morte, specialmente *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller* (Ferretti 2016: 134-136). Portato agli estremi, infatti, il ragionamento fa approdare Caproni a una logica del dubbio che scardina ogni possibilità di conoscere e parlare del mondo, fino al definitivo fallimento del *verbum* di Dio.

I testi che ora prenderò in esame sono tutti appartenenti alla stagione matura e ultima dell'autore e inclusi nelle raccolte *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), *Il muro della terra* (1975), *Il franco cacciatore* (1982), *Il Conte di Kevenhüller* (1986) e *Res amissa*

¹¹ Corsivo d'autore.

(1991). Con l'intento di metterne in risalto le variazioni narrative e allegoriche sulla selva dantesca, non presenterò i testi seguendo l'ordine di pubblicazione, accorpendoli piuttosto per sviluppo e funzione.

Oltre alla funzione di rappresentazione linguistica, un secondo utilizzo della selva dantesca è legato a un'immagine di appartenenza. Lo scenario boschivo fa certamente da sfondo in *Cabaletta dello stregone benevolo*, dove assume proprio questo valore allegorico, particolarmente significativo perché diverso da quello che si vedrà essere dominante nelle ultime raccolte dell'autore:

Non chieder più.
Nulla per te qui resta.
Non sei della tribù.
Hai sbagliato foresta.

(*Cabaletta dello stregone benevolo*, Caproni 2016: 359)

Il brevissimo testo, in linea con la progressiva rarefazione cui Caproni sottopone la sua poesia a partire da *Il muro della terra*, presenta uno stile martellante e angoscioso: a ogni verso corrisponde una frase compiuta e l'incedere è zoppicante e a singhiozzi, in rima alternata, con uso insistito di tre negazioni, tutte poste in apertura di verso (con anafora del «non» ai versi 1 e 3). La poesia sembra la trascrizione della risposta che, un po' spazientita, una persona dà a un'altra, in seguito a domande evidentemente ripetute e cadenzate. L'utilizzo che qui Caproni fa dell'ipotesto dantesco è sottile e stratificato. Come in *Inferno I*, lo scenario boschivo è associato all'errore e all'essersi smarriti: l'altro viene respinto dallo stregone «benevolo», che si fa carico di rivelargli una verità scomoda, ovvero di non far parte della tribù di cui lui è a capo. L'errore, quindi, non è quello dell'essersi addentrati nella foresta, ma quello di averne confusa una per un'altra. Rivendicando lo spazio della foresta come quello della propria tribù, lo stregone gli attribuisce il connotato familiare di casa di un gruppo determinato di persone, di cui però lo straniero non fa parte, né a cui può unirsi. Il testo pone la selva al centro della vita e mescola le caratteristiche narrative di *Inferno I* con quei valori più positivi propri degli

ultimi canti del *Purgatorio*. Lo stregone, infatti, ribadisce all'altro la sua natura di estraneo ed esule e lo invita ad andarsene per cercare un'altra foresta, quella dove risiede, che per equivoco si è presa per quella dove ci si è smarriti: là lo straniero sarà accolto dalla sua tribù, nella sua vera casa. Inoltre, ma sarebbe un'operazione un po' arbitraria, se si mantenesse attiva l'allegoria dantesca che associa la selva al peccato, fare assumere alla foresta il valore familiare di casa significherebbe indicare che la condizione di errore è intrinseca all'essere umano, che qui (nella selva, nell'errore) risiede. Da un punto di vista formale, la cabaletta sembra richiamare la lunga descrizione della selva di *Inferno XIII*, condotta per negazioni, con cinque occorrenze del "non" in anafora nell'arco di soli nove versi.

Anche *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* dà un connotato familiare alla foresta, che l'io presenta come uno degli elementi del paesaggio che lo legano alla sua terra e che gli impediscono di andarsene, nonostante così abbiano fatto tutti gli altri:

Meglio – lo so – è ch'io vada
 prima che me vada anch'io.
 Eppure, non mi risolvo. Resto.
 Mi lega l'erba. Il bosco.
 Il fiume. [...]

(*Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, Caproni 2016: 346, vv. 12-16)

La stessa idea ricompare anche in *Res amissa*, l'ultima raccolta poetica di Caproni, pubblicata postuma. Sebbene qui lo scenario boschivo perda di centralità rispetto alle raccolte precedenti,¹² la poesia *Versicoli quasi ecologici* riprende l'idea della foresta come casa dell'uomo. Qui, il bosco è uno degli elementi naturali in pericolo, la cui scomparsa metterebbe a

¹² Il termine "selva" non è mai menzionato in *Res amissa*. I suoi sinonimi "foresta" e "bosco" compaiono, ma senza specificazioni ulteriori e nemmeno con valore di sfondo, almeno in *Verlainiana*, in *I cardini* e in *In un bel mattino di piena estate*.

serio rischio la vita e contribuirebbe all'allargarsi del «paese guasto» (Caproni 2016: 788, v. 16), di dantesca ed eliotiana memoria:

[...] Dove
 sparendo la foresta
 e l'aria verde, chi resta
 sospira nel sempre più vasto
 paese guasto: «Come
 potrebbe tornare a esser bella,
 scomparso l'uomo, la terra».

(*Versicoli quasi ecologici*, Caproni 2016: 788, vv. 12-18)

Ancora con un certo valore di appartenenza, specificamente rivolto all'umano, è la selva di *La preda*, testo che lavora sui motivi della caccia e della rappresentazione dell'Altro come Bestia, entrambi centrali in *Il Conte di Kevenhüller*. All'altezza della raccolta, i *mézigues* del poeta inseguono una Bestia impredibile, più cerebrale e allegorica che reale. La Bestia è qui definita “preda” in virtù del suo essere cacciata ed è rappresentata in molteplici modi, spesso mediante accostamenti ossimorici; in chiusura del testo è detto che «appare / (s'inselva) nella nostra voce» (Caproni 2016: 559, vv. 30-31). Alla luce di quanto espresso da Caproni in un'intervista del 1986, per cui «la vera Bestia è il male in tutte le sue mutevoli forme» (Caproni 2014: 341), e ritornando alla *Commedia* di Dante, appare significativo l'utilizzo del verbo “inselvarsi” (che pure ottiene maggior risalto per via della sua natura di inciso tra parentesi)¹³ rapportato a una Bestia, che ricorda quanto discusso relativamente all'invettiva di Guido del Duca contro Fulcieri da Calboli, in *Purgatorio* XIV. Lì, però, il verbo “rinselvare” significava la rinascita di Firenze dopo la distruzione portata dal podestà; al contrario, qui il verbo “inselvarsi” racconta l'azione

¹³ In Caproni, la parentesi è «figura grafica di uno sdoppiamento, se non proprio di una scissione: non esattamente dell'io, che trattiene presso di sé il controllo del punto di vista, ma dei tempi o forse dei livelli della percezione» (Scaffai 2015: 212); mette in primo piano le frasi, le rinforza e le inserisce «più drammaticamente o insidiosamente nel vivo del discorso» (Raboni 2005: 137).

della preda che si nasconde tra le fronde di un bosco, in questo caso metafora della voce dell'umanità, a protezione di sé o più probabilmente in agguato.

Un racconto in prosa del 1946, intitolato *Come in una foresta*, può anticipare quanto si dirà di seguito riguardo a una terza funzione narrativa e allegorica della selva dantesca nei testi poetici di Caproni, che si vedrà essere la più frequente. Qui, la partenza per la guerra dei padri di Marcellino e di Elisabetta interrompe bruscamente l'infanzia dei due bambini, mentre la stessa Elisabetta non riesce a scappare alla guerra e ne rimane in qualche modo vittima, anche da sopravvissuta. In questo caso, la selva corrisponde a una tela inestricabile dalla quale è impossibile svincolarsi e che porta a una definitiva perdita di ogni speranza: «Elisabetta, la quale Marcellino da quella sera non rivide più, perduta anche lei nella guerra come in una foresta» (Caproni 2008: 286).

L'idea di una selva labirintica dove perdersi è ripresa da Caproni in molte poesie, già a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. La raccolta del 1965 porta Caproni a sperimentare con forme lunghe e dialogate, secondo una modalità teatrale inedita che non troverà ampio seguito nelle raccolte successive.¹⁴ I personaggi che si presentano all'interno della raccolta, tutti *mézigue* dell'autore, si lanciano in discorsi prolissi e danno voce a tematiche gravi e irrisolvibili mediante un sapiente e disinvolto uso dell'ironia, mentre «cercano di nascondere nel profluvio delle loro parole l'angosciante silenzio che li sovrasta» (Baldacci 2016: 95). In questo, il guardacaccia di *Il fischio (parla il guardacaccia)* è un protagonista esemplare: proprio dal silenzio, più esistenziale che sonoro, prende le mosse la narrazione, con il fischio già evocato nel titolo che gli stuzzica l'orecchio. Pur non ancora esplicito all'inizio del testo, il fischio proviene da un «bosco» (Caproni 2016: 250, v. 10), che è rappresentazione allegorica di un misterioso e inconoscibile Altro. Il guar-

¹⁴ Proprio il *Congedo* segna nel lungo percorso artistico del poeta il passaggio a una scrittura nuova, più matura e coesa in temi e strutture narrative: è un «libro bifronte [...] che al futuro si protende in maniera decisa circoscrivendo il campo di riflessione e fissando un repertorio d'immagini su cui Caproni tornerà ad insistere» (Surdich 1990: 81).

dacaccia cerca di associare il suono ascoltato a qualcosa di familiare, come al «fischio del bracconiere» (Caproni 2016: 250, v. 2), ma conclude infine che il richiamo sia «insolito» (Caproni 2016: 250, v. 11), forse di un uccello o di un «altro agente» (Caproni 2016: 250, v. 13). All'inizio della poesia, il bosco, nel suo valore di ambiente esterno e nebbioso, si contrappone alla tiepida osteria, con la sua atmosfera confortevole e la compagnia di una comitiva di amici e di qualche bicchiere di vino. Questo binomio, però, viene presto a coincidere: «che vale temere il nemico / fuori, quand'è già dentro?» (Caproni 2016: 252, vv. 79-80), si interroga il guardacaccia. Interno ed esterno si sovrappongono e rivelano la loro vera natura: il bosco si estende anche dentro il locale, dove la nebbia trova un suo corrispettivo nel fumo della stufa. La conclusione ribadisce il credo del guardacaccia, che sa di dovere cacciare o di poter essere cacciato:

Per quanto siano bui
 gli alberi, non corre un rischio
 più grande di chi resta, colui
 che va a rispondere a un fischio.

(*Il fischio (parla il guardacaccia)*, Caproni 2016: 253, vv. 95-98)

Il fischio porta l'io a perdersi nel bosco, che nei versi finali viene descritto attraverso una sineddoche («gli alberi» per “selva”), cui si associa un sinonimo dell'aggettivazione dantesca di *Inferno* I («bui» per “oscura”), a sottolineare la natura sia intricata, sia tetra dello scenario in cui il guardacaccia si muoverà, da cacciatore o da preda.

Il fischio (parla il guardacaccia) sembra anticipare i temi cui Caproni dedicherà le ultime due raccolte pubblicate in vita: come si anticipava, a partire da questo testo, la foresta diventa sfondo di molte poesie. Complice la struttura generale delle raccolte, la natura progressiva e narrativa di molte sezioni e i rimandi intratestuali, il lettore avverte lo scenario boschivo come predominante e tende a immaginarselo anche là dove questo non sia apertamente segnalato.¹⁵ Sebbene questo procedimento sia

¹⁵ In *Il franco cacciatore*, la selva o i suoi sinonimi sono scenario almeno della già ci-

prevalentemente legato al motivo della caccia, idea centrale di *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller*, si può segnalare un primo esempio dell'espedito tornando ancora a *Il muro della terra*, nella poesia *In eco*. Il testo si propone di continuare la narrazione della poesia precedente, *All'alba*, dove un gruppo di uomini al seguito di una guida si disperde nella nebbia.¹⁶ Come in una partitura orchestrale, di cui sono riportate due indicazioni di dinamica («*piano*» e «*fortissimo*» Caproni 2016: 306, vv. 1, 3),¹⁷ a sottolineare la drammaticità del momento e la conseguente disperazione, *In eco* racconta le reazioni di alcuni di questi uomini e localizza l'azione «nel bosco» (Caproni 2016: 306, v. 2). In qualche modo, la poesia risemantizza anche il testo precedente, che è parte della stessa narrazione e propone la foresta come luogo dell'azione del dileguarsi (dello smarrirsi) e del gridare (del disperare).

Oltre a un generico ruolo di scenografia, in un paio di testi di *Il franco cacciatore*, il bosco presenta elementi allegorici specifici e rispondenti a questa terza funzione: è il caso di *Radura*. Qui, il soggetto è un noi che in realtà accoglie tutte le varie sembianze dell'io, in linea con gli stilemi e i temi frequentemente ripetuti nell'ultima stagione poetica dell'autore. Le frequenti inarcature rendono la lettura esitante ed evocano nel lettore quel senso di smarrimento di cui fa esperienza la compagnia all'inizio del testo. L'*incipit* della *Commedia* è riproposto, ma alterato a tal punto da risultare forse più spaventoso. Si noti che il termine usato per descrivere lo smarrimento è «persi» (Caproni 2016: 466, v. 1), verbo che, specialmente nella sua variante “perduto”, è usato da Dante per indicare la condizione dei dannati, non più in grado di operare alcun pentimento e di essere par-

tata *Lui*, di *Preda*, di *Idillio*, di *Delizia (e saggezza) del bevitore*, di *Su un vecchio appunto*, di *La caccia* e di *Aria del tenore*; in *Il Conte di Kevenhüller*, sono scenario almeno di *L'ora*, di *Disperanza*, di *Supposizione*, di *Strambotto*, di *Il flagello*, di *Strumenti dell'orchestra*, di *Rinunzia*, di *Un niente*, di *Versi controversi*, di *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*, di *Smorzando* e di *La piccola cordigliera, o: i transfughi*.

¹⁶ La poesia *All'alba*, peraltro, rielabora altre immagini dantesche, come quella del lampadoforo (Galassini 2021: 68).

¹⁷ Corsivo d'autore.

tecipi della realtà di Dio. Mentre Dante personaggio ha smarrito la strada, gli uomini di *Radura* dicono di essersi persi (come la «perduta gente» di *Inferno* III 3), o meglio «dispersi» (Caproni 2016: 466, v. 2): la *variatio*, assieme ai puntini di sospensione, sottolinea non solo l'estraneità del luogo raggiunto, ma anche la disgregazione del gruppo dovuta al fatto di non riuscire più a riconoscersi in nulla di quello che si vede e di quello che si dice. Definire la natura di questo attacco come «un'indicazione [...] un'interrogazione [...] un'esclamazione» (Caproni 2016: 466, vv. 3-5) è impossibile e la domanda che segue evoca un'altra possibilità («è paura?» Caproni 2016: 466, v. 8), già insinuata tra parentesi («o uno sgomento» Caproni 2016: 466, v. 6). Come si è già visto in Dante, anche qui il paesaggio è percusso da un vento che frantuma il pensiero e provoca una definitiva perdita dell'orientamento, mettendo sotto scacco la ragione, già debilitata. I sei punti di sospensione che separano la prima parte della poesia dagli ultimi due versi segnalano una lunga pausa e sottolineano ancora una volta l'idea della frana del paesaggio (anche graficamente sulla pagina stampata) e l'impossibilità di ogni riflessione. Questi sei punti ben distanziati tra loro sono uno degli espedienti del non-detto usati da Caproni, ma come evidenziato da Paolo Zublena (2016: 259), «non sempre – e anzi di rado – siamo di fronte a casi di reticenza (a volte l'effetto è solo di rallentamento, a volte di transizione tematica)»: questo appare certamente il caso di *Radura*, dal momento che è assai probabile che questi punti vogliano solo isolare i versi finali per metterli in risalto e per significare un lasso temporale che intercorre tra la prima serie di dubbi e la presa di coscienza di un'ultima verità. D'altronde, è nei due versi finali che si esplicita, per la prima volta, il luogo in cui si svolge l'azione: un «bosco» (Caproni 2016: 466, v. 9) vuoto, ben distinto da quelli visti finora, non più intricato e pericoloso, buio e spaventoso, ma uno spazio aperto, una radura, che fa del suo orizzonte sgombro e libero proprio il motivo di massimo disorientamento. Il passaggio da «selva oscura» ad «allarmata radura» (Caproni 2016: 466, v. 10) si configura come una metamorfosi che solo all'apparenza è positiva: lo si capisce senza difficoltà se si accosta la poesia a *Sospensione*, dove si legge che «*nil obscurius*

luce»¹⁸ (Caproni 2016: 700, v. 10). Lì, in un gioco parodico, la strada «persa» (Caproni 2016: 700, v. 4), che rimanda alla «via [...] smarrita» di *Inferno* I 3, con l'aggravante dell'utilizzo del verbo dedicato a chi può solo disperare, è inondata da una luce fortissima che la rende impraticabile come se fosse «in piena oscurità» (Caproni 2016: 700, v. 5);¹⁹ qui, la consapevolezza di essere giunti in un luogo dove gli alberi sono ormai diradati genera il panico e si esprime attraverso un'ipallage che associa l'aggettivo «allarmata» alla radura invece che alla compagnia. Senza più riferimenti visivi, lo scenario boschivo viene evocato in assenza e si tinge dei colori dell'ansia e dell'apprensione. La lettura diventa ancora più interessante se si confronta la versione del testo dato alle stampe con una precedente versione rifiutata, conservata nelle carte d'autore e documentata nell'apparato critico dell'edizione Meridiani Mondadori da Zuliani: Caproni associava alla radura l'aggettivo «brulla» (Caproni 2016: 1598), che avrebbe rinforzato l'idea di uno spiazzo erboso dove la vista non trova ostacoli al procedere dello sguardo, ma al tempo stesso la avrebbe privata di quelle sfumature emotivo-metaforiche evocate dal testo finale.

Di nuovo, *Foresta* sembra richiamare l'*incipit* della *Commedia* in maniera stratificata: qui, il soggetto non è colui che si è perso nel bosco, ma una guida che ha visto partire tante persone, «tutti – o quasi – per strade / chiuse o sbagliate» (Caproni 2016: 472, vv. 3-4). L'atto di Dante personaggio che smarrisce la «diritta via» è ora sorte condivisa da moltissimi *mézigue*, che l'io non può fare altro che guardare con rassegnazione. Il soggetto si immobilizza nell'atto del ricordo, in modo simile a quanto fa Dante autore per scrivere ciò che gli accadde: così, la selva che torna alla memoria è «vanescete» (Caproni 2016: 472, v. 7) e prende una forma confusa nella mente, mentre si manifesta nel reale

¹⁸ Corsivo d'autore.

¹⁹ Il tema dell'accecamento da troppa luce è già dantesco ed è espediente narrativo frequente nel *Paradiso*, dove Dante deve potenziare i suoi sensi di mortale per riuscire a esperire le verità del regno di Dio. In Caproni, il tema sembra già attivo all'altezza di *Il muro della terra* (Zoboli 2006).

come asparizione in un'atmosfera nebbiosa.²⁰ Si noti però che l'atto del ricordare, a differenza di quanto provoca in Dante autore, che ancora nel tempo della scrittura subisce la paura provocata dal rovinare nella selva, è qui impoverito di ogni sfumatura emotiva, perché allo spavento è subentrato il senso di impotenza.

Tra i testi di *Il Conte di Kevenhüller, Tra parentesi*, che lavora come se fosse un *a parte* lirico inserito tra la precedente *Disperanza* e la successiva *Riferimento*,²¹ torna sull'*incipit* della *Commedia* per ribaltarne, ancora una volta, le premesse. Nel testo, l'io si chiede, quasi con fare beffardo, di cosa dovrebbe avere paura, in risposta agli ultimi versi della contigua *Disperanza* («invano tentai di sfondare / il muro della paura» Caproni 2016: 564, vv. 7-8). L'io ammette che di paura ne prova, ma che non è come quella della Bestia condivisa da tutti gli abitanti della zona. La sua paura è piuttosto legata al fatto (presente, non dato come eventuale) di non avere paura di essersi perso nella foresta:

Paura di che?

Della Bestia
che – secondo il Conte – infesta
la Campagna?

Paura
– piuttosto – del mio non aver paura,
io, perso nella Foresta.

(*Tra parentesi*, Caproni 2016: 565)

Il gioco di parole evidenzia che non bisogna temere il nemico, ma il proprio sé. L'assenza di paura, pur essendosi persi nella foresta (che in

²⁰ «Noto neologismo caproniano che combina apparizione e sparizione in un nodo ossimorico inscindibile» (Dei 2016: 70).

²¹ Si noti anche che, nonostante la proliferazione delle parentesi nell'ultimo Caproni, il segno «è assente [...] dall'unica poesia che [la] evoca [...] nel titolo» (Scaffai 2015: 225).

questo testo ha la lettera maiuscola, quasi a sottolinearne il valore assoluto di ambientazione teatrale, di cronotopo), mette il soggetto e il lettore in uno stato di allerta assoluto: se questa assenza si fosse verificata all'interno del sistema allegorico dantesco, ovvero se Dante personaggio smarrito nella selva non avesse avuto timore del luogo e paura per il suo stato, sfuggire al male gli sarebbe stato impossibile. La paura provata da Dante è talmente grande che è presente anche nell'atto del ricordare e dello scrivere il poema: l'assenza di questa racconta un mondo al rovescio in cui ci si rende conto che questo istinto animale manca e se ne avverte il pericolo, ma non si sa come farvi fronte. Questa inversione è proprio significativamente sottolineata dall'utilizzo del termine «perso», che, come detto in occasione di *Radura*, segnala la condizione di chi è rimasto solo con l'atto del disperare.

Di *Controcanto*, già ritenuta a pieno titolo la poesia più esplicitamente dantesca di Caproni, mi premerà soltanto evidenziare la *correctio* dell'*incipit* dantesco («non nel mezzo, ma al limite / del cammino» Caproni 2016: 619, vv. 1-2) e l'indicazione di luogo coincidente con la «selva oscura» dove ci si è smarriti. Qui, la selva si appropria anche dell'aggettivo «dura» (Caproni 2016: 619, v. 3), che è anche in *Inferno* I 4, ma riferito all'atto di Dante autore del ricordare e trascrivere le sue memorie. Nonostante le tante citazioni dirette da *Inferno* I siano evidenti, specialmente grazie alla ripresa delle parole-rima qui sparse sulla pagina, alcuni versi risuonano anche con altri passi. «Nessun soffio d'ali» (Caproni 2016: 619, v. 7) racconta una selva che manca di vita, sia che si intenda il «soffio» come quello degli uccelli, sia quello degli angeli, o ancora delle arpie che infestano la selva di *Inferno* XIII. Proprio a questa seconda selva infernale potrebbe rimandare l'espressione «simulacri / d'alberi» (Caproni 2016: 619, vv. 9-10), che, al di là di ogni valore ideologico, potrebbe ricordare i corpi delle anime dannate dei suicidi, o essere una sintesi immaginifica della selva di *Inferno* XIII e della pianura degli eresiarchi.

Da ultimo, *Per le spicce* torna ancora sul cronotopo della selva e riassume efficacemente in tre versi la vicenda di Dante personaggio. Il para-

dosso proposto, che è anche quello alla base di tutto il viaggio della *Commedia*, è che perdersi nella foresta è necessario per poter conoscere il proprio io e infine ritrovarsi. Tutto parte e si conclude nella selva, quindi, che diventa lo sfondo di un processo di acquisizione di consapevolezza personale. In *Per le spicce*, Caproni non descrive in nessun modo la selva e la propone ancora nel suo valore assoluto, attribuendole un nuovo valore salvifico: la selva infernale si sovrappone a quella del Paradiso Terrestre, che consente all'uomo di accedere alla redenzione, varco iniziale e finale del viaggio. In realtà, l'intento ironico di Caproni non è taciuto, a maggior ragione se si considera il titolo della poesia e della sezione in cui è presentata, *Ciarlette nel ridotto*:

L'ultima mia proposta è questa:
se volete trovarvi,
perdetevi nella foresta.

(*Per le spicce*, Caproni 2016: 677)

In conclusione, si è visto che l'appropriazione delle selve dantesche in Caproni è varia e non si può facilmente ridurre a un'unica regola: la selva assume, infatti, diversi valori narrativi e allegorici, a fronte di un omogeneo carattere ludico o parodico dell'operazione intertestuale. Volendo sistematizzare usi e funzioni analizzati, tre sarebbero quelli principali: (1) la selva infernale come allegoria del peccato fuori del sistema cristiano, immagine dell'esilio dalla conoscenza del mondo causato dall'utilizzo del linguaggio logico-filosofico e infine anche poetico; (2) la selva infernale, con innesto di valori purgatoriali, come allegoria dell'appartenenza a un luogo, a un gruppo, al sé; (3) la selva infernale come cronotopo assoluto della ricerca, labirintico spazio che mette alla prova la ragione e forza i limiti dell'io, nell'esperienza o nel ricordo, con esiti più negativi che positivi. Al netto di una certa uniformità delle selve dal punto di vista descrittivo, Caproni parla delle sue foreste quasi sempre con aggettivazione infernale e spesso si mette in diretta relazione con l'*incipit* della *Commedia*, che ancora una volta dimostra la sua ingombrante influenza testuale nell'opera del poeta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1994): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere. Tutti i commenti della *Commedia* sono consultati e citati dal database del *Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione in data 15 marzo 2023].
- BARAŃSKI, Z.G. (1985): *Dante and Montale. The threads of influence*, in *Dante comparisons*, a cura di E. Haywood e B. Jones, Dublin, Irish Academic Press, pp. 11-48.
- BALDACCI, A. (2016): *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Firenze, Franco Cesati.
- BOLOGNA, C. e FABIANI, L. (2020): *Il Dante d(e)i Caproni*, <https://www.sns.it/it/evento/tutti-riceviamo-un-dono> [ultima consultazione in data 15 marzo 2023].
- CAPRONI, G. (1996): *La scatola nera*, Milano, Garzanti.
- CAPRONI, G. (2008): *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, Milano, Garzanti.
- CAPRONI, G. (2014): *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e auto-commenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press.
- CAPRONI, G. (2016): *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Meridiani Mondadori.
- CASADEI, A. (2015): *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» 35, pp. 45-74.
- CONTINI, G. (1976): *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi.
- DEI, A. (2016): *L'orma della parola: su Giorgio Caproni*, Padova, ESE-
dra.

- FERRETTI, F. (2016): *Dio e altri io. "Altre cadenze" e il "Conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni*, in *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, pp. 125-173.
- FIorentini, L. (2022): *Intrecci danteschi e virgiliani nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Ellisse» XVII/1-2, pp. 191-210.
- GALASSINI, D. (2021): *La selva, le fiere, la guida: memorie dantesche di "Inferno" I nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» 56, pp. 55-71.
- GRIGNANI, M.A. (2014): *Presenze della "Divina Commedia" nella poesia del Novecento*, in *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi (Torino, 7-8 maggio 2013)*, a cura di M. Quaglino e R. Scarpa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-100.
- HÄRRI, S. (2004): *Dante nella poesia di Giorgio Caproni: le metamorfosi dell'uno e del molteplice*, «Cuadernos de filología italiana» 11, pp. 177-190.
- RABONI, G. (2005): *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti.
- SCAFFAI, N. (2015): *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci.
- SURDICH, L. (1990): *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan.
- ZOBOLI, P. (2006): *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea.
- ZUBLENA, P. (2016): *Le forme del non-detto nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, a cura di A. Barbieri ed E. Gregori, Padova, Esedra, pp. 251-264.
- ZULIANI, L. (2022): *Dante e l'oltremondo di Caproni*, «Rivista di Letteratura italiana» XL/1, pp. 129-141.

