

Giorgio Caproni. La lingua, la morte di Paolo Zublena

Stefano Ghidinelli
Università degli Studi di Milano

Abstract

Recensiamo il volume di Paolo Zublena, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. Milano: Edizione del Verri, 2013.

Parole chiave

Caproni, lutto, malinconia, *meditatio mortis*, Agamben

Contatti

stefano.ghidinelli@unimi.it

Publicato per le Edizioni del Verri a inaugurazione della collana «Il pastore elettrico», *Giorgio Caproni. La lingua, la morte* di Paolo Zublena raccoglie cinque saggi in parte già apparsi in rivista o in volumi collettanei, in parte inediti, presentandosi come l'articolato rendiconto di un'attenzione critica per la poesia caproniana, intensamente coltivata nell'arco di un quindicennio. La struttura segmentata del volume non pregiudica ma anzi enfatizza l'impressione di forte organicità complessiva del discorso: nella moltiplicazione delle visuali – determinata dalla rimodulazione molto mossa, di saggio in saggio, tanto della campata quanto dell'angolazione prospettica dell'indagine – risalta la nettezza con cui alcune tesi e linee interpretative di fondo riaffiorano, corroborando l'impressione di solidità e coerenza dell'impianto argomentativo che in ciascun capitolo si rifrange ed è rimesso alla prova.

Sul piano metodologico, l'approccio di Zublena si connota anzitutto per la capacità di alternare, e intersecare proficuamente, i più saldi e rigorosi strumenti dell'indagine stilistico-formale e quelli, sostenuti da un'affinata sensibilità filosofica, dell'analisi tematica, secondo i due poli allusi del resto – almeno in una delle possibili letture – fin dal titolo.¹ L'efficacia di questo doppio sguardo attinge massima evidenza nello studio di una poesia come quella – soprattutto – dell'ultimo Caproni che, come Zublena argomenta nel terzo saggio (*Caproni, la lingua e la filosofia*), pur non essendo in senso stretto «un “poeta-filosofo”» è certamente un poeta che si presta ad essere «filosoficamente interpretato», «un poeta per filosofi» (113). Se la sua capacità di «mettere in figura la condizione esistenziale dominante del proprio tempo e la relativa questione ontologica» (117) non si esprime, di massima, attraverso un «lessico concettuale» rigoroso, ma piuttosto «per mezzo di figurazioni allegoriche o di elementi pragmatici e testuali» (113), ciò che Zublena puntualizza è che l'innegabile infittirsi, nelle raccolte successive al *Congedo*, di un pur selezionato repertorio di «lessemi non strettamente specialistici, ma usati nel loro senso

¹ Al titolo Zublena affida altresì un trasparente richiamo a *Il linguaggio e la morte* di Giorgio Agamben – i cui intensi rapporti di reciproco scambio con il Caproni più tardo, pur non sistematicamente indagati, costituiscono uno degli oggetti d'attenzione ricorrenti della riflessione.

propriamente filosofico» (114), rappresenta comunque uno degli indici più nitidi del mutamento intercorso nei modi della poesia caproniana a partire dagli anni '70. Deputati alla nominazione del residuo non allegorizzabile, «irriducibile al registro simbolico» (114) del negativo, e d'altro canto latori, nella stessa «apparente confusione concettuale» che ne segna talora l'impiego, di un ennesimo «referto dell'aporia conoscitiva» (115), i componenti di questa «costellazione lessicale» testimoniano cioè che il fuoco tematico della rappresentazione si è definitivamente spostato, ri-orientando il baricentro della poesia di Caproni «dal lutto (e da un profilo più esistenziale) alla *meditatio mortis*, e di qui alla messa in questione ontologica» (114).

È proprio questa la tesi di fondo articolata nel denso capitolo d'apertura (*Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla meditatio mortis*), che aggiorna un importante articolo apparso in rivista nel '99. Attraversando l'intero arco della produzione caproniana, il saggio pedina le successive rimodulazioni dell'«attenzione tematica pressoché ossessiva» riservata da Caproni alla morte, traendone la chiave per una penetrante interpretazione complessiva degli sviluppi della sua parabola poetica. Il momento di svolta è individuato «*grosso modo*» all'altezza del *Congedo*, quando cioè l'approdo alla «meditazione diretta dell'impossibile evento della morte» (che da qui in avanti si insedia «nel cuore stesso della poesia, spersonalizzando in parte il lutto, ma insieme, si può dire, installandolo stabilmente nel soggetto come un'assenza originaria» (14)) si concretizza attraverso il venire in dominante della «nuova specie formale della prosopopea» (47).

A monte di questo discrimine, il rapporto che Zublena ricostruisce – anche attraverso un capillare confronto tra la «faccia [...] più esposta del percorso luttuoso di Caproni» e quella, «più in ombra», testimoniata da «testi esclusi dalle edizioni definitive o mai pubblicati» (24) – è anzitutto quello col fantasma della fidanzata Olga Franzoni (morta nel marzo '36), la cui insidiosa presenza, dopo le sfuggenti apparizioni nelle primissime raccolte – all'insegna per lo più di un tono «elegiaco ma non angoscioso» (17) – si intensifica nel corso degli anni Quaranta protraendosi poi addirittura fin quasi alla metà del decennio successivo (anche se dopo *Cronistoria* si accentua la strategia autoriale «di espungere i testi che riguardano esplicitamente Olga, ovvero di velarne la figura fino a impedirne il riconoscimento», 24). Rispetto a letture precedenti (come quelle proposte da Biancamaria Frabotta e, con una declinazione più articolata e sintonica con la prospettiva di Zublena, da Anna Dolfi), che già avevano individuato, fra i sonetti di *Anniversario* e dei *Lamenti*, il momento in cui nella poesia caproniana si attua – nei termini del celeberrimo saggio di Freud *Trauer und Melancholie* – il drammatico passaggio dal lutto alla malinconia, sintomaticamente associato a quello dal dolore privato al dolore storico, l'interpretazione di Zublena introduce (anche in forza dei materiali resi disponibili nel frattempo dall'edizione curata da Zuliani per I Meridiani) decisivi elementi di problematizzazione. Attraverso l'analisi congiunta di una serie di testi esclusi dai volumi ma cronologicamente coevi ai *Lamenti* (fra cui, in particolare, il trittico *Ultima epigrafe*), e soprattutto della spietata narrazione che dell'esperienza dell'episodio luttuoso è restituita, nel '48, nell'«impressionante» racconto *Il gelo della mattina* (dove pure l'insistenza sulla «irragionevole cattiveria» e addirittura «perversità dei sentimenti» del protagonista Mariano di fronte alla morente, culminanti nella spaventosa scena della «involontaria coazione a recitare, a mo' di condanna, i celebri versi dell'Adelchi» (32), può ancora essere interpretata in correlazione col «profondo e oscuro senso di colpa» suscitato nel sopravvissuto dalla perdita dell'oggetto d'amore – vale a dire, freudianamente, come paradigmatica manifestazione della costitutiva ambivalenza della relazione amorosa), Zublena perviene a mostrare come quello messo in scena non sia in effetti né un superamento del lutto né un melanconico proces-

so di introiezione dell'oggetto perduto, bensì il definitivo stabilizzarsi e generalizzarsi del senso di colpa per la morte della fidanzata in una paradossale condizione di lutto permanente. Ciò trova riscontro nel perdurante riaffacciarsi della figura di Olga sulla scena della scrittura: ancora nel XVII sonetto di *Anniversario*, composto nel '53 e aggiunto nel '56, così come in altri testi dei primi anni Cinquanta, ossia la dispersa *In memoria* e, più ancora, l'inedita *Ed io che di te l'ombra (l'ombra, l'ombra*, nel cui finale il ripresentarsi del ricordo dei versi dell'*Adelchi* si associa alla dura impressione di essere ormai «fuori / d'ogni pietà mentre invano ti scrivo». Sancita così l'insufficienza della prospettiva freudiana, Zublena si rivolge al «territorio filosofico» per rintracciare gli strumenti interpretativi più adatti a rendere conto dell'itinerario inscritto nei testi, individuandoli in particolare nell'idea di Lévinas della «deferenza del sopravvissuto verso il morto che non risponde più (in questo senso, colpevolezza senza colpa – o meglio responsabilità)», e in quella di Derrida a proposito della «costituzione dell'io a partire da un lutto originario che istituisce il rapporto con la morte secondo un'apprensione derivata da tale lutto» (37):

A voler assumere questa doppia prospettiva – un poco forzandone la difficile reciproca conciliabilità –, si intravede infatti una meta del rapporto luttuoso diversa da quelle sinora prospettate, che può fare al caso nostro: il lutto non viene elaborato, né l'oggetto introiettato. A partire da quel «fuori / d'ogni pietà», destinazione della vana scrittura, si accede a una nuova fase della poesia caproniana in cui il soggetto, rinunciando al lutto personale, si dispone all'accettazione del lutto originario – appreso e ogni volta ripetuto nella morte d'altri – che anticipa, precludendola e già sempre presentificandola, la propria morte. (38)

Con alcune decisive anticipazioni già nel *Passaggio di Enea* e poi nel *Seme del piangere* (nel «nominalismo pressoché blanchotiano» (30) dei *Lamenti*, e più «nella pratica di spossamento dell'io lirico» (47) avviata nei poemetti del *Passaggio* o, ancora, nella raffigurazione di Annina in attesa del treno per l'ultimo viaggio in *Ad portam inferi*, «immagine di totale esposizione al fuori» in cui il processo di sottrazione alle «individuali spire amorose del lutto» colloca ormai il soggetto «di fronte alla realtà della sua morte, sempre lì da venire, sempre già avvenuta», 46-47), il definitivo ingresso in quello che Enrico Testa chiama il regime della *morte della distinzione* – individuandone proprio in Annina il personaggio radiante – si compie pienamente con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, attraverso la leva di quella «figura di estraniante mimesi della voce» (47) che è appunto la prosopopea. Nel «passaggio dall'io all'egli (e non importa che grammaticalmente resti sempre un 'io')» che presuppone e veicola, la prosopopea – «Fiction of the voice-from-beyond-the-grave» (cit. in Zublena, 48) – secondo la lettura mutuata dal Paul De Man di *Autobiography As De-Facement* – «smaschera l'identità fittizia dell'io chiuso nella legge dello Stesso, grimaldello nella lingua che apre allo spazio indefinito del neutro: allo spazio della morte, secondo il nostro linguaggio metaforico». (48) D'ora in avanti la prosopopea diventa una sorta di macrofigura della scrittura caproniana, «estraniante specchio» che media l'immissione nel testo di «qualsiasi riferimento autobiografico», «esiliandolo – ormai, pur senza cancellarne del tutto le punte affettive – nelle indistinte regioni della morte» (49). E anche il rapporto con i morti, allora (persino i più prossimi e cari – il padre, il fratello Piero, la sorella Marcella – evocati ormai all'insegna di «un pur doloroso distacco dal lutto personale», 57) ne risulta istituito «su un piano di condivisione anticipata», che rende la poesia stessa «anticipazione della propria morte», seppure, come Zublena puntualizza lucidamente, «senza alcun balsamo heideggeriano, senza – tantomeno – alcun orfismo estetizzante: solo a partire dalla constatazione di un lutto primario cui l'io è già sem-

pre consegnato» (51). E proprio in quest'ottica si modula anche la lettura, proposta nel finale del saggio, dell'enigmatico ultimo testo del *Libretto* nel *Conte di Kevenhüller, Il flagello*.²

Da questo punto di vista, tutt'al più, si potrebbe osservare che proprio nel *Congedo* questa collocazione del soggetto in uno spazio di soglia, in uno «stato di continuativa sospensione che», blanchotianamente, «è più durata della morte che supplemento della vita» (57), non si configura ancora come un esito univoco e già definitivamente raggiunto. Se il regime della prosopopea domina nella porzione iniziale del libro – pur nell'alternanza fra gli *io* dei personaggi monologanti e il disappropriato *egli* delle quartine – nei testi che seguono, a partire da *Scalo dei fiorentini*, la voce che detiene l'enunciazione manifesta *ancora* i tratti di un più o meno allontanato (cioè già variamente scosso dalla vertigine del fuori e della disappropriazione) eppur ben percepibile autobiografismo: secondo uno schema di progressione che anzi, nello sviluppo macrotestuale, sembra adombrare una sorta di lenta re-immersione nella casa/prigione dell'io, la cui esibita direttrice analettica configura infine il libro come un'esemplare illustrazione *à rebours* delle successive tappe o stazioni di quell'itinerario di presa di congedo dall'io, in cui Zublena, del tutto persuasivamente, individua un *medium* decisivo del transito dal lutto alla *meditatio mortis*.

Transito che, a partire dal *Muro della terra*, appare in ogni caso definitivamente compiuto: e certo è sintomatico che allo strenuo «tentativo di rappresentazione del fuori attraverso le immagini dei campi desolati, dei luoghi oltre la dogana, non giurisdizionali» (56), in cui da qui in avanti Caproni si impegna, si associ una «familiarità» sempre più profonda con quella «meditazione sull'esperienza negativa del fondamento del linguaggio» che attraversa tanta riflessione filosofica contemporanea – a cominciare da quella «del suo amico Agamben» (63). D'altronde questo nesso fra *meditatio mortis* e linguaggio è poi ribadito, ed emblematicamente messo in figura, su un piano diverso, «attraverso la silenziante pervasività del bianco che sospende la scrittura sul vuoto, ovvero mediante gli insufflamenti di blanchotiani interstizi nel *continuum* del discorso» (64): cioè per mezzo di alcuni caratteristici procedimenti formali.

E appunto alla icastica messa a fuoco di alcuni di questi cruciali strumenti stilistici di «esplorazione e messa in forma della negatività del linguaggio» (84) è interamente dedicato il saggio successivo, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, contributo di speciale rilievo nell'ottica di quella «descrizione analitica complessiva della lingua e delle peculiarità stilistiche dell'ultimo Caproni» (81) di cui Zublena registra la mancanza. La funzionalità dello specifico «oggetto testuale» che il critico sceglie di indagare non potrebbe essere più evidente: già bersagli e grimaldelli elettivi della riflessione filosofica sulla negatività insita nel linguaggio (fin dall'Hegel della *Fenomenologia dello spirito*, per arrivare appunto all'Agamben di *Il linguaggio e la morte*), nell'uso caproniano anaforici e deittici, attraverso la sistematica opacizzazione del loro «ancoraggio referenziale» (84), si fanno strumenti di quella «ricerca di un altrove in cui regna la “morte della distinzione”» (106), in cui Zublena – in continuità con Enrico Testa – ravvisa una messa

² I versi finali del *Flagello* («Catturare – ma vivo! – / il Desiderio di Morte. // Riportare il flagello / a Morgana (un giorno / di roccia), nel suo castello / senza via di ritorno») esprimono per Zublena «una volontà di contrapposizione» all'ipotesto di Apollinaire cui pure alludono (*La Tranchée*), non connotando il desiderio di morte come «fascinoso, ultimo oggetto di piacere», ma rivendicando anzi la necessità di «rinunciare anche all'ultima illusione della *béance* del nulla [...] apprendendo in sé quella mancanza – mancanza d'essere – già sempre compresa nel soggetto come presentificazione della morte» (76).

in discussione non soltanto della consistenza e stabilità del soggetto, ma della ancor più basilare categoria della *presenza*. Nella varietà di declinazioni fenomenologiche censite dall'analisi testuale, se gli anaforici privi di antecedente – o con antecedente incerto, o contraddittoriamente individuato – possono legarsi a «figure di un dio che si sottrae e si sopprime (o viene soppresso)» (91), o determinare un più destabilizzante effetto di «indeterminatezza della referenza degli attanti», che ne risultano così ridotti ad *asparizioni*, «tracce fantasmatiche di una presenza-assenza» (92), fino ad assumere l'aspetto di «veri e propri fori della lingua», «tracce di un fantasma incontornabile» (95), è soprattutto la deissi spaziale, nella dialettica tra «la scarsità» dei prossimali, «che funzionano da simulatori di presenza», e la pervasività dei distali, adibiti a «segnali della distanza o dell'assenza» (veri e propri «deittici “vuoti”», dunque), ad infittire nella poesia caproniana i segni di quel diffuso «deficit di presenza» che, in qualche caso, potrà bensì essere ancora interpretato come la «rappresentazione di uno stato psichico» (quello «desertico» e «foderato d'assenza» della malinconia, 107), ma di cui alla fine Zublena suggerisce anche, assai suggestivamente, la possibile correlazione con «un'antica esperienza vissuta di carattere antropologico»: «quella “crisi di presenza”» – secondo la formula mutuata da Ernesto De Martino – «che prevede il “rischio magico di perdere il mondo”» (cit. in Zublena, 108):

Il nulla avanza: la frana della ragione e della distinzione, attivata magari da stati psichici e da riflessioni filosofiche, riporta però a un'antica paura: quella di perdere il mondo. In questo spazio di potenziale perdita del mondo, che parzialmente combacia con quello della cosa perduta malinconica, non c'è naturalmente magia che possa reintegrare l'ordine e trascendere il caos nel valore. Rimane la scena della scrittura, che tematizza la perdita e addita linguisticamente attraverso quei segnali di vuoto che infrangono la continuità del contesto, che allontanano il testo dal contesto. Scrittura che, senza le garanzie magiche del riscatto, si avventura – ultimo debole avamposto della forma e della presenza – nel deserto indistinto di un “desiderio senza nome” spazzato dai venti gelidi della morte. (109)

Gli ultimi due saggi del libro sono parzialmente accomunati dall'interesse per la messa in luce dei possibili apporti che all'ispirazione caproniana provengono dalla lettura di testi altrui. Il capitolo *Caproni, Genet e il male* si interroga sull'influenza che lo scrittore francese (di cui Caproni firmò due ampi volumi di traduzioni nella prima metà degli anni Settanta, ma l'esame dei materiali del Fondo Caproni conservati nell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti consente a Zublena di collocare già intorno alla metà degli anni Sessanta l'avvio del lavoro di traduzione) può aver esercitato «nell'acutizzarsi», nell'ultima stagione della sua poesia, dell'interesse per la «tematizzazione del male» (121). Ciò che a Zublena interessa verificare, una volta registrata la plateale distanza che intercorre – sul piano propriamente tematico, dell'atteggiamento etico, del registro stilistico – fra il maledettismo «voluttuoso» e «lutulento» di Genet e la «asciuttezza» tragica di Caproni, è semmai il modo in cui «la lettura attenta e finalizzata alla traduzione» possa aver collaborato alla «attivazione di qualche armonica tematica», risvegliando «l'urgenza di affrontare i temi della violenza e del male» (122). E in effetti la «trafila non esigua» (142) di rapporti intertestuali ora più ora meno stringenti che Zublena rintraccia e illustra (in particolare tra *L'aria del Tenore* nel *Franco cacciatore* e un passo di *Querelle di Brest*; fra il secondo dei *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto* nel *Conte* – dove Genet è del resto esplicitamente citato, in straniante accoppiata peraltro con l'Agostino delle *Confessioni* – e un passo del *Miracolo della rosa*; e in modo ancor più sorprendente, stante la più volte dichiarata matrice autobiografica dell'episodio alluso nel testo, fra la bellissima *I coltelli* del *Muro della terra* e un

«passo cruciale del *Diario del ladro*» in cui è pure narrato «il risultato mortale della zuffa tra due soldati amici», 138) non lascia davvero troppi dubbi sulla pertinenza del rapporto.

Nel capitolo finale, *L'oggetto perduto tra silenzio della morte e fantasma della scrittura. Lettura di Res amissa*, l'ipotesi formulata è che la vera «possibile radice – o almeno una possibile radice – del tema guida di *Res amissa*» (160), più che nei diversi episodi adottati dall'autore stesso, in una serie di interviste e auto-commenti, a spiegazione della genesi dell'opera (e/o del suo testo centrale ed eponimo), o nella spoglia definizione del lemma *amissibile*, desunta dal fedele dizionario Palazzi annotata su un manoscritto del testo – dalla quale secondo Giorgio Agamben Caproni potrebbe aver ricavato lo spunto per riformulare «uno dei più ardui problemi teologici ed etici», quello appunto della «ammissibilità della Grazia», che aveva opposto Agostino a Pelagio – sia da identificarsi proprio «nelle letture agambeniane di Caproni» (160). In particolare Zublena segnala, fra gli altri, alcuni puntuali passi di *Stanze. La parola e il fantasma della cultura occidentale* (1977), contenuti nel capitolo *L'oggetto perduto*, in cui Caproni poteva trovare una reinterpretazione del Freud di *Lutto e malinconia* che, «incrociando l'oggetto perduto malinconico con la teoria del feticcio come segnale di una cosa e della sua assenza a un tempo, e sottraendolo all'analogia con il meccanismo del lutto», potrebbe avergli suggerito «l'idea di quest'estrema tensione, in fin dei conti propria della poesia, all'appropriazione dell'inappropriabile, alla caccia senza fine a un oggetto “nello stesso tempo [...] reale e irreal, incorporato e perduto, affermato e negato”» (162-163). Né meno evidente è il possibile debito della *res amissa* caproniana con la descrizione, offerta da Agamben nel paragrafo *Idea dell'immemorabile di Idea della prosa* (1985), di «quella sensazione di rivelazione onirica non trattenibile al momento del risveglio, quando resta soltanto la vuota scorza iconica del sogno, e non il suo perduto senso» (165). Proprio nell'interpretazione del finale di *Res amissa*, questa idea di un «“immemorabile” che permane già sempre nella memoria – indimenticabile, quindi – e che però non può mai essere ridotto alla definizione del ricordo» (166), si rivela agli occhi di Zublena uno strumento interpretativo fecondo. Qui infatti la *res amissa* non si dà più come «qualcosa che è stato veramente sottratto al soggetto, qualcosa che un tempo il soggetto credeva di detenere – quindi il Bene, la Grazia, la speranza in un principio trascendente», ma si fa «figura ultima della finitezza, oggetto irreal, fantasma che si sporge sull'esistenza attraverso la parola» (178): fantasma in cui d'altronde – sempre con Agamben – «convivono in realtà rappresentazione del silenzio della morte e scena della scrittura». Ma se «lo spazio dell'assenza lasciato dall'oggetto perduto del malinconico è anche lo spazio privilegiato in cui ha luogo quella pratica di simbolizzazione che è l'arte, e la letteratura che fa arte attraverso la lingua», allora nel finale di *Res amissa* Caproni avrebbe «messo in scena il suo commiato dalla scrittura di fronte al silenzio della morte»:

Non più segno, ma ancora e per sempre fantasma, la cosa perduta rappresenta il congedo funebre da una possibilità che resta tale anche oltre la svanita speranza. Dove il linguaggio è di fronte al suo venire meno, la scrittura addita il puro spazio fantasmatico in cui essa può avvenire e – al limite – tacere. (179)