

ALTRAPAROLA

SUL NON FINITO

A cura di
Luca Lenzini



ALTRAPAROLA — Rivista semestrale

Sul non finito

A cura di Luca Lenzini

n. 11-12 · Giugno/Dicembre 2024

La redazione: Mario Pezzella (direttore), Francesco Biagi, Massimo Cappitti, Gianfranco Ferraro, Luca Lenzini, Pier Paolo Poggio, Alberto Zino.

Segreteria di redazione: Francesco Biagi.

Informativa sul copyright

Il progetto editoriale di «Altraparola» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza *Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0)*, pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Per contattare la redazione è possibile scrivere a altraparolaredazione@gmail.com.

In copertina: Ruggero Savinio, *La ninfa Eco*.

Stampa: Edizioni Efestò, Roma (www.edizioniefesto.it).

ISSN 2612-3932

ISBN 978-88-3381-688-3

Indice

Editoriale, a cura di Luca Lenzini	5
Ruggero Savinio, <i>Il non finito</i>	7
Mario Pezzella, <i>Il palco vuoto dell'imperatore. Forme dell'incompiuto</i>	9
Giuseppe Varnier, <i>Frammento e prospettiva. Una nota sulla logica della poesia</i>	23
Roberto Russo, <i>Sul non-finito in musica</i>	41
Alvise Marin, <i>L'oltre dell'incompiutezza</i>	51
Massimo Cappitti, <i>L'inquietudine del soggetto</i>	61
Alessandro Simoncini, <i>Jean-Luc Nancy e il non finito della democrazia</i>	69
Luca Lenzini, <i>Il brusio dell'incompiuto. Rileggendo Giorgio Caproni</i>	83
Leonardo Minnucci, <i>Sul non-finito del tardo d'Annunzio</i>	91

FATTI IN VERSI

Rubrica di letteratura

Philippe Denis, <i>Poesie</i>	121
Francesco Siciliano Mangone, <i>Due poesie e un poemetto</i>	125
Francesco Nappo, <i>A Claudio</i>	133
Antonio Tricomi, <i>Anni Venti</i>	137
<i>Per Jon Fosse</i>	145
Gabriel Dufay, <i>L'origine perduta del linguaggio. Introduzione al discorso di Jon Fosse in occasione del conferimento del Premio Nobel</i>	147
Jon Fosse, <i>Un linguaggio silenzioso. Discorso del Premio Nobel della letteratura Jon Fosse. Stoccolma, 7 dicembre 2023</i>	153

FIGURA

Rubrica di arti visive

Riccardo Ferrari, <i>Anselm. Creazione e distruzione</i>	161
Alvise Marin, <i>Perfect Days, il sublime sta nelle piccole cose</i>	169

SITUAZIONI

Rubrica di filosofia politica

Francesco Bugli, <i>Contro il lavoro? Note critiche sul Manifesto del gruppo Krisis</i>	175
Mauro Armanino, <i>Le frontiere migranti di Abdou Boubacar. Henri, in esilio senza fine a Niamey</i>	181
Gabriele Fichera, <i>La «lagrimetta» del narratore. Straniamento e catarsi nella Spilla d'oro di Paolo Buchignani</i>	185
Luca Lenzi, <i>Due traversate del Tempo: Antonio Prete, Piero Dorfler</i>	191
Gli autori	199

Editoriale

Nella *Gaia scienza* un frammento famoso s'intitola *Il fascino del non finito* e così recita:

Vedo qui un poeta che, come tanti uomini, esercita con la sua incompiutezza un fascino superiore che non con tutto ciò che si arrotonda e configura compiutamente sotto la sua mano, – sì, egli trae vantaggio e reputazione piuttosto dalla sua ultima incapacità che dalla ricchezza delle sue energie. La sua opera non esprime mai completamente ciò che veramente egli vorrebbe esprimere, ciò che *vorrebbe aver visto*; sembra che egli abbia avuto l'avangusto di una visione e mai la visione stessa. Ma un'enorme cupidigia di questa visione è rimasta nella sua anima, ed egli ne trae la sua altrettanto enorme eloquenza del desiderio e della fame divorante. Con essa egli eleva colui che lo ascolta al di sopra della sua opera e di tutte le "opere", dandogli ali per librarsi ad altezze alle quali gli ascoltatori non si elevano mai; e così, diventati essi stessi poeti e veggenti, tributano all'autore della loro felicità un'ammirazione come se egli li avesse condotti direttamente alla visione di ciò che per lui è più sacro ed ultimo, come se egli avesse raggiunto la sua meta e avesse realmente *contemplato* e comunicato la sua visione. Va a vantaggio della sua reputazione il non essere veramente pervenuto alla meta.

L'affondo di Nietzsche va ben oltre la sfera psicologica di un artista incapace di esprimere «ciò che veramente vorrebbe esprimere». La «enorme cupidigia» della visione dell'artista, qui, è tale da dispiegare una oltranza ed una tensione all'assoluto che investe su chi sa decifrarne i segni, facendone niente di meno che *un poeta e un veggente*, e così donandogli la «felicità» della visione. La proiezione dell'opera incompiuta entro un orizzonte ermeneutico che richiede la collaborazione attiva del fruitore dell'opera, il non-finito ovvero il rifiuto di *arrotondare compiutamente* – non dunque la mera interruzione per motivi estrinseci o contingenti, ma un deliberato mancare la

compiutezza – aprono paradossalmente la via alla dimensione della totalità: una totalità visionaria che si riflette nel frammento incompiuto come se lì venisse alla luce una catastrofe che è una sfida alle tradizioni cristallizzate e, al tempo stesso, un ripudio di ogni conciliazione di carattere regressivo. Così può darsi un allargamento del lessico artistico che, messo a confronto con l'Enorme ed il Possibile, ovvero l'incommensurabile, lo sproporzionato e non dicibile in base agli standard che richiedono la sintesi, l'equilibrio e la compiutezza, si protende con la sua oltranza verso la *meta* dell'arte che rivela allora, proprio nel momento in cui manca la perfezione, la sua radice utopica, irraggiungibile e insieme astante.

Sarà questo il nucleo della «preveggenza incredibile» che Rilke – nelle sue lettere su Cézanne, 1907 – ravvisava nella follia di Frenhofer, il pittore protagonista di *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* di Balzac? Intrecciando la vicenda di Frenhofer con quella del Claude Lantier di Zola (*L'Oeuvre*) e questa, a sua volta, con l'arte di Cézanne, Rilke osservava che Balzac «aveva intuito come dipingendo si può improvvisamente arrivare di fronte ad una grandezza tale, che si può solo soccombere»: è questo il sentire che incalzava l'ultimo Michelangelo, secondo Simmel. Ma il tema del non-finito ha sollecitato variazioni e invenzioni infinite, dagli antichi maestri fin dentro il cuore della modernità, dalla musica alla letteratura, dalla poesia alla filosofia: la visione che è slancio e apertura verso l'oltre dell'opera «e di tutte le opere» travalica infine i confini dell'estetica, ogni volta interrogando e riformulando *ex novo* il rapporto tra vita e arte, passato e presente.



Il non finito

Ruggero Savinio

Parlare dell'incompiutezza, giudicare un'opera incompiuta vuol dire sottintendere la compiutezza: il non finito presuppone la finitezza. Un dilemma che mi ha occupato spesso, anzi, posso dire che il mio modo di dipingere e di considerare la pittura si è sempre mosso intorno a questo dilemma. Lo identificavo certe volte con una scelta fra stile e abbandono. Due momenti, due istanze che volevo racchiudere in una: lo stile, pensavo, contiene in sé l'abbandono. Anche l'abbandono contiene lo stile. Credevo di trovare l'espressione di questo nel contrasto fra pittori emblematici. La scioltezza cromatica di Delacroix lascia trasparire, a guardar bene, una solida griglia formale, quello che è stato chiamato: la geometria segreta dei pittori. D'altra parte, il chiuso rigore del suo avversario Ingres, se avviciniamo l'occhio alla sutura delle sue figure, esse si slabbrano, eccedono il limite del contorno, insegnano che la pittura, se è vera e naturale, contiene in sé la sua distruzione. Questo è un pensiero di pittura che mi sono portato appresso per anni, e ho creduto di testimoniare anche con certi insegnamenti zen – *Lo zen e l'anima del principiante* – il principiante contro la finitezza stilistica che a volte possiamo chiamare accademica, e anche con l'esempio dell'emozionante libertà formale di certi artisti alla fine della vita, Tiziano, Michelangelo.

Adesso che sono anch'io alla fine mi accorgo che l'incompiuto è la condizione che stringe insieme arte e vita: come la compiutezza di un'opera presuppone sempre una possibile ulteriorità che resta desiderata e affidata al tempo futuro, così adesso, quando il tempo si restringe – o si allarga in un'immobile eternità – l'incompiutezza, il non finito dell'arte e della vita sono il vero accento che ci è dato pronunciare.

18 dicembre 2023

Il palco vuoto dell'imperatore. Forme dell'incompiuto

Mario Pezzella

1. L'incompiuto, di cui parla Simmel nei suoi scritti di filosofia dell'arte, non è dovuto alla casualità degli eventi, alla malattia o alla morte dell'autore, alle circostanze biografiche che hanno impedito la realizzazione delle sue intenzioni: si tratta invece di una incompiutezza che deriva da una sproporzione interna, o da una antinomia costitutiva, che, nella tonalità dominante di un'epoca, non è dato di superare. I tre esempi più significativi portati da Simmel sono Michelangelo, Rodin e Rembrandt, e di essenza diversa l'uno dall'altro. Nel caso di Michelangelo emerge l'impossibilità di realizzare un ideale infinito entro la creaturalità finita dell'umano e della sua corporeità. La *Stimmung* cristiana, la sua tensione verso l'assoluto permane, ma si vorrebbe nel Rinascimento darle immagine compiuta non nella fantasia orientata alla trascendenza, bensì in una immanenza totale e redenta: «L'anelito religioso... subisce una rotazione assiale verso l'elemento terreno... ha portato con sé, nel mondo, ciò che si era sviluppato dal e nel rapporto con il sopra-mondo... Si è aperta una contraddizione tra la forma dei desideri e delle aspirazioni della vita, e il loro contenuto»¹. Questa è per Simmel la tonalità essenziale del Rinascimento, che Michelangelo esprime nel modo più perfetto e porta anche a implodere nella sua antinomia. Perché la figura che dovrebbe accogliere in sé la perfezione, si scopre alla fine incapace di riposare in sé stessa, nella quiete del simbolo, e si tende oltre il suo limite in una torsione tragica: «Il contenuto che la forma ora deve accogliere, non le è intimamente adeguato»², perché il sentimento religioso del cristianesimo permane all'interno di essa torcendone l'apparente classicismo in un desiderio e perfino in uno spasimo non concepibile in «modo finito». Ogni simbolo, dirà Walter Benjamin, diviene «torso di un simbolo», che indica certo

¹ G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 126.

² *Ibidem*.

una direzione ideale, ma la cui realizzazione resta irraggiungibile. L'impossibilità di adeguare il contenuto alla forma è la radice dell'incompiutezza essenziale, il nucleo traumatico dell'esperienza di Michelangelo: «Che l'annientamento abbia le stesse radici dello sviluppo del senso e del valore del soggetto, fonda il tragico, e perciò Michelangelo è in assoluto una personalità tragica... egli non poteva sfuggire a quell'annientamento interno come non poteva sfuggire a se stesso»³. Le sue ultime sculture sfiorano il punto limite in cui la figura trapassa nell'inespresso, o l'informe esprime tutta la sua tensione a concretarsi nella forma sfuggente, demone che preme per uscire dal marmo. In questa incompiutezza gravida di senso, nondimeno, Michelangelo dà figura non solo alla sua personale antinomia ma a quella che vive al fondo dell'inconscio del collettivo della sua epoca: «Questo è il tragico delle figure di Michelangelo: che l'essere è travolto nel divenire, la forma nell'eterna dissoluzione della forma»⁴; la quale invece pretendeva all'essere in sé riposante e conchiuso del classico e dell'antico, ed è invasa dalla discordante tensione infinita.

D'altro genere è l'incompiutezza "moderna", che Simmel considera nelle figure di Rodin, e che appartengono, per così dire, a un diverso "ideal-tipo". Se Michelangelo esprime l'antinomia tra l'essere e il divenire, tra il classico e il cristiano, tra gli dèi antichi e il dio trascendente, e di essa fa il fondamento di un'umanità che aspira alla sua redenzione, senza trovare tuttavia conciliazione: in Rodin domina un radicale eraclitismo, in cui ogni essere stabile è a priori dissolto in un divenire ininterrotto e puntuale. Nel moderno come è da lui espresso ogni sostanzialità trapassa in «increspante trasformazione... ogni apparente unità dei contorni non è che increspamento e gioco d'onda nello scambio delle forze... flusso assoluto»⁵. Questo stile non è senza rapporto con l'erosione continua e dissolvente delle merci, che caratterizza l'essere della modernità. L'incompiutezza della raffigurazione – «il levarsi della figura dalla pietra, che in Rodin ne avvolge ancora alcune parti»⁶ – è resa necessaria dalla mimesi di una vita che non conosce più una durata consistente né del soggetto né dell'oggetto. Se in Michelangelo la forma pativa della tensione infinita che l'oltrepassava, in Rodin essa è perduta fin dall'inizio ed è l'idea stessa di una durata che viene immediatamente a cadere, le sue figure «non sono che oscillazioni di un mondo eracliteo, alla cui totalità ottengono di appartenere al prezzo di abbandonare ogni sostanza e ogni unità di vita al mero presente dell'assoluto divenire»⁷. Con la stessa necessità questa forma in fuga fa appello a noi spettatori, la «fantasia deve comple-

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷ *Ibid.*, pp. 173-174.

tare ciò che è incompiuto»⁸ e che l'artista ha lasciato abbozzato nel piano trascorrente della materia.

L'ultimo Rembrandt dà occasione a Simmel di descrivere una terza tipologia dell'incompiuto: se Michelangelo mostra il trauma che interrompe all'inizio della modernità il simbolo in sé riposante del classico, se Rodin ritrae l'insostanza e l'impermanenza del moderno che nemmeno più pretende alla consistenza di una durata, Rembrandt dipinge invece una sostanza erosa: e cioè una forma che ancora insiste ad essere figura individuata ed emersa dalla materia, ma colta nel momento in cui sta per trapassare nel nulla (o, se vogliamo, nell'infinità del cosmo). La forma di Rembrandt è in bilico tra l'essere e il divenire, senza che si possa annullare uno dei due poli (mentre idealmente il classico tendeva a cancellare il divenire e l'eraclitismo di Rodin ad abolire l'essere). Certo anche in Rembrandt prevale il divenire: ma l'uomo che ne è attraversato, pure non si dissolve in esso: «I momenti dell'assoluto divenire sono articolabili soltanto perché si compiono in qualcosa di unitario, che in qualche senso si mantiene... In ciò che è vivente l'*individualità* appare come questa sostanza ideale nella quale i momenti del divenire, emergenti e sommersi, si dispongono... non sono più atomi dell'esistenza non localizzati... ma momenti di sviluppo di una individualità»⁹.

I ritratti di Rembrandt mostrano un processo di individuazione che avviene nel corso del tempo, verso un Sé, in cui ogni singolo aspetto del vivente diviene o disviene; ovviamente nulla mostra più chiaramente questa intenzione della lunga serie degli autoritratti. L'incompiutezza della figura deriva qui dal suo trapassare in un ulteriore momento di individuazione, che è insieme morte del precedente e metamorfosi. I tipi di incompiuto descritti da Simmel corrispondono dunque a tre diverse concezioni del tempo. Il classico tende a sospenderlo nell'atemporalità di una forma ideale-eterna: una tensione che viene ripresa nel Rinascimento, e portata alla sua massima definizione ma anche al suo punto di tragica crisi in Michelangelo; «nelle forme di Rodin il tempo è cancellato per il motivo opposto»¹⁰, e cioè perché l'assoluta dissoluzione della durata e il precipitare immediato di ogni singolarità nel flusso materico impedisce il costituirsi di scansioni temporali riconoscibili; mentre in Rembrandt si configura il divenire di una individuazione, in cui ogni attimo è sì attraversato dalla corrosione, ma «presuppone tutti gli attimi passati e fonda tutti i futuri... Questo senso dell'individualità è evidentemente realizzabile solo attraverso la connessione temporale dei momenti della vita... e non con la loro atomizzazione»¹¹.

Dunque, nel classico il soggetto tende a sublimarsi nell'idea, salvo a infrangersi tragicamente alla fine del Rinascimento; in Rodin svanisce nell'atomismo cosmico in cui

⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹¹ *Ibid.*, pp. 172-173.

i suoi tratti si staccano impersonali l'uno dall'altro; in Rembrandt si mantiene nella sua irreparabile fragilità, nella consapevolezza di trascorrere verso la morte, e nel tentativo di riparare al trauma racchiudendo nell'attimo la condensazione della sua intera esistenza. Di fronte alle figure «sradicate dalla tempesta... e divenute impersonali», che caratterizzano la povertà moderna dell'esperienza, quelle di Rembrandt mostrano «un'ultima, interna sicurezza», che è insieme presagio e resistenza al potere dissolvente della modernità.

2. Dopo Auschwitz – diceva Adorno – la poesia soffre di una essenziale impossibilità: realizzare una forma tradisce l'informe reale del trauma. I poeti hanno cercato (almeno quelli che ancora vale la pena di leggere, come Celan o Char o Sereni), di aggirare il veto di questa sentenza, cercando di inscrivere la traccia del trauma nel tessuto della forma: che mostrerà però una incompiutezza necessaria. C'è nella poesia una tensione continua, destinata in parte al fallimento, al compimento delle cose incompiute, come avrebbe detto Walter Benjamin, in modo che ciò che nella storia è avvenuto (il dolore) non sia, e ciò che non è avvenuto finalmente si compia (la felicità). In questa immagine di sogno vive l'utopia di una completa individuazione che ecceda la menomazione e l'oppressione che l'esperienza ha subito, il desiderio che essa superi la frammentarietà e giunga alla pienezza che le è stata negata. La poesia vorrebbe rendere perfetta la singolarità delle cose e delle vite e s'infringe la loro intera realizzazione.

La felicità è l'*acmè* di una singolarità irripetibile, il suo giungere pienamente a se stessa e palesa nelle cose lo «splendore della loro caducità»¹², il colore unico, l'essenza specifica di un ente. La speranza coesiste con la consapevolezza che questa perfezione non si dà nel presente, non si è data nel passato, perché nella storia hanno prevalso il potere la servitù e il dolore: il trauma storico della violenza si è sommato a quello antropologico della malattia e della morte, il male etico a quello naturale: se questo è inevitabile almeno dal primo vorremmo fuggire. La poesia è un'antinomia necessaria, costitutiva: fra la traumaticità dell'esperienza e il sogno della felicità di ogni ente, non altro che una approssimazione infinita, come ogni utopia che non diventi cieca asserzione, ma reale e indispensabile all'umano in quanto tale.

Essa non investe solo ciò che appare alla superficie dell'esperienza, perché il compimento della singolarità concerne anche la latenza dei possibili, che essa contiene, la metamorfosi che agita ogni ente vivente. La poesia ridesta il fondo potenziale dell'essere. È movimento dionisiaco di affinità; ogni elemento afferma però il suo scarto differenziale e la sua determinatezza irripetibile, un essere in corrispondenza che è l'opposto dell'identificazione.

¹² I. Testa, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Interlinea, Novara, 2023, p. 26. Questo libro tratta del rapporto fra poesia e utopia. Cfr. <https://www.ospiteingrato.unisi.it/poesia-e-utopiamario-pezzella/>

Paul Celan ha spesso parlato del respiro, della sua cadenza e delle sue sospensioni, che si comunicano alla ritmica poetica, e ha scritto in una lettera di una «poesia lirica non musicale». Essa segue un ritmo interno, non una sonorità tradizionale, e tuttavia non rinuncia a una scansione metrica, che traduce ed esprime la sostanza corporea della scrittura e non cade in uno sperimentalismo linguistico astratto che distruggerebbe l'aspetto ritmico e mimetico. Il "lirico" è la traduzione del proprio respiro fisico nel verso. Il battito metrico rimane dunque fondamentale anche se comporta una inevitabile estetizzazione. La poesia è in bilico tra questi due poli, non può non esserlo. Se vuole tradurre il respiro del corpo, che poi non è solo quello proprio, ma anche quello collettivo, non può evitarne la scansione nel verso, seppure questa in una certa misura già estetizzi la sofferenza: la poesia è una pausa fra il trauma e l'immagine di sogno. Il che non vuol dire dimenticare la ferita da cui essa parte, ogni volta cercando una soluzione specifica per serbarne la traccia. La poesia del Novecento si presenta – dove è autentica – come un incompiuto rispetto a una piena realizzazione della sua intenzione: e può essere che di questa resti solo un torso, come il corpo che stenta a emergere dal marmo dei prigionieri di Michelangelo: «Solo il momento lirico è in grado di rispecchiare questa unità delle contraddizioni antinomiche»¹³. Non so se questa affermazione di Broch è vera in generale, ma lo è certo per la nostra estrema modernità, in cui le categorie del pensiero vacillano nell'incertezza tra il non-più e il non-ancora: mentre la poesia vorrebbe indicare un non-ancora e già-ora.

3. Clemente Rebora ha cercato di esprimere il trauma storico della grande Guerra, da lui vissuto personalmente, vittima di uno choc da esplosione: c'è riuscito solo in modo incompiuto, per frammenti, senza riuscire a comporre un libro unitario, e non per incapacità, ma per totale fedeltà alla negatività di quell'esperienza. L'accesso a una immagine di sogno, o anche a una forma definitiva che riscattasse il male radicale della guerra, gli è sembrato falsificasse la sua verità traumatica. Nell'*Allegria* di Ungaretti essa resta certo il centro della rappresentazione, ma il poeta sembra ammettere, pur nel dolore, l'utopia di una possibile comunità: come afferma Cortellessa, si misura qui la distanza «fra Rebora, sconfitto e muto, Rebora 'sommerso', e Ungaretti eloquente e vittorioso, Ungaretti 'salvato', fra il mai scritto 'libro di guerra' di Rebora e il fortunatissimo *Porto Sepolto*. Ungaretti, gettato accanto al compagno morto, 'non è mai stato / tanto / attaccato alla vita': e 'scrive / lettere piene d'amore'. A Rebora resta solo il silenzio. Sono le due facce della poesia di guerra italiana»¹⁴. Anche se, come vedremo, non è un tacere assoluto, piuttosto una voce esile circondata dal silenzio. Rebora trova gli accenti più sinceri quando esprime la sua difficoltà a superare il trauma storico e personale vissuto, come accade nella breve prosa *Rintocco*¹⁵.

¹³ H. Broch, *Poesia e conoscenza*, Lerici, Milano, 1965, p. 338.

¹⁴ *Le notti chiare erano tutte un'alba*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2018, p. 45.

¹⁵ C. Rebora, *Tra melma e sangue*, Interlinea, Novara, 2008, p. 118.

La casetta s'inspelonca. Sinistro rumor di silenzio.

La casa dove potrebbe avvenire la riparazione dal trauma si muta invece in una perturbante spelonca, popolata da ombre di ricordi, dove già una prima dissonanza dà il tono a tutto il seguito, perché rumore di silenzio è espressione stridente, che nega ognuno dei due termini in rapporto, solo la negazione ne resta il significato sinistro, allude a una antinomia insuperabile, tra il rumore e il silenzio ciò che manca è la nominazione, la voce, che potrebbe simbolizzare il trauma e così permetterne il contenimento.

Qualcosa accadrà: terrore se avvenga, terror se non venga. Chi aspetta? Cosa aspetti?

Sono domande retoriche, la risposta è già nella prima parte della frase. Non si esce dal terrore subito, dalla paralisi che ha investito le membra del corpo e poi l'anima e l'equivalenza di tutto ciò che può accadere, sia che avvenga sia che non avvenga, rende l'alternativa fantasmatica e annullata già subito nella sua formulazione: resta solo questa immobilità incapace di uscire dalla sua condizione. L'attesa suggerita dagli interrogativi è nudamente vuota.

Alone di notte schiaccia i tetti. Demente barlume – e perline e perline che zampillano ferme: lampada accesa di nero sugli occhi.

In questa attesa senza speranza l'animo invaso dalla depressione del trauma sembra schiacciato dall'oscurità, rotta solo da scintillii inquietanti, perché – con un altro ossimoro – zampillano stando fermi, movimento apparente in realtà statico e simile all'apparizione di fantasmi: la lampada che dovrebbe dar luce spande un'ulteriore tenebra sugli occhi, dunque luce nera, zampillo fermo, silenzioso rumore, vita che non si scioglie dall'urto paralizzante del trauma. Queste luminosità perturbanti sono piuttosto barlumi che appartengono al regno della follia, e forse in queste parole affiora il ricordo di effettive esperienze di guerra o di stati d'animo derivati direttamente dal trauma o poco dopo di esso.

Non c'è la falda di grazia, di là, sul divano: non muove dormendo la mano a quietarmi d'un gesto impaziente di sogno.

Qui si allude a una presenza salvifica che con un gesto di sogno potrebbe portare la pace e la quiete, ma l'allusione è tutta al negativo, potrebbe questo essere esserci, ma è ora assente e l'io è abbandonato alla sua pietrosa immobilità, alla sua ansia senza redenzione, che in effetti deriva da

Insonnia di cose recise.

Questa è la breve, concisa citazione della guerra, insonnia inquieta generata dal taglio inferto che cancella in modo irrimediabile: la vita precedente del poeta, le sue illusioni d'amore, i compagni morti in battaglia, il suo stesso corpo ferito e vulnerato, le speranze e le esaltazioni confuse dell'anteguerra, le prospettive di un futuro. Tutto non è ora che demente barlume, la guerra stessa è demenza popolata di luci illusorie e deliranti.

La campana è caduta sul tocco.

La campana che col suo suono scandisce il tempo è ora ammutolita, il tempo stesso si è arrestato, portando così a compimento quell'irrigidirsi del moto in immobilità che sembra la cifra profonda, la metafora ossessiva, che percorre tutta la prosa, e che traduce in modo indiretto, ma proprio per questo più astratto e assoluto, l'esperienza devastante della guerra, che è in effetti un'ebbrezza di distruzione staticamente inerte, una furia di movimenti e di luci che si riassumono nel sempre uguale della pulsione di morte. Più evidente se vogliamo in un altro esempio coevo:

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine, file perdute: barcollii di volumi spossati, ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti... perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa – per contro un nemico, il nemico ch'è fuori, il nemico che è noi¹⁶.

Nel turbamento traumatico della percezione normale, in cui i contorni delle cose barcollano e si incurvano, e le strade diventano magma informe, la guerra è qui vista nel suo impersonale meccanismo, a cui per un motivo profondo e inspiegabile non si riesce a sfuggire, come se una mano ferrea impedisse qualsiasi forma pur desiderata di diserzione (*si deve, si fa, non si sa*); stato di profonda incoscienza, in cui avviene la proiezione della pulsione di distruzione contro un "altro" nemico, ma la conclusione della frase ha la forza di rovesciare la logica della guerra: quella pulsione è dentro di noi, oppure accomuna noi e l'altro nella stessa china di dissoluzione.

In queste prose pare, dunque, del tutto assente quel margine di estetizzazione e di compensazione che compare anche nelle poesie di Ungaretti. Ma non è così, non può essere completamente così: affiora in questa prosa di Rebora quella poesia non musicale e pur sempre lirica, a cui alludeva la lettera di Celan. Le frasi seguono una scansione ritmica, che permetterebbe di disporle in versi, non presentano rime evidenti, ma una fitta rete di assonanze, e insomma una metrica continuamente contraddetta e interrotta eppure intimamente presente. Il significato del testo è senza speranza, ma il significante esprime nonostante tutto un sogno e un desiderio di felicità, che un estremo pudore

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

impone a Rebora di celare nello spazio vuoto delle parole, tra le righe, nel ritmo con cui le immagini si susseguono, negli accenti che sembrano segnare l'espandersi e il contrarsi di un respiro, che per un attimo si abbandona a un desiderio di vita, e l'attimo dopo si sente obbligato a ricordare il suo lutto¹⁷. La presenza salvifica è citata per assenza, presentita come un possibile e subito smentita. L'utopia si dà nella sua intima contraddizione, nel non potersi dire se non come un possibile impronunciabile nell'attimo presente. È una lirica che interrompe la sua musica, nel momento stesso in cui ne lascia percepire l'eco. Anche altre prose e poesie di Rebora di questo periodo vivono della stessa antinomia e in questa esitazione tragica si possono paragonare solo alle ultime di Georg Trakl, tra le poche che siano riuscite ad esprimere l'angoscia della guerra. Entrambi non hanno potuto farne un libro, un'"opera", ma questa incompiutezza appartiene essa stessa all'essenza di quell'esperienza, ne fa parte indissolubilmente: «Come ha scritto Romano Luperini, è lui l'unico poeta italiano... che scopra "la duplicità della poesia, che nasce dall'orrore e dal sangue, e li capovolge in musica d'arpa e in splendore di forma [...] una volta 'intesa' tale verità, non resta che difendersi anche dalla poesia, proprio nella misura in cui essa finisce per render accettabile e persino meraviglioso ciò che invece è orribile e irredimibile"»¹⁸. Nella fermezza di questa contraddizione, non rinunciando a una traccia di redenzione possibile, consiste l'unicità dei frammenti di Rebora.

4. Nella *Morte di Virgilio* Broch aveva a lungo scrutato l'"incompiuto essenziale", l'opera che non giunge a compimento per la distanza tra la sua aspirazione mistica all'infinito, la sua infinita esigenza etica, e l'insufficienza di ogni forma estetica a riceverla per intero. Ma è nel saggio su Hofmannsthal, figura con cui dialoga così intensamente da farne in parte un suo alter ego, che l'incompiutezza viene riferita alla percezione tragica di un tempo sospeso, nel vuoto di un ordine simbolico in via di decomposizione e nell'impossibilità di arrestarla.

Un'epoca siffatta ricorre per compensare il suo nulla di senso a una qualche forma di fittizio ornamento, che non tarda a degenerare nel Kitsch; ripresa artefatta e manieristica di stili del passato, assenza di stile originale e proprio, oggi la chiameremmo immagine spettacolare o postmoderna, estetizzazione di superficie, facciata edonista ed euforica al cui interno si sgretolano le fondamenta: la borghesia dominante «impone al suo mondo un ordine artificialmente ornamentale e lo trasfigura per poterlo godere, ma solo a patto di nascondere la miseria»¹⁹. L'edonismo della superficie scintillante coesiste con una lacerazione e un trauma nel fondo, che viene oscuramente intuito,

¹⁷ Cito di nuovo: *Non c'è la falda di grazia, di là, sul divano: non muove dormendo la mano a quietarmi d'un gesto impaziente di sogno*; dove l'incanto della prosodia sembra smentire la durezza del contenuto.

¹⁸ Romano Luperini, *Cala il silenzio sul pesce d'oro*, in "Quotidiano" (Lecce), 16 aprile 1983. La citazione in *Le notti chiare...*, cit.

¹⁹ H. Broch, *Poesia e conoscenza*, cit., p. 62.

in un'angoscia inarticolata e diffusa, ma non veramente conosciuto. L'arte se vuole rappresentare lo stato d'animo del suo tempo, deve allora oscillare tra la conoscenza dell'ottusità dilagante e il suo procedere sull'orlo del tragico, che la stupidità non vuol riconoscere: «Se infatti il carattere essenziale di un'epoca è centrato su un vuoto di valori, la grande opera d'arte che la riflette deve necessariamente esprimere un vuoto corrispondente»²⁰. Se il Kitsch si limita a esserne lo specchio ed è anzi il suo prodotto naturale, l'arte dovrebbe al contempo fornire la mimesi di esso, elevandolo a sapere consapevole, ed esibire le faglie di distruzione latente, le polarità incompatibili, gli estremi che pongono in tensione i suoi bordi.

In ogni teatro di Vienna, nel periodo antecedente alla Grande Guerra, si conserva, ricorda Broch, un palco per l'Imperatore, se mai gli fosse venuta voglia di assistere allo spettacolo in corso, o altrimenti rimaneva vuoto; simbolo di un mondo in cui la rappresentazione ha sostituito la sostanza dell'ordine simbolico, che si regge ormai solo su una finzione-astrazione centrale, uno stato che si sta per decomporre, e che rallenta il suo destino ricorrendo alla sola forma unitaria che gli sia rimasta: un mito, come quello dell'ultimo imperatore, prima della catastrofe che avrebbe posto fine alla sua esistenza.

Ciò che non può più reggere sul piano simbolico, viene unificato, ancora per qualche tempo, grazie a una esaltazione pervasiva dell'immaginario. Si avrebbe torto tuttavia a pensare che questa situazione riguardi solo l'impero asburgico, per Broch l'Austria è solo il caso estremo e illuminante di tutta la vecchia Europa, del "mondo di ieri"²¹, che sta per precipitare nella condizione descritta nell'ultimo dei tre romanzi dei *Sonnambuli*: «Vienna come epicentro del vuoto di valori europeo» rivela al massimo grado la sproporzione tra l'essere e l'apparire, che è propria della realtà capitalista e imperialista, alla vigilia della Grande Guerra. Certo a Vienna sembrava esserci, a differenza di altre capitali, «la saggezza di un'anima che presagisce la caduta e l'accetta. Era una saggezza da operetta però e sotto l'ombra della caduta imminente essa divenne a poco a poco sempre più spettrale...»²². È questa crescente spettralità che incontriamo nell'incompiuto romanzo di Hofmannsthal *Andrea o i ricongiunti*.

L'incompiutezza essenziale dell'opera dello scrittore austriaco non riguarda tanto la sua impossibilità di terminare questo romanzo o il suo inquieto errare da un genere all'altro: è l'oggetto stesso della sua mimesi artistica che palesa sproporzione e squilibrio, è il suo tempo in sospenso tra l'essere della disgregazione e l'apparenza dell'ordine, che non può pretendere a una rappresentazione che non sia di frammenti scomposti o ricomposti con un forzato montaggio, l'incompiutezza è qui la tonalità affettiva dominante dell'epoca: «Il fenomeno della copertura della miseria con una vernice di ricchezza si presentò a Vienna, specie durante la sua ultima, spettrale fioritura, con mag-

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹ Titolo di un libro di S. Zweig, Garzanti, 2022.

²² H. Broch, *Poesia e conoscenza*, cit., p. 135.

giore chiarezza che in qualsiasi altro luogo. Un minimo di valori etici doveva essere ricoperto con un massimo di valori estetici... Come capitale del Kitsch, Vienna divenne anche la capitale del vuoto di valori dell'epoca»²³, Hofmannsthal non fa che registrarlo, «come un ago magnetizzato perpetuamente oscillante»²⁴.

Il problema posto da Broch in questo saggio è dunque: quale mimesi dare di un'epoca che ha il vuoto al suo centro, senza per questo che la rappresentazione sia essa stessa un raddoppiamento o un fregio del nulla, e d'altra parte rimanendo fedeli alla sua assenza di significati e valori? Oppure, ma è la medesima cosa da un altro punto di vista, come formulare una utopia o speranza di alterità, senza per questo cadere in conciliazioni affrettate e fittizie, che diverrebbero esse stesse un penoso ornamento? La difficoltà di sfuggire a una letteratura che sia estetizzazione dei traumi storici può indurre il Virgilio immaginato da Broch, ma anche Kafka o Tolstoj nella realtà, a voler distruggere la propria opera ritenendola condannata a una incompiutezza non rimediabile, di fronte all'esigenza etica di fondare un nuovo ordine simbolico, etico e politico. Tuttavia proprio grazie a questa consapevolezza le loro quasi-opere, o torsi di simboli, esprimono fino in fondo la tonalità affettiva dominante del loro tempo, la sua verità non ornamentale: «[...] Questa facoltà creativa è stata eletta (o condannata) a diventare il punto focale delle forze anonime dell'epoca [...]»²⁵, afferma Broch di Joyce; è lo spirito dell'epoca «che costringe l'uomo a scendere nella sfera metalogica dell'inconscio e dell'irrazionale»²⁶, come è accaduto a Freud, poiché «le epoche caratterizzate da una definitiva perdita di valori poggiano infatti sul "male" e sull'angoscia per il male, e un'arte che voglia esserne espressione adeguata deve anche essere espressione del "male", che agisce in esse»²⁷ e tuttavia non un suo duplicato come nelle forme del Kitsch, ma con la tensione etica e utopica che conduce «oltre la antinomica convulsione degli elementi disparati», verso una diversa unità «in cui l'estetico si rovescia nuovamente in etico»²⁸. Si capisce che l'incompiutezza derivante da una tale molteplicità di tensioni è essa stessa il sintomo conoscitivo di un'epoca.

Quisquillie

Mostrare gli estremi dello stato d'animo di un'epoca non vuol dire superarlo; l'arte può indicare la necessità di tale oltrepassamento, ma non realizzarlo e nemmeno descriverlo. È il limite di ogni atto estetico.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ *Ibid.*, p. 233.

²⁶ *Ibid.*, p. 247.

²⁷ *Ibid.*, p. 438.

²⁸ *Ibid.*, p. 441.

Il palco vuoto dell'imperatore. Forme dell'incompiuto

Rispetto al "mondo di ieri" e alla Vienna di Hofmannsthal noi non abbiamo neppure la sua "saggezza da operetta", ma certo per intero la sua stupidità.

Nei nostri teatri il Palco Reale, che ancora si insiste a chiamare così in omaggio alle ombre, è regolarmente sovraffollato da avidi prestanome, escort ingioiellate, politici di alto e di basso bordo; al confronto il segno del vuoto lasciato da Francesco Giuseppe assume addirittura una mistica dignità.

Per Broch, come già per Nietzsche, il Kitsch acquista in Wagner una sorta di perversa grandiosità; quanto a noi, gli ornamenti della nostra miseria, gli oriflammi della nostra comunque tragica condizione, ci vengono forniti da vocianti influencer, serialità televisive, ossessioni da schermo. Anche negli orpelli del vuoto c'è una gradazione di qualità.

Singolare come l'essenza del Kitsch rimanga costante anche in circostanze molto diverse: noi siamo invasi dal kitsch postberlusconiano, televisivo, seriale, facebookkante, tiktokiko e instagrammatico, che hanno sostituito l'operetta e il teatro viennese delle marionette. Nondimeno, la distrazione da una possibile guerra imminente e l'elusione della pulsione di morte resta il suo fondamento.

Nell'anteguerra del 1914 c'era esaltazione e quasi estasi in vista della distruzione incombente; nella nostra drôle de preguerre c'è piuttosto indifferente atonia, disponibile a trasformarsi in furore. Entrambe le cose per oscura premonizione e disgusto del vuoto che procede entro l'ordine quotidiano del capitale.

«Incendiate, incendiate! /date fuoco alla terra che diventi un sole. /Devasta sconvulsa distruggi, / passa, passa, o bellissimo flagello umano, / sii peste terremoto ed uragano. / Fa che una primavera rossa /di sangue e di martirio/ sorga da questa vecchia terra, / e che la vita sia come una fiamma. / Viva la guerra!». Così Govoni nell'anteguerra, con irruente pulsione di morte.

Oggi dovremmo ritradurre: Dormite, dormite! Sprofondate nella terra che diventi un oscuro lerciume/passa, passa, o informe flagello inumano/sii virus, corrosione e apatia. /Fa che un autunno piovoso/ di acidi e pesticidi/sgretoli questa vecchia terra/e che la vita sia cenere spenta. /Viva la guerra.

Se un dio oscuro della dissoluzione si impadronisce dell'inconscio del collettivo, come sarà possibile fermarlo? Nell'anteguerra dilagò una nefasta propensione al sacrificio e all'autosacrificio, una regressione al rituale magico arcaico, come se da questo potesse nascere il rinnovamento del mondo. Il fascismo eredita questo stato d'animo.

Mimesi dell'arte secondo Broch: non solo rappresentazione di ciò che si percepisce nello

spazio e nel tempo, ma di ciò che si teme e si desidera entro di essi e così li incurva nella relatività dell'osservatore.

L'arte eticamente nobilitata non esprime mai solo l'Io, ma il noi, il timore e il desiderio nello stato d'animo dominante nell'inconscio del collettivo.

Osserva Broch che gli artisti nel periodo che precede la Grande Guerra sono oggettivamente crudeli: scompongono la figura umana, l'armonia dei suoni, la musica del verso. Esprimono la crudeltà che intuiscono crescere nell'inconscio del collettivo.

Alcuni dei nostri scrittori e poeti migliori sono apaticamente dimessi, immersi in una tragica banalità: esprimono l'indifferenza verso il male, che sentono crescere nell'inconscio del collettivo.

Noi siamo tra un non-più e un non-ancora, una frase che ho ripetuto molte volte: ma non è meno vera l'altra affermazione: non-ancora eppure già ora. Solo che non ne siamo accorti.

Viene in mormoranti bisbigli, dorme nelle latrine del parco, ha il volto coperto di foglie, le braccia di pannolini infantili, un lenzuolo gli serve da manto regale, quando l'infermiere lo agguanta spiega le ali e sguscia nel volo.

Ai tardi Beethoven, Michelangelo, Tolstoj, non interessa più il contenuto reale empirico o soggettivo della vita ma le sue forme: intuiscono che nelle sue apparentemente astratte nervature si cela il contenuto di verità, il sedimento essenziale dell'esperienza. Li mettono a nudo, senza necessità di trasformarli in opera. E ci sono epoche che tendono per natura, collettivamente, allo stile tardo. Credo che sia la prossimità della morte a far considerare i contenuti una perdita di tempo.

Prima ci si rivolge ai sentimenti, poi ai simboli, poi agli archetipi: e gli uni contengono gli altri. Infine, si ritrova il sentimento ma non è più soggettivo: è una tonalità dell'essere.

Anche in Broch c'è uno stile tardo. Dopo il fervore mistico della Morte di Virgilio, così (non)parla il suo (non)Dio in Voci, 1933, nella sua ultima opera, Gli incolpevoli: «Io sono e non sono, perché sono, alla tua fede sono sottratto: il Mio volto è non volto, la Mia parola è non parola... Presunzione è ogni testimonianza sull'essere o non essere Mio... Io sono Colui che non sono, sono un rovelto ardente e non lo sono... venerate l'ignoto che è oltre, oltre la condizione vostra; è là che il Mio trono vuoto s'innalza, irraggiungibile, nel vuoto non-spazio, nella vuota non-mutezza, illimitato». È l'esperienza religiosa immediata, l'unica possibile nel nostro tempo, estranea ad ogni istituzione.

Il palco vuoto dell'imperatore. Forme dell'incompiuto

«Se non ti incontrerò mai in questa vita, che almeno io senta la tua mancanza, su questo sasso spietato». È il soldato Welsh, nella Sottile linea rossa di Terrence Malick.

La sua bocca riemerge da un sudario di sabbia, dall'oscura terra mormora una disperata preghiera, per questo gli è concesso il ritorno dal regno dei morti.

Sfiorò sorridendo il seno della madre con un'ala timida (forse angelo o morte o ombra redenta di sé), dal lato del cuore, sospingendone l'anima in volo, oltre i cancelli del cielo, oltre l'uccello sul ramo, muto nell'ora sospesa, e la fitta selva e il clamore scorrente del fiume, indifferente all'illusoria geometria delle nostre schiere di guerra.

Inevocabile sogno si inoltra dalla riva nel mare, vieni qui dove io sono, ma se non ti vedrò in questa terra almeno sentirò il tuo vuoto errare sul feroce radore.

Nell'ombra premortale oltre l'oscuro vortice di pietra che nessuna morte terrena potrà mai valicare lei nella terra apre solchi di luce.

Frammento e prospettiva. Una nota sulla logica della poesia*

Giuseppe Varnier

Forse è più equivoco che analogia
Quel mondo che mai vedi eppure senti
In vento, frescura, mare, magia
A tratti presagiti, ed in frammenti.
Dallo *Pseudo-Pessoa* (Ortonimo)

0

Questa è *Ozymandias*, di Percy Bysshe Shelley:

I met a traveller from an antique land,
Who said — “Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert . . . Near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read

* Il presente lavoro verte su temi letterari, ma non solo. Si tratta anche di una sfaccettatura di una ricerca che chi scrive conduce da tempo, da un punto di vista sia filosofico sia linguistico, sugli indicali, sui quasi-indicali, sul discorso indiretto libero – e più in generale sulle modalità (sintattiche e lessicali) secondo le quali i pensieri e le emozioni del soggetto che pensa o parla si riflettono e si iscrivono nella struttura linguistica del discorso, oltre che sui modi di riferirsi ai pensieri dei soggetti nelle clausole principali, in quelle secondarie, e nel discorso indiretto. Mi permetto al proposito di rinviare ad alcuni precedenti lavori: *Quasi-Indexicals, Kaplanian monsters and self-consciousness*, in A. Palma, ed., *Castañeda and his guises: essays on the work of Hector-Neri Castañeda*, Berlin, De Gruyter 2014, pp. 161-186; *Reflections on Quasi-Indexicals, Self-Consciousness and Self-Knowledge*, in “Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia”, 8(2), 2017, pp. 193-206; *Poetry as Purgatorial: Dante and the Language(s) of Purgatory*, in K. Van Houtte, B. McCraw (eds), *Purgatory: Philosophical Dimensions*, London, Palgrave MacMillan 2017, pp. 175-197; *Sull’Orlo del Medioevo: Dante, l’Indiretto Libero, e il concetto di Opera*, in *Luci sul Medioevo. Età logica, età delle lingue d’Europa, età degli Studia Generalia: convegno internazionale di studi*, Ragusa, Edizioni di storia 2023, pp. 208-223; e infine *Chi parla? Discorso Indiretto Libero, Lessicalità, e Autocoscienza*, in corso di pubblicazione. Ringrazio Pasqualino Masciarelli e Luca Lenzini per le loro osservazioni.

Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
And on the pedestal, these words appear:
My name is Ozymandias, King of Kings;
Look on my Works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.”¹

E, nella efficace traduzione di A. Tagliatela riportata da Wikipedia:

«Incontri un viandante di una terra dell'antichità,
Che diceva: “Due enormi gambe di pietra stroncate
Stanno imponenti nel deserto... Nella sabbia, non lungi di là,
Mezzo viso sprofondato e sfranto, e la sua fronte,
E le rugose labbra, e il sogghigno di fredda autorità,
Tramandano che lo scultore di ben conoscere quelle passioni rivelava,
Che ancor sopravvivono, stampate senza vita su queste pietre,
Alla mano che le plasmava, e al sentimento che le alimentava:
E sul piedistallo, queste parole cesellate:
«Il mio nome è Ozymandias, re di tutti i re,
Ammirate, Voi Potenti, la mia opera e disperate!»
Null'altro rimane. Intorno alle rovine
Di quel rudere colossale, spoglie e sterminate,
Le piatte sabbie solitarie si estendono oltre confine”».

Si tratta di una poesia straordinaria per molti motivi, ben noti ma di cui presto vedremo alcuni. Non è certo, in un senso filologico letterale, un frammento: è una poesia unica ed unitariamente composta, e quello che sappiamo della sua nascita, esteriormente da una competizione, pare escludere che sia un *excerptum* di un'opera più grande di Shelley – in effetti, la poesia (e)segue, in maniera molto singolare, del resto, la più nota delle forme chiuse: il sonetto. Eppure, ci sono varie cose che connettono questo inimitabile poema chiuso al concetto stesso di frammento, e a quello strettamente collegato di non-finito o parziale:

1) Il sonetto, tuttavia, non sembra essere (un discorso) chiuso: ha un andamento in qualche modo frammentario, ad esempio, parte *ex abrupto*, senza spiegazioni. È ve-

¹ Testo da: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46565/ozymandias> (da *Shelley's Poetry and Prose* (1977)). Lo schema dei pentametri giambici è ABABACDCEDEFDF, con non poche rime o semi rime interne, specie in -ed e in -and(s), che potrebbero parzialmente anagrammare la fine di “Ozy-m-andias”.

ramente, e paradossalmente, un *torso*.

2) Sintatticamente, il *ductus* della poesia sembra sovente interrotto. Alla fine, essa si perde all'orizzonte come la sabbia desolata con cui termina... solo una volta ci sono puntini di sospensione (oltre a uno “—”), ma potrebbero essercene di più. (Il traduttore italiano, cosa interessante, mette tutto il testo in virgolettato – quasi fossero parole attribuite a Shelley o ad altri dall'esterno.)

3) Mimesi del significato, addirittura del referente, tramite la struttura, e addirittura il significante: letteralmente, il poema verte su un colossale *frammento*, e, fuor di metafora, sulla punizione con cui tempo e destino hanno punito la tracotante *hýbris* rispetto agli uomini e al tempo da esso (come statua intera) rappresentata. L'esecuzione cerca di essere quasi-frammentaria, o frammentata, per imitare l'oggetto (non posso qui studiare tutti i livelli anche fonosimbolici a cui ciò avviene);

4) – collegato a 2) – il poema è tutto una serie di prospettive, ed *implicite* di discorsi diretti o indiretti, incastonati l'uno dentro l'altro in maniere complesse. Il poeta *cita* il narratore del poema, che è tutto *costituito* dalle sue parole. Il narratore *dice* che il viso infranto della statua gigantesca frammentata *dice* che lo scultore *leggeva* bene “la fronte aggrottata, le labbra arricciate, l'espressione beffarda di freddo comando” (come renderebbe chi scrive) con quel che *dicevano*, e che sono in fondo l'unica cosa che sopravvive tra tutta la mancanza di vita, e l'unica che può *ribattere* al viaggiatore-narratore – ché tanto l'arte critica dello scultore quanto l'individualità portatrice di quelle passioni sono defunte. (Il poeta vince sul tempo e il potere tracotante? O anch'egli è veicolo e propaggine dell'oblio? Non lo sappiamo.)

5) Il frammento *detto* dal narratore, e quella passione defunta, a loro volta *parlano* in discorso diretto con una scritta sul piedestallo della rovina, scritta potentemente ambigua dato il mutare dei contesti: vuole dire disperate di imitarmi data la grandezza delle mie imprese (la versione trådita di Diodoro Siculo su Ramesse, probabilmente nota a Shelley), o disperate poiché, per grandi che siate, finirete (anche voi) nella rovina e nell'oblio, nella polvere del deserto? Il sonetto contiene quest'ultimo frammento di un discorso, che necessiterebbe e manca di un contesto esauriente.

6) L'autore tace dopo il primo verso, che è al passato mentre il resto è al presente – ma forse è sotteso il paragone ironico di sé con l'altro creatore, quello della statua colossale: entrambi destinati, come lei, a essere obliati nel tempo? E qual è la funzione del viaggiatore di una terra antica?

Un frammento può essere frammento per molti motivi²: perché pensato come tale (uno pseudo-frammento d'autore), perché si insinua in esso un “effetto-frammento” (il caso di *Ozymandias*), perché non finito dall'autore (un'opera troncata), perché non pervenuto o lacunoso nella tradizione (un frammento “effettivo”), come i frammenti dei lirici greci o dei presocratici e tanti frammenti papiracei, perché tolto da un contesto non più accessibile, e messo in uno nuovo (tutte le citazioni sono frammenti e ne

² S.v. Fragment.

condividono la logica), perché, infine, nell'autore e dall'autore parlano e si diramano una pluralità di voci non convergenti (frammento "mentale" da frammentazione psichica – cioè sempre linguistica e psicologica). Questi sono i tipi principali da prendere in considerazione.

Se la poesia lirica è fatta di "estratti dell'anima", allora certamente si ha il caso della pluralità, o almeno, come vedremo più avanti, di una prospettiva particolare tra le altre, di una declinazione dell'attività produttiva del soggetto poetante, in una certa direzione³. Una mancanza o un trauma, un lutto o un'estasi o un'epifania – poiché in esse la soggettività, focalizzata, è sia ampliata sia diminuita, per così dire – scatenano tipicamente la "verticalità" lirica. La lirica, almeno la lirica moderna, anche laddove sia semplice lirica pur senza (ancora) registrare la dissoluzione o frammentazione del soggetto (cui corrisponde linguisticamente la finzione che dice "io"), può a ragione dirsi tipicamente (fatta in forma di) frammento, pur non essendo frammento "effettivo", e magari essendo controllatissima, addirittura classica. La stessa metafora della verticalità ci parla, nella sua vaghezza, di un rapporto ortogonale del pensiero lirico rispetto alla direzione dei pensieri "normali" e del flusso del linguaggio: segno che il discorso viene alterato rispetto al discorso diretto di un soggetto che dice "io". Come si concretizza ciò? Lo vedremo subito.

I

La caratteristica tipica del (o di un) frammento è che esso si presenta, tipicamente appunto, "nudo", privo di *hors-d'oeuvre*. Molto spesso, intendo dire, soprattutto i "veri" o "effettivi" frammenti mancano delle coordinate normalmente fornite dal contesto e dalle informazioni allargate che la parola in prima persona dell'autore – di cui a volte nemmeno sappiamo il nome e/o il tema – dovrebbe normalmente supplire.

³ Ermanno Bencivenga (comunicazione privata) sostiene che – contrariamente alla prosa – tutta la poesia sia, per essenza, frammento. (La tesi è, in altre forme, antica: l'accensione della forma lirica non tollera altri spazi.) Questo è verosimile, ma è poi una questione di grado quanto frammentario sia un testo, e se lo sia per sua essenza tipologica, per intenzione d'autore, o ancora – il *vero o effettivo* frammento – per accidente della trasmissione. E, in ogni caso, il punto è capire che cosa causi la "frammentarietà" intrinseca della poesia – certamente, soprattutto lirica. Per capirlo, ci si interroga qui sulla intrinseca "poeticità" del frammento (un frammento, ovviamente, di un certo tipo), attraverso la sua innata ambiguità, polisemicità, interna soggettività, produttività formale – prima ancora che sulla frammentarietà della lirica. Si veda anche Rüdiger Bubner, *Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne*, in "Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken", April 1993, 47/4, Heft 529, pp. 290-299. Il tema del frammento filosofico è di altissimo interesse, ma qui è fatta la scelta consapevole di non addentrarvisi. Tuttavia, Bubner fa un'osservazione preziosa (p. 294): il frammento *pone sempre la domanda circa la propria forma* – che poi è come dire: proietta una voce o prospettiva nuova e allude alla propria origine perduta.

Questo, però, ha in sé conseguenze che non sono accidentali, ma strutturali. Col contesto originario, può andare persa l'originale intenzione dell'autore e l'inquadramento generale attraverso il quale la voce dell'autore parla. Vi si sostituisce uno statuto oscuro e tutto da determinare, e indovinare, della voce dominante – un regime incerto della parola. L'autore normalmente, in un testo completo, parla in discorso diretto, a meno che introduca il discorso diretto o il discorso indiretto per altre voci secondarie. Quando i confini che delimitano tutto questo sono spariti o al massimo solo intuibili, come in un frammento lacunoso, può sembrare che ogni affermazione sia fatta non in prima persona, ma in discorso indiretto, oppure che delle voci nuove si insinuino nel discorso, voci che possiamo ipoteticamente tracciare all'indietro, divinando una (qualche) soggettività, che non è probabilmente quella dell'autore effettivo, perduta. Se si vuole, si può dire che il “discorso del frammento” approssima inevitabilmente all'orecchio moderno sempre ipoteticamente, ed anche per epoche in cui esso non era (ancora) in uso, il “discorso indiretto libero”, o “rivissuto”, di cui Giulio Herzeg dà una definizione drastica, ma qui utile, come “il miscuglio [*sc.* sintattico e grammaticale, e lessicale] del discorso diretto e del discorso indiretto”⁴. Abbiamo visto all'inizio, in *Ozymandias*, che un effetto “labirintico” di un tipo simile può risuonare perfino in un testo che non è di per sé frammento: in *Ozymandias*, a un certo punto non si sa più chi veramente parli, e di chi siano le scelte lessicali e valutative nel testo, creando nuove soggettività implicite (e “finte”) rispetto a quella, profondamente nascosta, di Shelley.

Dimostrare tutto questo punto per punto richiederebbe forse una messe di esempi e una ampiezza di analisi che non possiamo qui fornire. Quello che mi pare chiaro è che – per così dire procedendo a ritroso – diviene possibile, soprattutto a partire da effettivi frammenti, ripercorrere il filo stilistico sino ad arrivare a “dedurre” una voce

⁴ Giulio Herzeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni (Biblioteca di Lingua Nostra) 1963, p. 18. Vedi anche p. 46, 56 ss.: altre caratteristiche possibili sono, tra quelle citate da Herzeg e quelle che aggiungo io: eventuale sintassi nominale, o discorso segmentato, o ellittico, eventuale uso di congiuntivi o condizionali, infiniti esclamativi, interrogativi o storici o con altre funzioni, uso di nomi astratti, scambio di averbi o altre parti del discorso (“mostri”: come “ieri” invece di “il giorno prima”, e “questo” anziché “quello”), costrutti “etici” o con sfumature emotive, apposite scelte lessicali, mancanza di coerenza oggettiva nel *ductus*. Cfr. anche G. Herzeg, *Stile nominale nella prosa italiana contemporanea*, in “Acta Linguistica Hungarica”, IV, 1954, pp. 171-192. Per un punto di vista più tecnico cfr. ad es. P. Schlenker, *Context of Thought and Context of Utterance (A Note on Free Indirect Discourse and the Historical Present)*, in “Mind and Language”, vol. XIX, n. 3, 2004, pp. 279-304; A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston/London/Melbourne 1982. Ci sono inoltre aspetti, più che puramente stilistici, riguardanti effetti tipicamente soggettivi ed emotivi, veicolati dalla scelta di parole, da certi elementi sintattici, dalla struttura di frase e in taluni casi dagli esclamativi, etc. Si parla allora anche di discorso indiretto libero lessicale. (Tra parentesi, è più corretto “stile indiretto libero”, perché, nonostante l'uso che non cambieremo, questa struttura sembra agire pure nel mimare non discorsi, ma anche pensieri del soggetto interno che non sono vocalizzati né, addirittura, vocalizzabili.)

(lo spettro linguistico di una soggettività manifestato per effetti formali) che non è più quella dell'autore, magari ignoto o congetturale, o semplicemente "assente" dato lo stato lacunoso del testo, ma rappresenta invece una soggettività *diminuita*, che è diversa, e suona diversa. (In "frammenti" *intenzionali*, costituiti a loro volta da voci corali che sostituiscono quella dell'autore e ricreano quella del personaggio, o meglio quella con cui esso parla a sé stessa, effetti raffinatissimi di questo genere sono ottenuti da Ungaretti nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, pensati appunto come una specie di frammenti.) Tutto questo, ripeto, è inevitabilmente realizzato da qualsiasi testo abbastanza complesso sintatticamente a cui manchi il contesto e a cui manchino ad es. – perché perduti o intenzionalmente vittima di ellissi – *verba dicendi* o altri dati esprimenti la/una voce "oggettiva" dell'autore. In questo senso, la struttura del frammento è intrinsecamente lirica, in questo senso tecnico e preciso: che dentro di essa si forma una soggettività propria, del tutto interna, e anche effimera ma intenzionalmente presente, che è poi, detto in maniera più formale, ciò a cui mira ogni lirico, ma anche ogni poeta epico che miri a prosopopee. – Si pensi a Emily Dickinson, nella cui opera consistente in circa 1800 poemi strettamente lirici e brevi, o brevissimi, e dalla quale questo particolare effetto, "d'autore", è secondo me consapevolmente ricercato in maniera ristretta e focalizzata. (Non sono alla lettera frammenti, anche se la frequenza di espedienti grafici come gli "—" ne realizza quasi, in qualche modo, l'apparenza. Partono inoltre *in medias res*, sicché manca sovente continuità tra gli "io" di volta in volta diversi, e presentano le cose in una luce lessicalmente e sintatticamente obliqua, come ad es. Harold Bloom ha messo in luce molto bene.)

Quello che voglio dire è che un frammento di per sé – ancora prima che sia di un fittizio altro autore o usi una lingua propria – IN QUANTO FRAMMENTO CREA UNA PROSPETTIVA (che l'autore per forza di cose, o per qualche motivo suo, non può più controllare), cui si può risalire, ma che non è appunto da un punto di vista intenzionale quella dell'autore originario (se essa c'era). L'autore diventa forse un personaggio (finto e proiettato) tra altri, la cui mente si proietta e si riflette in quel che resta di un testo (non più) completo. Se di una statua resta un piede, questo rimanda non semplicemente alla statua di un uomo, ma, anche nelle ricostruzioni, ad un uomo visto dal punto di vista di un piede. Il piede ha un ruolo autonomo e prende una vita e una vivacità autonome, impreviste. (Penso di nuovo ad *Ozymandias* di Shelley, in cui vediamo la statua dalla prospettiva del volto in frantumi, la cui espressione disfatta ma sprezzantemente ironica contrasta dialetticamente con la scritta sul piedestallo, e, forse, con l'atteggiamento ormai ammutolito dell'autore ultimo, Shelley.) La perdita anche casuale della totalità crea di per sé, non intenzionalmente, prospettive. I frammenti di inni di Hölderlin, ad es., presentati *come* frammenti, sono *ipso facto* più che pezzi di poesie perdute o mai finite, proprio perché dotati di una prospettiva "*octroyée*" anche solo dalle circostanze esterne, che *non* avrebbero altrimenti, come vedremo meglio più avanti. Creano dall'interno il loro stesso, nuovo contesto, supplendo strutturalmente a una mancanza di fatto; e qui il *lector in fabula* è, con le

sue integrazioni, fondamentale. Si pensi al trattato *Del Sublime*: le citazioni ricavano non poco della loro “sublimità” dall’essere, più o meno, decontestualizzate, a partire dallo straordinario, omerico “nella luce distruggici pure”.

Solo assumendo tutto questo la retorica del frammento acquisisce senso e comprensibilità. Altrimenti, essa deve arrestarsi ad un monotono insistere sulla sua poetica, senza potere spiegare perché essa mai si dia. E senza potere spiegare tecnicamente come ci sia altresì un legame tra stato frammentario e soggettività – soggettività psicologica vissuta, *thick*, ovvero dramma dell’essere umano contemporaneo. Eppure, certo, la letteratura sul frammento e sulla frammentazione del soggetto è vastissima: ma non spiega il nesso fondamentale, che è linguistico. *L’anello di Clarisse* di Claudio Magris⁵, è, soprattutto nel primo saggio, una coltissima e sapiente tela intessuta di collegamenti tra crisi del soggetto in filosofia (e nella vita) e crisi del romanzo e della lirica (del “grande stile”), specie all’altezza della *fnis Austriae*. Ma una teoria del flusso di coscienza o delle *Empfindungen* non basta ancora (non è la filosofia del soggetto che fa a pezzi i soggetti, o le loro visioni del mondo) per connettere saldamente, e magari necessariamente, lo stato anche difficile di soggetti psicologici con sperimentazioni linguistiche e romanzi postclassici (o, da noi, poetiche consapevoli come quelle dei cosiddetti vociani). Vediamo ora, dunque, come si può spiegare meglio questo complesso concettuale e vitale, con cui forse i lettori avranno familiarità attraverso i primi studi di Massimo Cacciari e il classico *Wittgenstein’s Vienna* di Allan Janik e Stephen Toulmin (1966, trad. it. Garzanti).

La percezione del frammento come tale è motivata attraverso, e si rispecchia entro, un insieme di scelte e/o segni (o caratteri determinati da fatalità) linguistici, e talvolta anche extralinguistici. Tali caratteri afferiscono al modo in cui il soggetto o i soggetti che parlano o a cui vengono attribuite le parole e i pensieri vengono rispecchiati da un testo, o opera, o vi lasciano un’orma o un’ombra. Tali soggetti sono strutture linguistiche, ma hanno un rapporto mimetico o analogico, ovviamente, con i soggetti psicologici trattati o proiettati da una narrazione, un epos, una lirica – o appunto i loro frammenti. Tipicamente, nel frammento, questa “ombra” di un soggetto unitario è sparita – e, da effetti di origine testuale quali: pluralità indefinita di io che parlano, difficoltà nel distinguere il soggetto primo (e se ci sia), possibile difficile identificazione dell’io che parla, indecisione tra *oratio recta* e *oratio obliqua*, sorgere quasi spontaneo di costruzioni del tipo del *discorso indiretto libero*, tutti effetti cui abbiamo accennato, *consegue* che delle soggettività differenti, se non divergenti, e plurali si affaccino, e inoltre si prestino a rimandare ad una frammentazione e rifrazione anche di soggetti psicologici: personaggi, io lirici, *ficta*, mere presenze enigmatiche, etc. Senza comprendere questo nesso interno tra lo psicologico e il linguistico non si potrebbe capire come e perché ogni estetica o poetica del frammento è adatta a rappresentare la “crisi del

⁵ *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi 1984, 2014, specie il primo, il secondo e il sesto capitolo.

soggetto”, né come e perché ogni consapevole “crisi del soggetto” si ritrovi ad inscenare il frammento. Il nesso *non* è ideologico o psicosociale. È sintattico e semantico.

La cosiddetta frammentazione del linguaggio, se è genuina, riporta sempre semanticamente a dati di fatto, o operazioni volute, che vedono in azione i fattori sopra riassunti; e questi rispecchiano – quando o per caso o per volontà funzionano bene – possibili voci plurali che si insinuano nel testo, o meglio nell’opera, dove non ce n’è più una unica (voce, ma anche opera). La cosiddetta frammentazione del soggetto, egualmente, può solo alludere, se ha senso, a questa pluralità di voci linguistiche a cui tendiamo a dare una interpretazione psicologica. Del resto “frammentazione del soggetto”, in sé, è una metafora: i soggetti non si “frantumano” se non nella schizofrenia, e difficilmente gli schizofrenici nelle fasi acute producono arte profondamente ragionata e organizzata, anche se non più intorno a una prospettiva “monarchica” dell’io – quella che ad es. persino Trakl e Van Gogh evitavano, però scientemente, e lucidamente. Il punto è che il soggetto psicologico può essere infranto solo fino ad un certo punto: il correlato oggettivo del soggetto della poesia, invece, anche infinitamente: aprendo una porta su un mondo diverso, un diverso *Erleben*. (Per soggetto psicologico intendo ciò che si può inferire su un soggetto reale, o supposto tale, dalle strutture linguistiche che lo rispecchiano o fingono: è un tale soggetto psicologico ad essere eventualmente frammentato; il “soggetto linguistico” è solo una descrizione che di per sé non implica nulla oltre a sé. È solo un effetto linguistico, e per questo lo chiamo anche interno. Si potrebbe dire che il soggetto “psicologico” sta a quello “linguistico” come il vissuto psichico che ci rappresentiamo nel e dal dipinto *L’urlo* di Munch sta alle tracce e agli effetti pittorici esperiti formalmente sulla tela.)

È questa visione di un mondo diverso, di una moltitudine di *Empfindungen* non coagulate nella organizzazione narrativa unitaria di un io, di cui parla poi Magris. In area italiana, un libro che chi scrive trova pur sempre importante, i *Canti orfici*, con le *Poesie sparse*, di Campana, è ricco di frammentarietà (e di doverosi, ubiqui puntini di sospensione) che spalancano, a chi sappia cercare, anche gli effetti di cui siamo andati parlando⁶. Ma la *finis Austriae* e le aree coeve, con geniali teorici-autori come Kraus o Benn, offrono, a questo livello, esempi davvero macroscopici ed epocali, e specialmente nel monumentale – ma eternamente frammentario – *L’uomo senza qualità* di Musil (a sua volta influenzato anche da Ernst Mach). Le due più grandi, e ultime, opere di respiro “cosmico-storico” (avrebbe detto Hegel) in senso classico sono forse *Guerra e pace* di Lev Tolstoj e il “dramma irrepresentabile” *I dinasti* di Thomas Hardy. Ma in entrambi permane *ancora* una sorta di prospettiva totalizzante ed unitaria, anche se certo essa è già in crisi: nel romanzo, al suo epilogo, l’ottica della narrazione anche onnisciente alla fine si sublima, deve sublimarsi, in un impersonale trattato di filosofia della storia; nel poema-dramma il narratore-commentatore si scinde, deve scindersi, in una pluralità di figure semidivine che interpretano accadimenti forse provvisti di sen-

⁶ Vedi la bella edizione a cura di Sebastiano Vassalli, *Un po’ del mio sangue*, Milano, Rizzoli 2005.

so. E forse si può dire che nel capolavoro di Musil questo processo di frammentazione ha raggiunto il suo termine: non esiste più una posizione unica che, iscrivendosi in una soggettività unitaria, permette di tenere insieme i tanti discorsi, le tante voci del mondo, e le complicazioni della “azione parallela”.

II

Il frammento è una struttura linguistica, e quindi potenzialmente (oltre che una presentazione fortemente voluta, e un tropo, come abbiamo visto con *Ozymandias*) una “operazione retorica”, che non può non affascinare, nel suo produrre nuovi e diversi significati, e voci. Nella maggior parte delle istanze comuni, di frammenti “effettivi”, l’operazione è perpetrata, per così dire, dalla storia, o da un’edizione critica, più o meno complice, o diplomatica. Lo vedremo meglio più avanti. Nel frattempo, tenteremo l’analisi di un frammento molto particolare, appartenente, in modo decisamente originale, al Novecento italiano.

Concentriamoci su una delle poesie, forse non più belle, ma certo più impressionanti e memorabili, di Franco Fortini. A chi scrive sembra quasi un fallimento letterario, ma un vertice per forza lirica non adulterata. Alla lettera (questo è molto importante) il titolo è riportato come: “DA VERSI PER UN AMICO CHE SI SPOSA”. Dev’essere quindi, in qualche modo, un frammento, un “frammento d’autore”, o fittizio o reale, probabilmente, secondo la nostra approssimativa tassonomia, anche se l’unica altra cosa che lo rivela, oltre all’enigmatico titolo, sono i puntini di sospensione alla fine. Eccola dunque:

DA VERSI PER UN AMICO CHE SI SPOSA

Dove sei morto, un giorno? A che ombra
salita alle pareti dopo la fine dell’oro
su antenne fili nuvole, aprivi le palme, a quale
Moirà di consolante distruzione
rabbrividivi, a fuggire dal dente dolcissimo
dei viali ed a spegnerti? Andavano a schiere
per le campagne d’amore gli ingannati e ai giuochi
dove s’ignora e si perde la giovinezza
come la ginestra delle gite tornando ai suburbi.
Tu in un giuramento discendevi, di non esistere.
E di soffrire la santificante ira
degli dei accettavi, che per le scarnite
rovine della sera e membrane del cielo, oltre i lumi
miseri, bocche bramosi e fiere chiedevano
da continente a continente: tu

chiamato, tu inorridito, tu bianco
scolaro e ignorato, morire alla vita degli altri.
E alla selce che svena e recide porgevi la nuca
tra i libri di greco se il fresco ormai notte
e voci incredibili e buone chiamavano a cena...
...⁷

A me pare improbabile che sia esistito davvero un lungo componimento encomiastico, una specie di epitalamio forse, dal titolo *Versi per un amico che si sposa*. Ma se è così, e insomma questi versi sono trascelti da altro materiale, o solo mentale o già scritto non importa (cfr. al proposito la poesia *Una risposta*), sembra che l'autore non abbia avuto paura di conservarne la parte più retorica, e anche *gore*. O forse che l'abbia fatto apposta. Perché c'è qui qualcosa di molto simile alla mimesi di una disperazione adolescenziale coi mezzi, esasperati quasi, di una retorica non meno adolescenziale, seppure sapiente, che mira più che alla raffinatezza e al buon gusto all'effetto di intensità, di iterazione, di violenta insistenza emotiva. Si direbbe che l'eleganza e misura dei contenuti è sacrificata per un guadagno di forte liricità. Forse, semplicemente, non era possibile scrivere molto più a lungo così (anche se magari ci aspetteremmo o desidereremmo una prosecuzione lunghissima della strana melodia). Difficilmente questi quindici versi potrebbero essere battuti in questo, nel loro genere; di qui la nostra certezza che rappresentino il vertice o un vertice – reale o fittizio? – di *Versi per un amico che si sposa*, sempre ammesso che esista o esistesse. Ecco la *prospettiva*.

Il ritmo è infatti altamente e quasi scompostamente emotivo, ad ogni giro di frase, ma riesce ad essere fluido ed incalzante. Detto questo, per chi scrive almeno, di che cosa, e di chi, parlino questi versi è un mistero. Le immagini di morte poco si convengono all'apparente occasione. Nel comparire insistente di denti, bocche, "rovine scarnite" e fili di lame, sembra quasi essere il rimando ad uno scerpimento mitico (i "libri di greco"). Che cosa ha rifiutato, che cosa ha accolto, la persona cui ci si rivolge col "tu", per meritare di essere, forse, vittima di un sacrificio rituale, un po' come un giovanile Attis, moderno e *maudit*? Ma l'oggetto di questo "tu" è poi davvero l'amico che si sposa? E può essere mai il matrimonio questo processo sacrificale al suo culmine? Il "tu" si rivolge forse ad un *altro* amico, magari suicida? (O il "tu" è addirittura il modo in cui il poeta si rivolge a sé stesso?) O semplicemente ad un uomo davvero tragicamente inadatto al vincolo coniugale? Tutte le risposte vengono taciute: è chiaro che i versi sono una selezione da un tutto più complesso, anche se mancante – su cui il titolo, anch'esso strano e dubbio, non getta luce se non quella di una più intensa ambiguità. Ogni domanda, se si dovesse darle una risposta positiva, porterebbe ad una complessa ed esclusiva ipotesi di lettura autonoma. Resta una specie di frammento di ele-

⁷ Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori 2021. Qui Edizione del Kindle, Pos. 2266.

gia in morte, non in vita: una confusa interrogazione sulle cause di una catastrofe non descritta, forse avvenuta solo nella mente, o tra l'autore e il suo titolo.

E addirittura è bastato, per complicare così le cose, forse non un frammento, ma un *sospetto* di frammentarietà, ben rinfocolato da un titolo, questo sì, certamente apocrifo, in un modo tutto suo. Mezzi più canonici, ma anche retoricamente più deboli, di quelli di *Ozymandias*. Una lirica-frammento ora sta di fronte ad una lirica che rappresentava la frammentarietà. Qui abbiamo, inseparabili ma distinte, proiettate dalle implicazioni e del testo nudo e del titolo, almeno due prospettive: un matrimonio e un sacrificio (o un tragico, autodistruttivo sperdimento adolescenziale, forse in età già matura). Nessuna delle due è quella della totalità dell'opera e della intenzione dell'autore che parla in prima persona: queste due tacciono, o almeno sembrano del tutto defilate, già nella logica linguistica della composizione. L'impressione finale è appunto di un concitato, doloroso celebrare un evento e pensieri misteriosi. È sorprendente pensare quanti di questi effetti contestuali e testuali sono ottenuti semplicemente da e attraverso il criptico titolo e le domande (poste da chi?) cui è negata per sempre risposta. Ma questa è la universale dinamica del frammento.

Lo studio delle opere di Hölderlin come ci sono pervenute, e soprattutto dello stato – estremamente complesso ed in parte frammentario – dei manoscritti, costituirebbe un contributo alla comprensione di questa dinamica; purtroppo possiamo qui dire poche cose. Perché, poi, Hölderlin in particolare? Perché proprio il “percorso eccentrico”, la “excentrische Bahn”, della sua vita rappresenta una discesa nella frammentazione estrema del pensiero, e, infine, della stessa poesia. Lo stato dei manoscritti – questa sarebbe la mia ipotesi – in qualche modo lo rispecchia. Ma occupiamoci prima di una poesia notissima, in sé non frammentaria, dal centro, dal mezzo, della vita e dell'opera del poeta, poesia che esemplifica quanto abbiamo detto del formarsi e riformarsi di nuove voci in seguito all'emergere della struttura non chiusa o unitaria del testo. La poesia è questa:

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

È bello riportare la quasi antica traduzione “ermetizzante” di un grande critico, Gianfranco Contini⁸:

Di gialle pere il suolo
e colmo di rose selvagge
pende nel lago, voi cigni del cuore,
e il capo di baci ubriaco
nell'acqua tuffate
ch'è santa e non turba.

Ahimè, dove li prendo,
ora ch'è inverno, i fiori, e dove
del sole la luce, della terra
l'ombra? Al freddo muti
se ne stanno i muri, nel vento
stridono le banderuole.

Sembra una poesia unitaria, a cui accordare unitario significato. Ma se la ascoltiamo attentamente in essa abitano due anime, come diceva Goethe. L'esame filologico della genesi del capolavoro dimostra in effetti che, più o meno, Hölderlin disponeva di due suoi frammenti: uno naturalistico, con la squisita immagine della reduplicazione dei cigni e del paesaggio nell'acqua (sobria ma che potrebbe inebriare); l'altro di aspro commento sociale e politico: nei periodi di disastro esistenziale, i coraggiosi stanno saldi come mura nella loro fede – mentre i soliti voltagabbana girano come stridule banderuole al vento del cambiamento. Senz'altro ognuno di questi due nuclei frammentari conteneva le strutture (narratore, oggetto, prospettive secondarie) di una soggettività sua propria (una lirica-elegiaca, l'altra gnomico-etica). La forse fortuita, certo acuta fusione le ha solo superficialmente cancellate: in realtà le ha fuse e ritenute (anche se ce ne rendiamo conto bene solo conoscendo il *background*). Ora l'opera deve il suo nitore ineguagliabile, io credo, anche al fatto che in essa la soggettività non è determinata, sembra quasi plurale (o reduplicata come i cigni). Qual è esattamente, appunto, la prospettiva dei cigni, e che cosa rappresentano? Qual è la prospettiva delle “mura... senza parola” – i “muri muti” di Contini? Sono la stessa? Le “mura” insinuano un soggetto subordinato che parla di sé stesso? Il soggetto che apostrofa i cigni con “voi” è lo stesso

⁸ *Alcune poesie di Hölderlin*, tradotte da G. Contini, Torino, Einaudi, orig. 1982, poi nella “bianca” 1987, p. 23. Contini traduce anche frammenti di altri testi.

che si interroga sulla ricerca di luce solare nella tenebra invernale? E se sì, ora, quale è il legame, e il registro comune, misterioso? Vorrebbe forse fare, in qualche senso, ciò che ai cigni riesce? Tutte queste domande illuminano la densità semantica di questo “post frammento”, non voluto come tale dal poeta, ma che finisce per diventarlo. Al punto che la vicenda della genesi frammentata pare illuminarlo in modo decisivo.

Anche qui, pur ammirando questi effetti mirabili che sono in parte autonomi (instaurandosi per ragioni formali), in parte frutto della storia della composizione imposta da Hölderlin, dobbiamo ricordarci della plausibile tesi che tutta la poesia, in particolare tutta la lirica, sia frammento. La tesi è affascinante e ha un fondo di verità. (Abbiamo visto che è solo un'approssimazione anche per il romanzo, dove esistono molte gradazioni.) Ma non credo che una completa generalizzazione in questo senso sia lecita. Prendiamo i *Promessi sposi*, e *l'infinito* di Leopardi. In entrambi si ha una compiutezza ben conclusa dell'opera, che esclude anche un proliferare di voci non ricomprese, esterne al soggetto (onnisciente nel caso di Manzoni) che parla. Le due opere possono valere come archetipi di non-frammento. Ma naturalmente di un'opera può per accidente (o per un certo disegno, come vedremo subito) rimanere solo un frammento o frammenti – e che idea ci faremmo del *Satyricon*, già incompleto, se rimanesse solo il frammento della Cena di Trimalcione?

III

Bisognerebbe ricercare il rapporto tra manoscritto, edizione e frammento. Certi modi di edizione – per tacere delle circostanze – già promuovono necessariamente la moltiplicazione di frammenti, anche solo col presentare diverse stesure, nel loro momentaneo farsi e fissarsi. Le cosiddette edizioni diplomatiche possono moltiplicare i testi e le loro varianti, e con questo, a volte, anche quelle che abbiamo chiamato “voci” interne al testo stesso nella sua pluralità, “prospettive” scaturenti dalla sua stessa incompiutezza.

I manoscritti di Hölderlin (ma naturalmente non solo questi) si presentano così come suddivisi in lunghe raccolte o manoscritti “di lavoro” (originati dal poeta stesso) singolarmente editi, nella loro approssimazione ai testi “definitivi” ma anche nella loro essenziale, intrinseca eccedenza – al punto che si potrebbe parlare di “macroframmenti”. Qui, per una rapida rilettura, mi accontento di fare riferimento alla bella edizione delle poesie in italiano (con testo a fronte) di Luigi Reitani⁹, ma è naturale che tanti più sarebbero probabilmente gli effetti del genere cui miriamo ad essere rilevati, se estendessimo la ricerca alla grande edizione di Stoccarda di Friedrich Beissner, o all'edizione di Francoforte di D.E. Sattler. Essenzialmente, corposi o anche lunghissimi manoscritti, contenenti le versioni prime e anche parziali di molti componimenti, vengono restituiti separatamente, con un imponente effetto cumulativo ed anche ripetitivo,

⁹ *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori (I Meridiani) 2001.

che svela in parallelo parti trascelte e organizzate in maniera diversa, o anche composte in maniera diversa, rispetto ai testi più tardi, tipicamente pubblicati o almeno costituiti criticamente in forma finita. In parole povere, si moltiplicano i frammenti, ovvero il testo presentato sulla pagina stessa dell'edizione critica, in qualche modo, è esso stesso a essere o almeno apparire "frammentato". E c'è di più.

Considerazioni abbastanza semplici, psicologiche o afferenti ai diversi tempi di scrittura, mostrano altresì che è tutt'altro che facile liberarsi delle osservazioni precedenti invocando l'intenzione d'autore, o la copia definitiva o "bella", o anche l'eventuale documento pubblicato. Quale intenzione, e di quale momento? E quale revisione, e perché svolta in un certo modo e non in un altro? E a quali vincoli poteva essere sottoposta la pubblicazione? Secondo me, l'inevitabile risultato di una riflessione seria su questi problemi è che, forse, dobbiamo considerare di accettare come "opera", con tutti i suoi caratteri pur strani, di un autore, anche pagine che si presentano come quelle nelle figure che seguono (originale e traduzione a fronte di Reitani, da un "inno" in lungo corso di compimento). Ma è certo che l'aspetto e la struttura (il lavoro sulla pagina bianca che è la poesia) sono bizzarri e frantumati, dati anche da effetti grafici, e possono ricordare certa poesia sperimentale, oltre che frammenti con varianti. E le "opere" si moltiplicano: quasi un'opera finita ad ogni (modificazione di) "scartafaccio".

(Dal ms. de [II] *Vaticano*; si noti che i mezzi per veicolare l'aspetto della pagina corretta e lavorata dal poeta acquistano anche, a loro volta, un'apparenza grafica autonoma.)

Denn gute Dinge sind drei.

Nicht will ich
Die Bilder dir stürmen.

und das Sakrament
Heilig behalten, das hält unsre Seele
Zusammen, **das Lebenslicht** das uns gönnet Gott.
Die gesellige,
Bis an unser End Die Geheimnißfreundin
Die auch waltet in Gärten in Italia Pomeranzen pflanzt
Weithin, Gott woll,
An unser End

orbis ecclesiae

Giacché le buone cose sono tre.

Non voglio
Assalire le tue immagini.

e il sacramento
Serbare sacro, che tiene la nostra anima
Insieme, **la luce della vita** che ci concede Dio. 5
Compagna,
Sino alla nostra fine L'amica segreta
Che impera anche nei giardini in Italia pianta melangoli
In lontananza, Dio voglia, 10
Alla nostra fine

orbis ecclesiae

Finiamo su un altro tipo di frammentarietà. Se la lirica occidentale forse non è sempre, nella sua essenza, e neppure nella sua resa critica, frammentaria, lo è certo nella sua nascita e nella sua tradizione: in quello che oggi leggiamo. Di Alceo, Archiloco e Saffo e altri possediamo praticamente solo frammenti – per di più in scelte fuorvianti. Il discorso in prima persona è congetturale e spezzato, frasi avulse dal contesto suonano come sentenze o pensieri che acquisiscono non sempre debita evidenza, il contesto diviene una decisione positiva ed autonoma del lettore, e anzi i possibili contesti, proiettati dalle parole spezzate, si moltiplicano. (La situazione non è molto diversa, del resto, per la filosofia occidentale, i cui albori ci sono traditi attraverso i cosiddetti “frammenti dei presocratici” della edizione Diels-Kranz, anch’essa con le progressive integrazioni in seguito a eventuali nuovi ritrovamenti, e con la colpa capitale di aver creato qualcosa di mai esistito: quasi un “movimento” *presocratico*.) Saffo, la più grande fra tutti i lirici greci, del cui vasto lavoro ci resta una sola ode “intera”, testimonia più o meno di tutti gli effetti che la condizione di frammento può indurre. Abbiamo a volte frasi staccate, sospese, di (in parte acquisita) grandissima seduzione, come l’impareggiabile “(io) dormo sola” (su cui vedi più avanti), e infine l’invenzione di locutori ed enti proiettati ma che non esistono.

Disponiamo di una interessantissima cartina di tornasole per studiare questi frammenti come tali. Un poeta canadese educato a Harvard (William) Bliss Carman, nel 1904 pubblicò un volumetto dal titolo *Sappho. One Hundred Lyrics*, probabilmente la sua opera più riuscita.¹⁰ Come si capisce, non si tratta esattamente di una traduzione di Saffo – qui la filologia è sparita. Il suo *modus operandi* fu invece lineare quanto audace e bizzarro: immaginò i frammenti come ritrovati nella loro integrità, e pensò, così, di tradurli, o meglio “tradurli”. Il libro di Carman dovrebbe essere indagato sistematicamente.

In effetti, nelle sue traduzioni nei *Lirici greci*,¹¹ Salvatore Quasimodo, da noi, avrebbe compiuto su Saffo – e non solo – operazioni non così radicali, ma dagli esiti pur sempre notevoli, assai decisi e incisivi. Vediamo ad es.:

TRAMONTATA È LA LUNA

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,

¹⁰ Boston, L.C. Page and Company, with an *Introduction* by Charles D. Roberts. Io ho consultato la seconda edizione, London, Chatto and Windus 1907, disponibile su googlebooks.

¹¹ La mitica edizione dei *Lirici greci* è ora disponibile con una introduzione di Giuseppe Conte: *Lirici greci*, Milano, Mondadori 2018. Qui faccio sempre riferimento ai testi e alle traduzioni in Saffo, *Liriche e Frammenti*, tradd. di S. Quasimodo ed Ezio Savino, a cura di E. Savino, Milano, Feltrinelli 2002. (Ho consultato anche *Lirici greci*, a cura di Simone Beta, tradotti da Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi 2008, 2018; interessante nell’Introduzione il riferimento, attraverso Aristotele, a possibili *personae loquentes* di personaggi fittizi dietro i frammenti: p. VII.)

e ora nel mio letto resto sola.
Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Qui Quasimodo ha unito insieme, con suoi legami, dall'edizione Diehl i frammenti 94, 50, 137, 52, e 20, ricavandone un tutto coerente ma nuovo, cui è attribuito *tacite* un unico soggetto narrante ed esperiente, che è poi quello del "dormo sola". Nel frammento (96) intitolato *Vorrei veramente essere morta*, e splendidamente tradotto, Quasimodo divina la presenza del "discorso" dialogico (un *novum* per la poesia arcaica), lo sovrappone di conseguenza alla lettera del testo, introducendo il virgolettato, e ricostruisce di conseguenza. Prospettive nuove, probabilmente eccedenti o divergenti rispetto al testo originario, si insinuano. Nella traduzione del frammento 97, *A Ermes*, ugualmente è un testo comprensibile e completo, dai versi perfetti, ad essere "letto" da relativamente poche tracce: otto brevissime righe tutte spezzate, incomplete e pesantemente integrate:

A ERMES

Ermes, io lungamente ti ho invocato.
In me è solitudine: tu aiutami,
despota, ché morte da sé non viene;
nulla m'allieta tanto che consoli.

Io voglio morire:
voglio vedere la riva d'Acheronte
fiorita di loto fresca di rugiada.¹²

Queste traduzioni sostituiscono *una* traduzione possibile, integrale, alla polisemica pluralità di prospettive incomplete del frammento di base, che a sua volta è un non-testo, una serie di frammenti, prodotto dalla attività critico-filologica.

Prendiamo un esempio di frammento tradotto appunto con criteri di massima aderenza solo a ciò che è recuperabile del testo, e noteremo subito come il senso che si riesce ad evincere sia accidentato, incerto tra discorso diretto ed attribuito, e generalmente percorso da prospettive conflittuali non nette:

¹² Saffo, *Liriche e Frammenti*, a cura di E. Savino, cit., p. 39.

...d'amore...

...

...nel guardare verso...

...Ermione, tale...

...a Elena bionda io paragonarti...

...

...mortalì. Sappilo, questo, con la tua

...me dalle mie desolazioni

...

...

...sulle sponde

...

...festa tutta notte¹³

E questa è una traduzione, in cui il curatore, Ezio Savino, ha pur sempre tentato di integrare e supplire alle lacune, in un certo grado. Il testo greco è ancora più, forzatamente, ellittico, anche se forse, al contempo, semanticamente più ricco. Vediamo cosa ha ottenuto con il suo “metodo” ampliativo Bliss Carman dal frammento 94, che Quasimodo ha tradotto in quattro versi, come sopra citato:

XXII

Once I lay upon your bosom,
While the long blue-silver moonlight
Walked the plain, with that pure passion
All your own.

Now the moon is gone, the Pleiads
Gone, the dead of night is going;
Slips the hour, and in my bed
I lie alone.¹⁴

Tentiamo, giusto per chiudere il circolo, di fornire una traduzione letterale di questa affascinante “traduzione”:

XXII

Già io giacqui sul tuo seno
Mentre la lunga luce di luna blu-argentea

¹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴ Bliss Carman, cit., p. 28.

Giuseppe Varnier

Camminava sulla piana, con quella pura passione
Tutta tua.

Ora la luna è andata, le Pleiadi
Andate, il morto cuore della notte se ne va,
Sfugge l'ora, e nel mio letto
Giaccio sola.

IV

Il frammento, il non finito o il non del tutto presentato, il parzialmente cancellato o parzialmente ricostruito, è uno dei volti fondamentali dell'espressione poetica, specialmente lirica: a volte è raggiunto intenzionalmente, altre volte è frutto delle circostanze. Sempre, comunque, proiettando e portando con sé una prospettiva entra nel discorso lirico e tra le voci liriche e le complica, con effetti che sono simili, tra l'altro, a quelli del discorso indiretto libero o dell'inserzione di nuove voci parziali, o della rappresentazione di punti di vista prima non esistenti. Alla poesia non è essenziale – sarebbe impoverirla dirlo – la tecnica: è essenziale l'uso o almeno l'effetto delle quasi infinite potenzialità logiche del linguaggio, ideate dal poeta e sedimentate dal tempo. Spero di essere riuscito qui a suggerire un'analisi per un complesso fenomeno di questo tipo.

Sul *non-finito* in musica

Roberto Russo

Dalla torre della Basilica di Santa Maria di Cracovia, allo scoccare di ogni ora, tutti i giorni dell'anno, una tromba intona per quattro volte (una verso ogni punto cardinale) una melodia che si interrompe sempre ed esattamente nello stesso punto. Trattasi dell'*Hejnal* (una sorta di "chiamata a raccolta"), un rito che ripropone l'antica storia del trombettista ufficiale della città polacca, il quale aveva il compito di comunicare alla cittadinanza l'apertura e la chiusura delle porte della stessa, oltre che a segnalare eventuali pericoli quali lo scoppio di un incendio o il sopraggiungere di incursioni nemiche. In un giorno non ben identificato del 1241, secondo la leggenda, il musicista prende in mano la tromba per avvertire la popolazione di un imminente attacco da parte dei Mongoli, ma mentre intona il suo motivo una freccia nemica lo trafigge proprio in gola, uccidendolo sul colpo ed impedendogli di concludere l'assolo. Un sacrificio non vano, il suo, poiché gli abitanti di Cracovia, già allertati da quell'*incipit*, corrono ai ripari prima che sia troppo tardi. Non si conosce l'autore della melodia, e non è neanche dato sapere se il fatto sia realmente accaduto, ma crediamo si tratti di uno dei più antichi esempi di *non-finito* in musica. Nonostante l'episodio sia da ricondurre al novero delle tradizioni popolari, più che a quello dell'arte musicale, è se non altro interessante constatare quale forza simbolica abbia avuto l'atto della interruzione in sé, tanto che l'*Hejnal* cracoviano è diventato uno degli elementi chiave dell'identità di quella città e della Polonia intera: una sorta di patrimonio storico immateriale che si reitera, intatto, da quasi ottocento anni. Sebbene non si tratti propriamente di un caso di composizione non terminata, bensì di una esecuzione interrotta, una domanda sorge spontanea: avrebbe avuto, quell'episodio, ugual risonanza qualora il trombettista fosse riuscito a portare a termine il suo richiamo? Non sarà proprio quell'arresto, quel tragico blocco improvviso, il segreto del suo potere simbolico che attraversa i secoli?

Quale che sia la risposta, è fuor di dubbio che il tema del *non-finito*, in musica e in

altre discipline artistiche, intrighi e affascini da tempo esperti e appassionati, studiosi e storici dell'arte, critici ed amatori. E se da un lato vi è un'ampia casistica di artisti – in massima parte attori e musicisti – i quali, caduti sul palcoscenico nel bel mezzo di un'interpretazione, hanno suggellato alla massima potenza il connubio inscindibile tra vita biologica e vita artistica, vi è, dall'altro, un nutrito numero di opere incompiute che, spesso avvolto in un'aura di mistero, fa parlare di sé in tutti i settori della storia dell'arte, rappresentando uno dei più interessanti ambiti di ricerca in letteratura, pittura, scultura, musica, teatro.

Sebbene il concetto di *incompiutezza* abbia conosciuto, in arte, una crescente attenzione nel corso del tempo (tanto da assumere connotati di assoluta peculiarità tra il periodo romantico e la contemporaneità), non mancano esempi di esaltazione del *non-finito* fin dall'antichità.

Così evidenziava Plinio il Vecchio il quale, nella epistola dedicatoria della sua *Naturalis historia*, ci ricorda come i più autorevoli esponenti delle arti figurative dell'antica Grecia siglassero le proprie opere con ambigue indicazioni circa il loro grado di completezza, quasi che esse fossero – pur formalmente terminate – in perenne evoluzione e, come tali, suscettibili di ripensamenti e correzioni. È come se vi fosse la necessità – sembra affermare Plinio – della presunta imperfezione di un manufatto, non per incapacità o mancanza di volontà dell'autore, bensì perché una forza maggiore (ad esempio la morte) ne impedisca il compimento. Un pretesto, ovviamente, poiché il concetto esprime, a ben vedere, il valore di quella sottile linea di separazione tra l'anelito verso un'idea di perfezione e il principio di perfettibilità dell'essere umano, del suo pensiero e delle sue azioni, confermando, al contempo, un certo grado di consapevolezza rispetto alla finitezza dell'uomo e alla caducità delle cose terrene: se da un lato, quindi, l'opera d'arte veniva dichiarata come suscettibile di ulteriori e future limature, dall'altro si era ben consapevoli che ciò non sarebbe mai accaduto, poiché la perfezione – come è noto – non appartiene né agli uomini né a questo mondo; una concezione che si collega direttamente ai principi della filosofia platonica secondo cui le opere d'arte non possono che essere simulacri di rispettivi antagonisti celesti, sempre distanti e distinti da ciò che l'atto umano della creazione artistica può esprimere.

Questo fondamento filosofico, nel corso della storia, non ha impedito di identificare in massima parte l'idea di *incompiuto* con il termine della parabola vitale di un artista, anche quando il *non-finito*, per mano di quei primi che ne fecero un vero e proprio tratto stilistico distintivo – Donatello, Michelangelo, Leonardo da Vinci –, si affermò come forma d'arte autonoma e indipendente. L'ovvietà della cosa (decesso *versus* opera in cantiere non completata) fa sì che i lavori non terminati acquistino già di per sé una notevole rilevanza sotto l'aspetto biografico e, nel caso di arti performative, anche sotto quello interpretativo. Al valore puramente testamentario dei lavori, infatti, si aggiunge quell'elemento unico, imprevedibile e inconoscibile del vuoto improvviso, su cui fa leva il fatto stesso che nessun'altra persona al mondo, al di fuori

dell'artista passato (o passata) a miglior vita, possa veramente conoscere le reali intenzioni dell'autore (o autrice) per condurre a termine un dipinto, una statua, una commedia, un romanzo o una composizione musicale; ciò, finanche quando eventuali indicazioni (appunti, schizzi, frammenti) conducano terze mani ad intervenire per concludere una creazione rimasta orfana anzitempo.

Eclatante in tal senso è il caso della *Turandot* di Giacomo Puccini. Iniziata nel 1920 e ufficialmente rimasta incompleta a causa del decesso del compositore, l'opera fu portata a termine dal musicista napoletano Franco Alfano, incaricato del completamento da Arturo Toscanini. Il grande direttore d'orchestra, infatti, aveva affiancato Puccini stesso nella stesura della composizione durante i tre anni in cui questi vi lavorò; nella gestazione della *Turandot*, Toscanini fu pertanto la persona più vicina al maestro toscano, e probabilmente l'unico a poter indicare la strada migliore affinché quelle pagine di appunti sul finale dell'opera, che Puccini portò con sé a Bruxelles in attesa di un'operazione chirurgica alla quale non sopravvisse, potessero essere interpretate ed utilizzate per l'ultimazione del suo capolavoro. Così fu, ma alla consegna del lavoro Toscanini si dichiarò non totalmente soddisfatto, tanto che, alla prima esecuzione della *Turandot*, avvenuta sotto la sua bacchetta il 25 aprile del 1926 presso il Teatro alla Scala di Milano, il direttore fermò l'orchestra e gli interpreti nell'esatto punto in cui Puccini terminò di scrivere, pronunciando verso il pubblico quella frase – “Qui il Maestro è morto” – che, oltre a restare incisa nella storia del melodramma a sancire l'insuperata grandezza del compositore, aprì un grande interrogativo filologico sul valore della incompiutezza nell'arte: quale diritto abbiamo di proporre, o persino esigere, il completamento di un'opera non terminata? Il quesito prende ancor più vigore allorquando studiosi e critici avanzano dubbi sul reale motivo di una incompletezza, pur in presenza di reali fattori di forza maggiore. Nel caso stesso della *Turandot*, ad esempio, resta irrisolta la diatriba tra coloro che additano la sua incompiutezza alla effettiva scomparsa del maestro lucchese e chi, invece, intravede una sorta di inerzia, di inoperosità nell'ultimare la sua creazione più criptica; se non, addirittura, di volontà nel lasciare “aperto” il finale di un capolavoro caratterizzato, nella sua trama, da enigmi e misteri rendendolo, in questo modo, ancor più ermetico e quindi aderente in massima misura alla sua intima natura. Quale migliore stratagemma, infatti, lasciare incompiuta un'opera al fine di non sciogliere il suo nodo principale, rappresentato dalla utopica metamorfosi di una gelida e distaccata principessa (*Turandot*, appunto) da feroce despota a donna che cede alla seduzione e all'incanto dell'amore?

Dubbi analoghi sul fatto che un autore possa intenzionalmente evitare di portare a termine un'opera artistica costellano il variegato mondo del *non-finito*, aggiungendo alla già coinvolgente condizione di incompletezza un'aura di ulteriore ambiguità e di sfuggevolezza.

Ci si chiede, pertanto, se dietro una delle sinfonie più discusse e amate della storia della musica, e quindi tra le più eseguite – l'*Incompiuta* di Franz Schubert –, possa

annidarsi un simile principio. Un'analisi pur sommaria dell'opera rivela molti elementi a favore della tesi testé esposta, tanto che l'idea stessa di una interruzione della composizione causata dalla prematura dipartita del musicista appare se non altro improbabile: già la data di creazione degli unici due movimenti esistenti, di molto antecedente alla morte di Schubert, suggerisce una fase riflessiva di smisurata lunghezza per un compositore di certo introspettivo e ponderato nelle scelte da adottare, ma al contempo incredibilmente prolifico; a ciò si aggiunga il puro aspetto formale, che tradisce una solida completezza strutturale rivelando, al contempo, un perfetto impianto speculare, elemento che già di per sé trasmette un senso di interezza, se non addirittura di definitivo compimento. Esistono – è vero – frammenti per un terzo movimento sinfonico, ciò nondimeno l'opera, nella versione a noi giunta, ha non solo una sua ragion d'essere, quanto anche un intimo significato espressivo che spinge in avanti la poetica e la tecnica compositiva schubertiana di decenni, pur restando ancorata al glorioso passato musicale a cui Schubert era profondamente legato. L'ascolto della *Incompiuta*, infatti (quasi paradossale, a questo punto, il fatto che la sinfonia in esame sia l'unica composizione nella storia della musica ad essere identificata con questo titolo senza possibilità di errore!), pur manifestando reminiscenze mozartiane e beethoveniane, elabora forma ed espressione seguendo un procedimento così rivoluzionario da chiedersi cosa sarebbero stati i pensieri sinfonici di Bruckner, di Mahler e persino di Shostakovich senza questo straordinario affresco musicale, ovvero qualora il brano fosse stato completato in maniera canonica.

Analogamente, riguardo alla *Kunst der Fuge* – ultima fatica di Johann Sebastian Bach – ci si domanda se il compositore abbia deliberatamente fermato la sua penna su quel *Contrapunctus XIV*, giusto nel punto in cui – guarda caso – viene posta in partitura la notazione corrispondente sul pentagramma al proprio nome¹. In questo caso, aver lasciata *aperta* la composizione avrebbe concorso ad aumentare vertiginosamente quell'aura di “musica assoluta” che pervade l'intera opera, già ai vertici dei capolavori prodotti dalla mente umana per non avere né una struttura riconducibile ad una forma del tutto definita, né un indirizzo strumentale che specifichi un preciso organico di destinazione. Di fatto, l'*Arte della Fuga* del genio di Eisenach può essere eseguita da uno o più tastieristi, da qualsiasi *ensemble* cameristico, da voci umane, da un'orchestra o – nell'accezione più profonda della sua assolutezza – da alcun interprete: prima composizione musicale nella storia ad assumere in sé un carattere di *illimitatezza*, qualcosa che può esistere di per sé anche senza mediatori e persino senza ascoltatori; *illimitata* e quindi *interminabile*; *non-finita* o forse *infinita*².

¹ B = si bemolle, A = la, C = do, H = si naturale

² Si può ipotizzare che a tale principio si sia ispirato uno dei più grandi ed eccentrici interpreti bachiani, il pianista canadese Glenn Gould, essendo passato alla storia, oltre che per le sue geniali, clamorose e discusse interpretazioni, proprio per aver portato all'ennesima potenza l'idea di *interruzione*. Un musicista di enorme levatura che decide di non esibirsi più in pubblico al compimento

A ben vedere, quindi, il concetto di *non-finito*, lungi dall'essere considerato un attributo banalmente stigmatizzante che mira ad evidenziare la manchevolezza, la debolezza o la lacunosità di talune opere d'arte, potrebbe esser considerato un vero e proprio valore qualitativo aggiunto che dona agli artisti e ai loro rispettivi lavori una nuova e talvolta inedita luce, aprendo a inconsuete indagini, ad insospettabili interrogativi e a nuovi orizzonti di ricerca.

È però davvero difficile districarsi in un mondo a sé – quello musicale – che al suo interno presenta tanta varietà e tanta variabilità di casi: se da un lato sembrerebbe giusto, come fin qui evidenziato, adottare il principio dell'assoluta *incontaminazione* di un'opera incompleta (o presunta tale), ci si può legittimamente chiedere se i lavori di integrazione di Alfano sulla *Turandot*, di Aleksandr Glazunov sulla terza sinfonia di Borodin o di Franz Xaver Süssmayr (e di altri allievi di Mozart) sul ben noto *Requiem* del genio salisburghese abbiano conferito a questi capolavori un definitivo grado di completezza formale ed espressiva o se, invece, possano essere in qualche modo considerati forzature. Più in generale, c'è da chiedersi quale sia quel misterioso motivo per il quale talune composizioni siano lasciate nella loro versione "incompleta", mentre per talaltre si manifesti l'urgenza di una necessaria ultimazione *post mortem*.

L'enigma diventa ancor più fitto, e per certi aspetti senza soluzione, se poniamo a confronto la produzione musicale con quelle di altre discipline artistiche. Se da un lato, infatti, può apparire persino degno di encomio il lavoro di Luciano Berio, realizzato tra il 1989 e il 1990, su schizzi e frammenti schubertiani al fine di "ri-comporre" una inesistente decima sinfonia, dall'altro sembra essere universalmente accettata l'inviolabilità di opere come *Il primo uomo* di Albert Camus, *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, le tele incompiute di Paul Cezanne o la *Pietà Rondanini* di Michelangelo: capolavori non terminati che, con tutta probabilità, nessun essere umano si sognerebbe mai di completare.

Ciò, a meno che l'aberrante corsa della tecnologia verso l'affermazione della cosiddetta intelligenza artificiale non abbia la meglio finanche su quanto, fino a questo momento, sembra esser sacro ed intoccabile, e che questa forma innaturale di intelligenza non soppianti ciò che Cezanne amava definire poeticamente "*travail intelligent*" (dove il francese *travail* pare essere più consono a tradurre il termine italiano "sofferenza", tipica del gesto creativo umano, che "lavoro", decisamente più tecnico e meno ispirato).

Tale riferimento non è soltanto alla possibilità, tristemente vicina se non già presente, di esser soppiantati dalla IA nel creare *ex novo* testi letterari, poetici, composizioni e dipinti, quanto alla certezza che tutto questo stia già accadendo anche con opere

del suo trentesimo anno di vita (quando, cioè, la carriera di un interprete, di norma, inizia a consolidarsi proprio attraverso le *performance* pubbliche) non sembra aver sancito la sua grandezza giusto in virtù di una parabola artistica interrotta? Entrando così nel mito attraverso un atto di sottrazione, piuttosto che di completamento?

incompiute appartenenti al glorioso trascorso storico umano. È abbastanza recente, infatti, la notizia riguardante il colosso tecnologico cinese della Huawei, in prima linea su questo fronte per aver programmato un *software* in grado di “terminare” quel capolavoro sinfonico – la già citata *Incompiuta* di Schubert – emblema stesso del *non-finito* nella musica romantica europea³.

Al di là dei motivi di ciò che potrebbe essere a buon titolo definito un vero “accanimento” su composizioni musicali non terminate o incomplete, sia esso umano o artificiale, resta il fatto che queste operazioni postume rischiano di cancellare, ammessa la buona fede, quella intrinseca malia naturalmente presente nella tipologia di opere in oggetto proprio in virtù di una *assenza*. Portare a compimento un *incompiuto* – lo si comprende – riempie di orgoglio quell’artista che si assume l’onere di un simile compito, già solo per porsi idealmente al fianco di una grande figura storica e del suo pensiero artistico; esprime pur sempre, però, quell’imperituro *horror vacui* presente nella mente degli esseri umani da tempo immemore, che spinge l’uomo non solo a “riempire” ogni senso di vuoto, fisico o immateriale che sia, ma anche a concentrarsi più sulla necessità di ciò che manca piuttosto che sul valore di ciò che si possiede.

Come non pensare, a tal proposito, a quell’intima produzione musicale che allude, al contrario, alla simbologia dell’*assenza* e che, finanche in composizioni formalmente concluse, raggiunge il massimo grado di indefinitezza? Già Chopin ne diede prova in quel quarto movimento della sonata op. 35 quando, terminata la nota *Marche Funèbre* (canto che celebra per antonomasia il vuoto più lacerante), si cimenta in una *musica non-musica*: un brano, a conclusione della grande composizione pianistica, scritto in assenza di forma, di melodia e di armonia. Per non parlare di Claude Debussy, musicista in cui il simbolismo è presente almeno quanto la matrice impressionista: oltre a comporre diversi brani ispirati all’*assenza* (“*Pour un tombeau sans nom*”, “*Canope*”, “*La damoiselle élue*”, “*La mort des amants*”, “*Des pas sur la neige*”, “*Feuilles mortes*”), il musicista francese fa della indeterminatezza la chiave principale della sua poetica, riuscendo a catturare l’attenzione dell’ascoltatore tramite l’uso magistrale di indugi, di attese e di inaspettate sospensioni, perfino in brani di insospettabile coerenza strutturale. È il caso, per esempio, del preludio per pianoforte “*La sérénade interrompue*”, nel quale i bruschi arresti inseriti in partitura, in perfetta aderenza al titolo, caratterizzano il traballante incedere musicale in maniera davvero efficace. Sarà ugual cosa, in futuro, per musicisti come György Ligeti, Arvo Pärt e John Cage, tra i cui tratti stilistici peculiari l’assenza del suono, il vuoto e l’interruzione rivestono un ruolo espressivo così rilevante da chiederci, senza apparire capziosi, se a volte siano i suoni ad essere interrotti dal silenzio o viceversa⁴.

³ <https://arte.sky.it/archivio/2019/02/unintelligenza-artificiale-ha-finito-di-comporre-la-sinfonia-incompiuta-di-schubert>.

⁴ Nel caso di John Cage, il riferimento non può che essere alla sua più famosa e controversa composizione, “*4’33*”, un brano scritto per qualsivoglia strumento o *ensemble* musicale in cui gli inter-

Alla medesima concezione di *assenza* e di *incompletezza* si sono certamente ispirati anche tanti esponenti della letteratura, della poesia, delle arti figurative e dell'architettura, lasciando ai posteri opere di incomparabile bellezza e di indiscusso valore artistico, legate fortemente a quell'incanto della "non canonicità", dell'incertezza e finanche – per dirla con il critico d'arte Fritz Baumgart – "delle cose lasciate imperfette".

Imperfette come la realtà che ci circonda, come la storia, come la vita stessa che inevitabilmente tramonta, svanisce o può interrompersi all'improvviso senza un perché e senza alcun appello; come una parola non detta che, paradossalmente, arricchisce un discorso aprendo nella mente di chi ascolta inediti orizzonti di possibili, infinite varianti; come un gesto non fatto o una decisione non presa, la quale, parimenti, libera un'azione dall'idea di un fine unico, talvolta predefinito o prevedibile, conferendole innumerevoli ipotetiche svolte; finanche come anelito a un esito finale che non potrà essere, il quale, proprio in quanto utopico, ci mantiene vivi, desiderosi e pieni di speranza in una verità altra.

Accadde così, senza alcun dubbio, a quei musicisti appartenenti ad una particolarissima categoria di artisti che qui vogliamo menzionare come esempio estremo di mancanza, di vuoto, di interruzione e di incompiutezza, i quali – loro malgrado – arricchiscono la casistica fin qui esposta di nuove, singolari e per molti aspetti inusuali prospettive: i compositori che vissero la terrificante esperienza della deportazione e dello sterminio nazista durante l'ultima guerra mondiale e, in epoca staliniana, dei *Gulag* sovietici. L'annientamento fisico e l'annichilimento psicologico, come è noto, furono le armi più spietate di quella inenarrabile distruzione di massa; tuttavia, durante quei pur rarissimi bagliori di speranza e di fiducia che si palesavano in uno stato generale di irrimediabile e costante disperazione, alcuni artisti internati nei campi di concentramento per ragioni etniche, politiche, religiose, di orientamento sessuale o di disabilità, trovarono la forza di crear qualcosa, di lasciare una traccia, concependo, mal-

preti (o l'interprete) non producono alcun suono per quattro minuti e trentatré secondi esatti. In questo contesto, pertanto, potremmo parlare, più che di un brano interrotto, di musica addirittura mai iniziata, che mai inizierà e che, per forza di cose, mai potrà esser terminata. Al di là di tutte le possibili implicazioni filosofiche e persino provocatorie dell'opera, la completa mancanza dell'atto sonoro di questa composizione "obbliga" l'ascoltatore a concentrarsi sull'assenza di suono piuttosto che sulla sua produzione, dimostrando paradossalmente che quel silenzio nel quale il compositore, gli esecutori e il pubblico credono di essere immersi non può essere raggiunto in maniera assoluta. Di fatto, ogni elemento facente parte della *performance* – gli ascoltatori, l'ambiente, il corpo stesso dell'artista-interprete – genera una base sonora che, per quanto impercettibile, non potrà essere mai del tutto eliminata. (Questa tesi va di pari passo con il principio fisico che dimostra l'impossibilità del completo azzeramento delle vibrazioni soniche della materia, per la qual cosa il valore dello zero assoluto, -273°C circa, diventa un limite irraggiungibile; non è un caso, tra l'altro, che la scomposizione di quei *quattro minuti e trentatré* del brano del compositore americano dia esattamente la misura di *duecentosettantatré* secondi.)

grado le tremende condizioni di vita, una sconfinata quantità di opere, molte di esse per forza di cose incompiute o in forma di frammenti. Frantumi di esistenze, reliquie di pensieri, schegge di bellezza, abbandonati per sfinimento, per morte violenta sovrappiunta o per pratici motivi contingenti alle condizioni di sopravvivenza nei Lager, nei campi di sterminio staliniani e comunque in ogni condizione di cattività, più o meno nota⁵. Opere non terminate, quindi, per le cause qui elencate o forse – ci piace crederlo – perché, presaghe di tragici quanto repentini ed imprevedibili epiloghi, quelle persone vollero idealmente costruire ipotetici legami con generazioni di musicisti di là da venire, i quali, in una immaginaria realtà senza muri e senza filo spinato, avrebbero poi potuto re-intrecciare quei tessuti di vita dilaniati nei quali l'arte era comunque riuscita a far breccia. Quasi messaggi di speranza nel futuro – i loro – lanciati ad altri artisti che, più fortunati, avrebbero poi raccolto il testimone e messo insieme brandelli di partiture e di esistenze umane ridotte in cenere. Così fu, perlomeno in parte: molte composizioni vennero effettivamente ricostruite da musicisti che vollero portare a termine, anche a distanza di decenni, questa pietosa operazione di ricomposizione; molte altre no, forse perché, in una realtà storica così estrema, la certezza di voler realizzare il completamento di composizioni interminate ha spesso ceduto il passo alla convinzione che esse dovessero esser considerate interminabili. Un cambio di rotta, quindi, certamente con un suo motivo d'essere sulla base di uno scottante dilemma: conferire alla storia la ricostruzione di qualcosa che non poté concludersi, o lasciare intonse, a futura memoria, quelle tracce di un'umanità lacerata e in gran parte annientata? In altre parole – ci si potrebbe chiedere – rispettare l'intensa frammentarietà partorita da chi, in condizioni non umane, ha trovato coraggio e speranza nel messaggio universale della musica, aiuterebbe a tener viva la memoria di ciò che è stato, nella speranza, come fu per il trombettista di Cracovia, che almeno l'arte possa aiutare a non dimenticare⁶?

In conclusione, al di là delle cause che giustificano o ammettono la presenza di opere non terminate – dalle più semplici alle più profonde, dalle più estreme alle più inti-

⁵ Pensiamo semplicemente alla difficoltà nel reperire un qualsivoglia supporto cartaceo su cui fissare idee e temi musicali o, ancor di più, intere elaborazioni strumentali o vocali. A causa di ciò, possiamo solo immaginare quanta musica sia andata perduta o non abbia avuto neppure l'opportunità di essere fissata su pentagramma.

⁶ Sulla cosiddetta “musica concentrazionaria” è doveroso menzionare, tra i numerosi studi effettuati, lo straordinario lavoro di ricerca e archiviazione del pianista, compositore e musicologo Francesco Lotoro, ideatore, insieme alla moglie Grazia Tiritiello, della fondazione “Istituto di letteratura musicale concentrazionaria di Barletta”, la cui esperienza è raccontata nei volumi *Un canto salverà il mondo – 1933-1953: la musica sopravvissuta alla deportazione* (F. Lotoro, Feltrinelli, 2022), *Antologia musicale concentrazionaria: opere musicali scritte in cattività civile e militare durante la seconda guerra mondiale* (F. Lotoro, Rotas, 2021) e *Alla ricerca della musica perduta. Prolegomeni a una letteratura musicale concentrazionaria* (F. Lotoro, Rotas, 2012).

me, da quelle “obbligate” a quelle presuntamente “volontarie” – le riformulazioni e le possibili restaurazioni del *non-finito* possono generare, a ben vedere, una serie di problematiche e di forti perplessità, confermando una profonda tensione emotiva tra il principio tendente alla ricostituzione della completezza e il suo esatto contrario. Una tensione che, non esaurendosi col trascorrere del tempo, con l’evoluzione dei costumi, del pensiero filosofico e con i mutamenti della società, spesso accompagna le diverse posizioni a favore di atteggiamenti totalmente conservativi o decisamente più interventisti, in musica come in altri campi artistici.

Il pensiero contemporaneo è forse viziato da una preminente idea negativa del concetto di *incompiuto*, che attribuisce ad esso un grado quasi esclusivamente difettivo, un disvalore, persino un demerito⁷. Quando si ragiona di opere d’arte, però, superare questo limite percettivo e cognitivo contribuirebbe senza dubbio ad apprezzare in misura maggiore le loro intrinseche qualità, e a conferire più genuinità e schiettezza all’atto creativo in sé anche quando, per tutte le ragioni fin qui individuate, esso può apparire tortuoso, incompleto e indefinito.

Intervenire o meno su opere incompiute, in definitiva, resta una difficile scelta personale che, pur se mossa da valide motivazioni storiche o filologiche, implica una notevole assunzione di responsabilità nei confronti degli autori, delle loro rispettive ispirazioni e delle innumerevoli circostanze nelle quali il *non-finito* viene a generarsi.

⁷ Si pensi al *non-finito* in riferimento ad opere pubbliche e private che, in special modo dal Secondo dopoguerra in poi, hanno proliferato in diverse aree d’Italia, con ricadute estremamente negative sulle risorse economiche, sul paesaggio e sull’ambiente.

L'oltre dell'incompiutezza

Alvise Marin



Anselm Kiefer, *Vestralte Bilder* (Dipinti irradiati)
(1983-2023; 60 dipinti e specchi, 600 × 1482 × 673 cm)

1

L'incompiutezza è l'attributo del divenire di un processo, non di una sostanza, di ciò che è in movimento, non di ciò che è in stasi, dell'essere temporale dell'esser-ci (*Da-sein*) non dell'essere nella sua verità (*aletheia*) che lo rischiara, è il fermo immagine in una sequenza di Muybridge, che continua virtualmente a scorrere anche dopo, è ciò che cristallizza in un punto spazio temporale, la corrente continua di ciò che accade.

L'incompiutezza permette di ricominciare sempre daccapo, lasciando un margine incompiuto, che apre al circolo ermeneutico, che da questo resto, retroagisce, ri-fondando e ri-creando ciò che, ad ogni passaggio, si ritrova sempre uguale e allo stesso tempo sempre diverso. L'eterno ritorno della differenza che, in un movimento d'impossibile saturazione dell'orizzonte semantico, approssima tangenzialmente quest'ultimo, lasciando sempre dopo di sé i segni di una semiosi infinita. L'incompiutezza non è un arresto, ma un ricominciamento che rilancia, attraverso la reversibilità del tempo, il divenire delle cose e con esso, la loro innocenza e impermanenza. Il resto infinito che l'arte, nella sua strutturale incompiutezza, custodisce, è ciò che alimenta tanto la falsa infinitezza di un'oscillazione che chiude l'alternativa ermeneutica in un circolo vizioso, quanto l'apertura che rende disponibile l'improbabile accadimento di un evento che, spezzando la coazione circolare, impone un decentramento al processo, secondo un movimento eccentrico, dapprima ellittico e via via, spostandosi anche lungo la terza dimensione, spiraliforme.

Ciò che è incompiuto è eterno, in quanto l'incompiutezza ne custodisce il mistero, conservandolo come parte di un Tutto, che in sé mantiene la *protensione* verso il suo compimento. L'incompiuto ha di fronte a sé un tempo infinito, quello che ancora gli rimane per l'impossibile suo divenire tale. Come frammento, esso necessita di un'archeologia che scavi nel futuro dell'opera incompiuta, per tracciarne una storia volutamente mai accaduta. Una storia latente, dis-velando la quale, il frammento si compone e-staticamente in una figura, che nella sua istantanea fuggevolezza, dà la misura dell'insostenibilità della visione dell'*illimité*. L'incompiuto rimanda al di là del suo orizzonte, facendosi custode di un'ulteriorità che rimane tale perché entrambi, appartengono a quello «*spazio originario del senso, Um-greifende*, che consente alle cose di essere e di sussistere secondo un significato» (Galimberti, 1977). In questo senso la presa (*Be-griff*), di ogni significato è parziale e sempre esposta al suo superamento che la rende *cifra* aperta all'evocazione dell'*Um-greifende*, nell'*oltre*. La stessa verità balugina quindi nell'oltrepassamento immanente dell'incompiuto, svanendo però all'istante, una volta che un nuovo significato l'abbia trattenuta e dis-velata, ovvero portata alla luce dal suo nascondimento (*a-letheia*), perché la verità non può essere fissata, ma solo e-vocata. Da questo punto di vista ogni arte non può mai concludere, perché sempre aperta alla verità, che nel suo darsi nascondendosi, accenna a un'ulteriorità, che non possiede mai un orizzonte ultimo.

L'incompiutezza dell'opera d'arte è anche accettazione del limite della finitezza, la quale allo stesso tempo, nel rispetto e nella custodia del Tutto, è anche trascendimento immanente che apre a tutti i possibili. L'opera d'arte incompiuta è erratica, è come un sentiero che, interrompendosi, svia (Chiodi, 1968) e in questo sviamento percorre altri sentieri, tutti diversi e tutti ugualmente tesi ad annodare il finito con l'infinito, rimandando sempre a un *oltre*. Un *oltre* che non diventa mai la meta, se è vero che, come la stessa filosofia insegna, si «può solo indicare *il terminus a quo*, o direzioni, sentieri, percorsi. Non mete, né *terminus ad quem*» (Veca, 2011).

Ogni opera è sempre incompiuta nella misura in cui convoca lo spettatore a completarla secondo il suo singolare punto di osservazione. Ogni opera di fronte allo sguardo dell'Altro, *sfonda* la sua incompiutezza, allargando il suo orizzonte semantico in molteplici direzioni che risultano altrettante garanzie di libertà. Il non-finito dell'opera, lascia ancora tempo al caos per completarla, ovvero per distruggerla e rigenerarla, come vedremo attraverso il *modus operandi* dell'artista tedesco Anselm Kiefer. L'incompiutezza è incompletezza, è lasciare vuota una casella come nel gioco del 15, affinché si dia il circolo ermeneutico che fa ruotare i significanti. Saturare lo spazio dell'opera senza lasciare un vuoto, significa decretarne la morte, laddove è proprio il taglio che ad esempio in Fontana la vivifica e la rende aperta.

L'incompiutezza dell'opera d'arte è talvolta necessaria a esprimere l'inesprimibile, come nel caso dell'ultima opera incompiuta di Michelangelo, la Pietà Rondanini, che nelle forme marmoree non ancora perfettamente modellate, lascia trasparire una fragilità nel Cristo e un dolore nella madre, che superfici perfettamente levigate trattenebbero in sé per l'eccessiva bellezza, laddove è invece la scabrosità e l'infermità di alcune superfici dell'opera, i lineamenti incompiuti dei corpi e dei volti, che ne trasmettono con più intensità i sentimenti delle due sacre figure.

2

L'uomo è strutturale apertura allo «spazio originario del senso» nella sua infinitezza, ragion per cui «il significato di tutte le cose del mondo è racchiuso nell'uomo stesso», ma allo stesso tempo, non essendo il suo orizzonte di vita infinito, «tutte le cose e tutto nel mondo è incompiuto, per l'uomo» (Dostoevskij, 1994). La vita dell'uomo si ferma sempre per strada, non raggiunge mai un'ultima meta, in quanto la finitezza del tempo che gli è dato da vivere e la metonimia propria del desiderio, che ne sposta sempre avanti ogni possibile compimento, fanno sì che egli non si dia se non come incompiuto. La morte funziona in lui come un polarizzatore, che curva l'illusoria linea della sua vita, secondo una polarizzazione in apparenza circolare, «Una delle mie grandi angosce – diceva Reb Aghim – fu quella di vedere, senza poterla fermare, che la mia vita si arrotondava per formare un anello», ma in realtà ellittica, perché il ritorno verso la propria origine, comporta sempre una diffrazione eccentrica, «Quando il cerchio gira, [...] la sua identità a sé riceve una impercettibile differenza che ci permette di uscire efficacemente, rigorosamente, cioè discretamente, dalla chiusura» (Derrida, 1982), come aveva ben inteso anche Eliot: «Non smetteremo di esplorare, alla fine di tutto il nostro andare, ritorneremo al punto di partenza, per conoscerlo per la prima volta» (Eliot, 2000). Al termine del tempo che ci è dato vivere, torneremo nel luogo dove è cominciata la nostra vita, ma non lo riconosceremo, perché il tempo nel mentre, ci avrà reso immemori e pure perché la conoscenza, sia essa reminiscenza come nel mito platonico della metempsirosi, oppure declinata al futuro anteriore come in Lacan, è sempre *après-coup*.

L'uomo non può avere esperienza diretta della propria morte, ma solo di quella dell'altro, perciò non può farne esperienza in prima persona, ma solo per interposta persona. Sarà per questo che illusoriamente «spesso all'uomo sembra che la vita duri eterna, e invece svanisce come neve e lascia molte cose incompiute» (Kenkō, 2016)? Oppure, seguendo Heidegger, accade quando egli fa suo il modo inautentico di morire, quello che, appartenendo all'anonimia del Si, ovvero a nessuno, se da un lato permette all'angoscia di trasformarsi nella più tranquillizzante paura, dall'altro però porta a mancare l'appuntamento con la propria morte, non essendosi assunta la possibilità di essere più propria dell'esser-ci, quella del suo essere-per-la-morte, morte alla quale l'esser-ci si trova esposto fin da quando gli accade di esser-gettato nella vita? La paura, alimentando per opposizione la speranza, conduce a posticipare di continuo, anziché ad anticipare, l'assunzione dell'essere-per-la-morte, creando quell'illusione di una vita che non finisca mai, responsabile dell'incompiutezza di molte delle cose intraprese. Viceversa, l'angoscia davanti alla morte, che è angoscia «davanti al poter-essere più proprio, incondizionato e insuperabile [...] e che non dev'essere confusa con la paura davanti al decesso, [...] in quanto situazione emotiva fondamentale dell'Esserci, costituisce l'apertura dell'Esserci al suo esistere come esser-gettato per la propria fine», l'anticipazione della cui assunzione rende la nostra morte un evento unico e irripetibile, vera pietra angolare attraverso la quale traguardare la stessa nostra vita, restituendole singolarità e autenticità. Del resto noi siamo già da sempre la nostra morte in quanto autentica modalità esistenziale: «La morte è un modo di essere che l'Esserci assume da quando c'è. "L'uomo, appena nato, è già abbastanza vecchio per morire"» (Heidegger, 1978).

L'esser-ci è caratterizzato esso stesso dall'incompiutezza e dalla mancanza, visto che il suo essere si dà temporalmente, facendone un ente storicamente de-terminato e finito, cosa che denota la non-eternità della sua vita. L'assunzione della sua singolare finitezza, come assunzione anticipata dell'invariante esistenziale del suo essere-per-la-morte, permette però all'esser-ci di trascendere la sua stessa incompiutezza, come ente che a differenza degli altri enti che in-sistono all'interno dell'orizzonte ontico del mondo, ec-siste ed ec-sistendo rimane aperto al suo trascendimento in seno alla compiutezza ontologica dell'essere.

Il passato non è mai passato e non lo si ritrova mai uguale nel tempo, ogni volta che riandiamo con la memoria ad esso. La luce che lo cattura facendolo emergere retrospettivamente dalle tenebre della memoria, lo rischiarà di volta in volta con una tonalità cromatico affettiva diversa. Ed è il presente che fornisce al passato le sue tonalità, in funzione di un futuro che ha da venire. A partire dal presente il futuro è il passato che sarà. L'annodamento dei tre tempora irrigidendosi e allentandosi, chiude e apre il diaframma sul reale, in un movimento di sistole e diastole dell'anima, che corrisponde a quell'intermittenza sulla quale si fonda il valore delle nostre vite.

La cifra dell'essere umano è l'incompiutezza, in quanto incompiuta è la sua stessa origine, che è posta sotto il segno della prematurazione: «si è chiamato l'uomo, come in effetti è, un parto prematuro. Egli viene al mondo più indifeso e incompiuto di qualsiasi altro animale, ha bisogno di un tempo molto più lungo per giungere alla maturità ed è per giunta minacciato anche da se stesso. Barcolla e commette errori che un animale giovane, nel suo habitat naturale, non commette mai [...] Ma all'animale in fase di crescita viene anche molto presto imposto un arresto [...] Gli animali ripetono necessariamente lo sperimentato modello di fabbricazione del loro corpo e della loro vita, per questo essi sono così caratterizzati, ma anche così vincolati nel loro essere. Gli uomini possono essere vincolati solo approssimativamente a questi elementi di fissità [...] È una gran cosa che noi uomini si sia nati incompiuti non solo come bambini ma anche come specie» (Bloch, 2007).

All'origine incompiuta del cucciolo d'uomo viene in soccorso l'accudimento materno, che si protrae ben oltre quello degli altri primati, portando con sé il rischio di assorbire l'infante in un abbraccio che potrebbe rivelarsi esiziale, laddove questa sensazione di sicurezza e beatitudine infinita, non venisse spezzata dalla castrazione simbolica, che come Legge del Padre, sospinge il bambino a elaborare gli artefatti mentali e materiali con i quali sopperire alla sua incompiutezza. Nessun artefatto umano sarebbe mai stato possibile se non in presenza della mancanza strutturale che rende l'essere umano un disadattato, un senza ambiente, che è obbligato a costruirsi uno di artificiale, per poter sopravvivere. L'uomo è un essere strutturalmente de-ficiente, affetto da quella manchevolezza che lo porta a essere sempre fuori di sé, per rimanere in contatto con sé. Egli è il primo ad essere estraneo a se stesso, nella misura in cui è abitato intimamente da un'esteriorità inconscia, da un'esteriorità opaca che supera ogni possibilità di padronanza e trasparenza, da una estimità, come la chiama Jacques Lacan. Tutto quello che fabbrica, lo fa in vista della sopravvivenza individuale e collettiva, ma in maniera più decisiva e grazie alla struttura autopoietica del linguaggio, per ri-trovare allucinatoriamente, in ciò che realizza, le coordinate del soddisfacimento originario del suo desiderio rimosso e inconscio, a partire dal quale si fondano la civiltà e il suo Ego.

Ma l'incompiutezza dell'essere umano è figlia della stessa incompletezza del grande Altro, che non disponendo di un Altro dell'Altro che lo giustifichi, rimane abitato da una mancanza significante, da un buco, che si riverbera nel soggetto, la cui significanzizzazione lascia un resto, che potremmo assimilare a un buco nella rete significante, al cui interno il soggetto stesso trova i significanti con i quali identificarsi, buco che occupa il suo centro, tant'è che l'uomo lo si potrebbe chiamare *Lochmensch* o *hominis lacuna*.

Nel campo dell'espressione artistica contemporanea, le opere dello ieratico artista tedesco Anselm Kiefer, testimoniano dell'incompiutezza di ogni sua creazione, sempre colta da Kiefer in anticipo sul suo compimento, inumata e resa partecipe di quella ruota cosmica, all'interno della quale si compie l'eterno processo di creazione e distruzione della materia. Egli sottopone le sue opere a torsioni, combustioni, cancellazioni, distruzioni e stratificazioni che coagulano simboli e memorie del passato, attraverso l'azione creativa del presente che chiama a sé il futuro della sua distruzione. Nella fedele convinzione che «l'autodistruzione sia sempre stata la finalità più intima e più sublime dell'arte [...] ma che qualunque forza abbia l'attacco, e quand'anche giunga fino all'estremo, l'arte sopravvivrà alle sue rovine» (Kiefer, 2018). Prospettiva cosmica, quella dell'artista tedesco, con il suo convocare gli elementi naturali a partecipare alla trasformazione delle sue opere, lasciate per anni nei container, messe in una vasca di elettrolisi, seppellite sottoterra, collocate all'aperto ed esposte alle intemperie, per poi essere esibite: «Mi affido alla natura, non perché porti a una redenzione, ma perché mi aiuti a completare il *quadro*» (Kiefer, 2018). Completamento avvicinato e differito, secondo un perenne ritorno dell'uguale che genera differenza, nel quale l'essere e il nulla si scambiano vicendevolmente e sincronicamente le parti.

Kiefer ama la poesia, il mito, che sia classico o nordico, la cabala, l'alchimia, la filosofia, l'astronomia, la religione che profonde in ogni sua opera, incastonata sempre in un momento della storia umana e cosmica.

Le opere di Kiefer vedono la luce a partire dalla loro distruzione, ovvero, più precisamente, nel momento della loro creazione esse contengono già in sé la loro distruzione, la quale ne è anche la loro rinascita, il che impedisce loro di giungere a un compimento de-finitivo, rimanendo perennemente e inesorabilmente *in fieri*. L'artista lavora tra cumuli di macerie, nella convinzione che quest'ultime «siano come il fiore di una pianta; *siano* l'apice radioso di un'incessante metabolismo, l'inizio di una rinascita» (Kiefer, 2024). La sua arte chiaroscurale lascia filtrare quel tanto di luce utile a fendere l'aria nella fessura di una rovina, facendo tralucere, per un istante, la immediatamente dileguantesi verità dell'essere delle cose (*aletheia*).

Se uno degli assunti filosofici di Andrea Emo era l'ontologica co-appartenenza di essere e nulla, Anselm Kiefer ha riconosciuto in questo pensiero la cifra della sua poetica artistica. Ancora nelle sue lezioni al Collège de France, prima di conoscere gli scritti del filosofo veneto, scriveva: «La realizzazione di un quadro è un costante avanti-e-indietro tra il nulla e qualcosa. Un'incessante oscillazione da uno stato all'altro» (Kiefer, 2018). Qui essere e nulla non sono due stati distinti che si succedano diacronicamente secondo un movimento che dal nulla conduca all'essere dell'opera finita, in quanto la loro oscillazione è un vero e proprio annodamento, tale da renderli sincronici e in fondo identici. L'essere e il nulla coincidono, sfumando istantaneamente

l'uno nell'altro, come la luce filtra dalle tenebre delle rovine. In un'intervista su Art Tribune, Kiefer afferma che «in Andrea Emo non c'è una simile cronologia; l'essere è sempre la presenza del nulla stesso. Il nulla non è presente se non come essere. Andrea Emo dice che “l'essere e il nulla si trasformano nel momento. Uno si trasforma costantemente e ritmicamente nell'altro. Possono solo sembrare di esistere in una condizione di prima e di dopo”»¹.

Nell'oscillazione sincronica tra essere e nulla, la diade creazione/distruzione, porta alla luce le opere, le quali assumono sempre nuove forme, in sé mai finite. Kiefer è un alchimista che sta dentro al processo poetico dell'arte, trasmutando di continuo forme e materiali, e il suo scopo “non è il quadro finito ma il movimento, il flusso costante, il cambiamento perpetuo” (Kiefer, 2022). Il suo principio creativo è iconoclastico, distrugge immagini per creare nuove immagini, è distruzione creativa o creazione distruttiva, prendendo a prestito le due coppie di ossimori con le quali Joseph Schumpeter descriveva il modus operandi del capitalismo. La scala di Giacobbe, viene utilizzata dall'artista per esprimere la sua idea di arte: “L'arte compie continuamente fughe in avanti e passi indietro, sale e scende la scala di Giacobbe dell'evoluzione e quando la fortuna le arride allora le capita di raggiungere abissi insondabili” (Kiefer, 2018).

La ricerca archeologica che Anselm Kiefer compie dentro di sé, si estroflette in archeo-opere, che convocano nel *tempora* presente, quello passato e futuro, nella consapevolezza della loro co-appartenenza e del loro reciproco ri-chiamo: «Tempo presente e tempo passato/sono forse entrambi presenti/nel tempo futuro e il tempo futuro/è contenuto nel tempo passato. Se tutto il tempo/è eternamente presente/tutto il tempo è irredimibile» (Eliot, 2000). Dalla tragicità della condizione umana non c'è mai né riscatto né redenzione, ma solo una pena e una «pratica infinita, che nell'artista si traduce nell'abnegazione della possibilità di un approdo definitivo. Il fallimento è sempre incombente, ed è la cognizione dell'incompletezza e della manchevolezza dell'essere umano»². Un fallimento, che come mutamento, si fa motore della sua arte, nella tensione sempre rinnovata e sempre destinata a fallire verso la *chef-d'oeuvre*: «è un processo continuo: i dipinti ritornano sempre in studio e ci lavoro nuovamente. Per questo ho bisogno del fallimento, in continuazione, questo è tutto un fallimento, per continuare a portare avanti questo processo, in ciò che avete definito macerie, io vedo lo spirito. E l'artista nel lavorare fa sì che questo spirito si manifesti» (Kiefer, 2024).

Nell'ultima mostra di Anselm Kiefer, il cui titolo *Angeli caduti*, ne è anche il filo conduttore, c'è una sala, una delle più grandi del palazzo, occupata dall'installazione immersiva *Verstrahlte Bilder* (Dipinti irradiati, 1983-2023), composta da una singolare raccolta di sessanta dipinti che riempiono completamente le pareti e il soffitto. I «dipinti irradiati», sono stati collocati in un'apposita camera dall'artista per venire distrutti, scarificati e scoloriti da radiazioni al plutonio. La loro matericità manipolata, trasmutata, esplosa, dà conto del potere ctonio della sua arte, che si approssima a quello della natura, attraverso una distruzione creativa sempre pregna di nuove forme generate, distrutte e rigenerate: «La vera ebbrezza del fare arte, per Kiefer, non sta tanto

nel costruire qualcosa, ma nel mettere insieme un processo di costruzione, distruzione e ricostruzione senza fine [...] L'ebbrezza del distruggere per tendere verso il nulla. Il nulla, per Kiefer, non è il luogo di partenza della creazione: non c'è una sua opera che non affondi le sue ragioni in un riferimento culturale, storico o storico-artistico. Poi, inizia il viaggio verso il nulla. Il vero compimento dell'opera, per Kiefer, è quando essa si dissolve e non finisce appesa ad una parete»³. Al centro del pavimento della sala, è disposto un enorme specchio rettangolare, nel quale si riflettono i dipinti delle altre superfici. Si tratta della casella vuota, quella che permette a quest'ultimi di richiamarsi e rimandarsi l'un l'altro, coinvolgendo lo spettatore in una combinatoria materica, che dallo squadernamento della stanza, collassa nello specchio, come in un buco nero.

Assecondando o anticipando il divenire delle cose Kiefer, come un artefice che dalla sua fucina atelier, giochi con apparente innocenza con la materia di cui sono fatti gli affetti, i dolori, le tragedie e le speranze degli uomini, traguarda le miserie umane sullo sfondo dell'universo, con una lente che mette a fuoco nell'anima di ognuno noi, l'inermità e l'incompiutezza della vita umana, le quali si declinano nella «condizione di imperfezione esistenziale che tormenta questo grande artista»⁴.

Se nonostante la sua consapevolezza che nessuna creazione artistica potrà mai assumere il carattere dell'eterno, Kiefer scrive che «l'arte sopravviverà alle sue rovine», è perché quello che risulta eterno è lo sforzo per produrla, ovvero per crearla e distruggerla. La storia per Kiefer si compone di una serie di catastrofi, con le quali l'uomo si deve confrontare per potersi riscattare e giungere a una catarsi sempre di là da realizzarsi. Le estroflessioni creative dell'artista sono artefatti che custodiscono le ritenzioni mnestiche profonde di un'umanità dolente, che vanno riportate alla luce del sole, nella direzione del quale rivolgersi, come fanno i girasoli. La sua arte rimane un'arte incompiuta, non finita, mai finita, perché infinito è il movimento di approssimazione all'irrappresentabile, a quel *Kakon* che nell'incandescenza del Reale non può mai essere tematizzato ma solo evocato, attraverso quello scarto irriducibile, che è ciò che rende il suo processo artistico inesorabilmente in-compiuto.

5

La vita è sempre incompiuta in quanto eternamente *in fieri*. La caducità sta inscritta in tutte le cose viventi e non viventi, come in questo secondo caso testimoniano tanto l'orizzonte dei ruderi dei templi greci o delle città romane sepolte dalla lava, quanto quello delle grandi cattedrali gotiche segnate dalle ingiurie del tempo o degli scheletri di palazzi moderni abbandonati.

La materia si rivolta continuamente su se stessa e nulla si compie, ma tutto si fa e si disfa, per poi differendo rifarsi. La compiutezza insospettiva Jaspers, che scriveva «ogni edificio troppo compiuto risulta sospetto», pensando alla mancanza di fondamento di ogni cosa e alla metafisica bara che lo voleva trovare occultandone l'origine.

Se qualcosa di vero esiste nella vita, esso non si attinge attraverso l'*adaequatio rei et intellectus*, ma rimanendo per via. La verità non è posta alla fine, ma nel mentre, non si coglie come un risultato, ma come un processo, restando dentro quest'ultimo, per coglierne istantanei lacerti. La verità, laddove si voglia prendersene cura, non va stritolata tra le asfittiche mura di un concetto, ma lasciata libera di apparire e scomparire nel tempo, in attesa dell'istante opportuno (*kairos*), nel quale coglierla e lasciarla andare.

Jankélévitch, dal canto suo scriveva che la vita di un uomo è completa solo agli occhi di coloro che rimangono; il singolo, che diparte, rinuncia a conoscere la parola *fine* della sua esistenza. Ma l'incompletezza è anche un lascito a chi viene dopo di noi, a quell'altro che porterà su di sé la fatticità del passato sulle ali in esso costruite per continuare a volare in direzione del futuro.

Note

- 1 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-veneziana-andrea-emo/>
- 2 <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/anselm-kiefer-per-unarte-al-di-la-del-bene-e-del-male-intervista-a-vincenzo-trione/>
- 3 *ibid.*
- 4 *ibid.*
- 5 Intervista ad Anselm Kiefer per la mostra *Angeli Caduti*, Firenze Palazzo Strozzi 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=vJ3GqhUATzk&t=74s>

Bibliografia

- Bloch E., *Dialettica e speranza*, Franco Angeli, Milano 2007
- Chioldi P., Introduzione a Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1982
- Dostoevskij F., dal quaderno di appunti per il secondo libro dei Karamàzov; citato in Dostoevskij F., *I fratelli Karamàzov*, introduzione di Igor Sibaldi, Mondadori, Milano 1994
- Eliot T.S., *Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano 2000
- Galimberti U., *Linguaggio e civiltà*, Mursia, Milano 1977
- Heidegger M., *Essere e tempo*, UTET, Torino 1978
- Kenkō Y., *Ore d'ozio*, SE, Milano 2016
- Kiefer A., *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano 2018
- id., *Lettera a Gabriella Belli* in catalogo mostra Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando saranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale Venezia, Marsilio, Venezia 2022
- Veca S., *L'idea di incompletezza. Quattro lezioni*, Feltrinelli, Milano 2011

L'inquietudine del soggetto*

Massimo Cappitti

Così presto
Trapassa tutto ciò che è celeste; ma non invano;
Giacché indulgente, sempre esperto della misura,
Solo un attimo sfiora le dimore degli uomini
Un Dio, all'improvviso e nessuno sa quando.
F. Hölderlin, *Festa di pace*

La costruzione del soggetto

Rivelare il mondo nel suo dissesto: Hölderlin è colui che con dolorosa perspicuità meglio ha interpretato l'orrore del presente e la sua devastazione. Dallo scarto inevitabile tra il pensiero e le cose prende forma l'inquietudine del soggetto: soggetto inquieto, pervaso dalla tensione a superarsi, per approdare a una compiutezza inattuabile, perché sempre di là da venire. Da questa urgenza irrisolta deriva l'impossibilità del soggetto di consistere presso di sé. Piuttosto, come accade per Iperione, è sempre preso da e in un divenire che travolge e scioglie ogni figura. Ogni momento tramonta in quello successivo che genera. Il processo, ovvero il divenire del soggetto, si realizza nel passaggio da un'idea alla sua idea contraria, dove ogni polo si alimenta, ricomprendendo in sé il suo opposto, ritrovando il sé nell'altro e l'altro nel sé.

La pienezza, dunque, è ricca di conflitto, di antagonismi dolorosi che non devono essere rimossi, anzi il superamento dei contrasti è possibile solo evidenziando la loro asprezza e «apparente insolubilità»¹. Ma, nota Lukács, ciascun elemento partecipa del «movimento ininterrotto delle contraddizioni che si tolgono e si ricompongono nella realtà stessa»². Il soggetto si forma, quindi, prendendo congedo da un'identità originaria chiusa nella sua primitiva immobilità, vuota di contenuti. L'io è tale perché paradossalmente va a cercarsi lontano da sé, esposto al mondo. L'io appare, così, sospeso tra la dissoluzione della vecchia figura e il presagimento della nuova.

* Questo testo riprende ampiamente la tesi di dottorato dell'autore, conseguita presso la facoltà di filosofia di Roma 3.

¹ G. Lukács, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, Einaudi, Torino 1975, I, p. 221.

² G. Lukács, cit., II, p. 391.

Le figure del tragico

L'opera di Hölderlin rappresenta il tentativo più radicale di ripensare il tragico nella modernità. L'approdo al tragico avviene dopo il congedo dal linguaggio della filosofia, inadeguato, secondo il poeta, a cogliere la complessità del reale. Chi legga i testi di Hölderlin non può che coglierne la ricerca di un linguaggio capace di dialogare con gli antichi. All'origine del soggetto hölderliniano c'è una scissione inevitabile dalla unità originaria: un'effrazione che incrina la superficie compatta dell'essere indifferenziato. Se il singolo rinunciassero a uscire dalla totalità, la vita permanerebbe inespressa, chiusa ostinatamente su di sé. L'uno pensato da Hölderlin «non è la sostanza infinita onnicomprensiva, per cui non si dà alcuna alternativa e nessun divenire, ma piuttosto è quell'uno che porta in sé il seme della molteplicità e del mutamento»³, che custodisce le dissonanze senza dissolverle.

Nello scritto *Sulla differenza dei generi poetici* Hölderlin parla del poema tragico. Mentre il poema lirico «è la metafora perdurante di un sentimento» e quello epico «è la metafora di grandi aspirazioni», il poema tragico «è la metafora di una intuizione intellettuale»⁴ che si manifesta come «unitezza con tutto ciò che vive»⁵. È l'uno-tutto cui ogni vivente vuole tornare. Soggetto e oggetto non sono i poli originari ma prendono forma in ciò che originariamente è unito, in un'apertura che li rende possibili. Perché ciò avvenga è necessario che l'unità originaria sia costretta a uscire da sé, ponendo fine al proprio isolamento. L'assoluto deve scindersi perché vi sia il tempo. Qualora venisse meno l'abbandono dell'identità originaria, non vi sarebbe storia. L'identità presuppone la divisione. Occorre che il soggetto e l'oggetto rinuncino al loro dominio. Per Hölderlin non si tratta di un legame che scompare nella singolarità del tutto, né nella confusa e caotica dispersione nella molteplicità.

C'è, come Hölderlin evidenzia, uno scambio tra gli opposti, perché, il sé trova la propria verità nell'altro e l'altro è la verità del sé. Il tutto, infatti, quando si chiuda nel suo eccesso di contenuto, nella sua «unitezza» indifferenziata, non sente sé stesso con «determinatezza e vivacità». Nesso paradossale, quello che stringe parti e tutto, che si avverte tanto più profondamente e intensamente, quanto più le parti sentono sé stesse con forza, reclamano cioè il proprio desiderio di uscire dall'intero.

Infatti, scrive Hölderlin, «il modo in cui l'intero può essere sentito progredisce nella stessa misura la separazione tra le parti e il loro centro»⁶. La tensione, allora, è condizione di armonia che però non si risolve nella scomparsa degli opposti. L'unità, quindi, si rivela con più forza quando la differenza tra le parti e tra le parti e il tutto è perseguita con maggiore intensità e radicalità, ovvero quanto più sono parti. Allora

³ E. Cassirer, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Donzelli, Roma 2000, p. 33.

⁴ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, Mondadori, Milano 1987, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

«l'originariamente unito non appare [...], non si scopre se non al limite estremo della partizione, quando le parti sperimentano a fondo la loro scissione, la loro secessione, il loro isolamento»⁷. Lungi dal presentarsi come totalità onnicomprensiva e pacificata, l'assoluto è tale in virtù della «mobilità» e dell'«antagonismo» che lo percorrono. Esso si costruisce nel continuo differimento, nel costante divenire altro da sé. «L'unità presente nell'intuizione intellettuale si fa sentire proprio nella misura in cui essa esce fuori da sé stessa, nella misura in cui ha luogo la separazione delle parti»⁸.

Il nome di Dio

Rimane aperta per Hölderlin la domanda perché l'uno decide di uscire da sé, perché debba abdicare a sé stesso e alla propria potenza affinché il mondo sia, perché ciò che è unitario e indiscusso si differenzi in e da sé stesso. Hölderlin evoca l'arbitrio di Zeus, ossia l'irruzione divina e imprevedibile nell'esistenza, atto che ne scuote le fondamenta, libertà divina sottratta al potere investigativo della ragione. Il tragico mette in scena il gioco «tra l'uomo e il destino, un gioco dove dio è lo spettatore»⁹ lontano e indifferente. Tragica è la distanza tra uomo e dio, impercorribile per il primo, perché incapace di sostenere la potenza divina, che trascina l'uomo in una identificazione mortale. Il dio cui fa cenno il tragico strappa gli uomini alle loro identità rassicuranti. Il divino sceglie arbitrariamente, non ha bisogno di giustificare le sue scelte che si impongono perentoriamente. Si rivela dunque «il dio eternamente muto, irredento della natura e del destino» che condanna il mondo alla sua irrilevanza, riducendo gli uomini a «marionette» obbedienti¹⁰.

L'uomo non può sostenere la potenza divina, travolto dall'infuriare del tempo, dalla figura divina che si realizza nella storia. Eppure, anche il dio rischia di divenire dimenticato, perché costretto a spogliarsi di sé, a contrarsi, ad «auto-detronizzarsi», privandosi così dell'esercizio della propria sovranità. Come scrive Hölderlin «tutto ciò che è originario [...] non si manifesta certo nella sua forma originaria ma propriamente nella sua debolezza [...] nella misura in cui il segno in sé stesso, essendo insignificante, viene posto = 0, allora anche l'originario, il fondo occulto di ogni natura può rappresentarsi»¹¹. Dio, pertanto, deve farsi finito, calarsi nell'umano e così «abbandonare la sua perfezione per poter diventare veramente esistente»¹². Questa rappresentazione impropria, però, porta con sé il pericolo dell'oblio, ovvero il rischio che le tracce

⁷ J-F Courtine, *Estasi della ragione. Saggi su Schelling*, Rusconi, Milano 1998, p. 74.

⁸ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 128.

⁹ G. Lukács, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst in L'anima e le forme*, SE, Milano, p. 231.

¹⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹¹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 152.

¹² G. Lukács, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst*, cit., p. 244.

lasciate da dio siano troppo labili perché ci si accorga di lui. Dio, presentandosi come = 0, ha bisogno degli uomini per esistere. Ma come può il finito incarnare l'infinito che lo eccede sempre, come può dio farsi uomo e così condividere con i mortali la loro tragica finitezza?

Nelle note all'*Edipo* la colpa di Edipo non consiste tanto nel parricidio e nel matrimonio incestuoso, bensì nella protervia, nell'arroganza del protagonista che «interpreta troppo infinitamente la sentenza dell'oracolo ed è tentato dal *nefas*»¹³. La *hybris* di Edipo è l'impazienza che viola la sentenza dell'oracolo. Da qui lo sviluppo drammatico della vicenda, tanto più drammatico per Edipo che aveva creduto di cogliere con più perspicuità il corso degli eventi, davanti ai quali, invece, è cieco. La sua condizione è la dismisura: infatti «la fortuita sciagura che si abbate sull'io è l'io stesso a trarla dalla sua oscura e inquietante sostanza»¹⁴.

Fine di un mondo

Scrive Hölderlin che «la patria in declino, la natura e gli uomini, quando si trovano in una particolare azione reciproca, costituiscono un mondo *particolare* divenuto ideale, una relazione di cose, e si dissolvono affinché da essa e dalle sopravvivenenti generazioni e forze della natura, che rappresentano l'altro principio reale, si formi un nuovo mondo, una nuova azione reciproca anch'essa particolare, così come quel declino risultava da un mondo autentico ma particolare»¹⁵. Lo sfaldamento di un mondo è condizione dello sprigionarsi di una nuova possibilità, affinché ai possibili latenti nella storia sia concessa una nuova *chance* di realizzazione. Dissolto il reale, i possibili tornano a proporsi, a rivendicare il proprio legittimo diritto a esistere.

La storia è intreccio e insieme alternanza, dissoluzione e ricomposizione, disgregazione e riconciliazione, dove il *novum* prende corpo dal «corrompersi di ciò che è istituito, positivo, finito, in una parola di tutto “ciò che è patria”»¹⁶. Infatti, il poeta osserva che «il mondo di tutti i mondi, il tutto che è in tutte le cose e che sempre è si *rapresenta* soltanto in ogni tempo o nel declino, o nell'attimo, ovvero – più geneticamente – nel divenire dell'attimo, all'inizio di un tempo e di un mondo»¹⁷. Allora «questo illimitato farsi vivo si purifica mediante un illimitato separarsi». Nella storia si aprono quelle lacune dove giungono a scontrarsi il vecchio che si rifiuta di morire e ambisce alla sua insuperabile permanenza e il nuovo che spinge per finalmente compiersi. Sono i momenti rivoluzionari, le discontinuità che riorientano in modo inedito

¹³ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 139.

¹⁴ S. Givone, *Il disincanto del mondo e il pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 132.

¹⁵ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 140.

¹⁶ R. Ruschi, *Commentario* in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 186.

¹⁷ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 92.

e spaesante il corso degli eventi. Tutto torna a vivere e «la dissoluzione non potrebbe essere percepita senza l'unificazione»¹⁸.

L'ordine consueto delle cose è destinato a infrangersi in un vago presentimento dell'ignoto, in un ringiovanimento dell'esistente appena accennato e perciò incerto. Nella durezza che accompagna la fine di un mondo, il dolore si esprime primario e grezzo e soprattutto ancora troppo sconosciuto nella sua profondità per chi lo prova e lo contempla. Dolore irrimediabile perché indeterminato e perciò oggetto della paura. Nella derelizione estrema, resta solo la vita, priva di determinazioni e delle sue forme, che le hanno consentito di articolarsi e raccogliersi in una unità dotata di senso.

Un'età di «gestazione» e di «trapasso»

Scriva Adorno che «nella riflessione hegeliana, sotto lo sguardo della poesia hölderliniana, lo storicamente definito diventa manifestazione dell'assoluto come momento necessario e peculiare di quest'ultimo così come la temporalità è insita nell'assoluto stesso»¹⁹. Proviene, quindi, da Hölderlin una delle intuizioni hegeliane più profonde, ovvero il riconoscimento della costitutiva storicità dell'assoluto, del suo necessario dispiegarsi nel tempo per non condannarsi alla sua ineffettualità e inconcludenza. Esso, dunque, si produce nella storia e come storia, risultato di un faticoso e lungo itinerario che lo allontana dall'opaca immediatezza dell'inizio. Pertanto, l'«indistinta, immota sostanzialità», chiusa in sé stessa, raccolta nella vuota formulazione Io=Io, deve riconoscere la ricchezza delle differenze che la abitano. Il soggetto si conquista nella storia, vi si incardina trascorrendo nelle sue singole trasformazioni, la cui alternanza riposa sull'intreccio, sull'agglutinarsi del tempo e la sua distensione lineare. Tempo, quindi, che si contrae e si arresta, aprendosi così alla discontinuità, al *novum* che irrompe, riorientandone il corso, da un lato e, dall'altro, tempo che scorre senza pause o salti. Esiste, allora, un inevitabile scarto tra lo spirito e le figure, che ne sono incarnazioni provvisorie, tappe ineludibili nel suo passaggio nell'alterità.

Come Hegel, anche Hölderlin dà voce al divenire entro cui prende forma l'esperienza umana. Nel romanzo *Iperione*, ad esempio, mette in scena le vicissitudini del protagonista, la sua lenta e contraddittoria maturazione, mai definitivamente risolta, tra lo spaesamento e la consapevolezza che il suo io non è l'unico garante della realtà. Entro questa oscillazione prende corpo la traiettoria eccentrica, strada costellata da cadute e riprese, smarrimenti e aperture.

In questo delicato passaggio inizia a delinearsi la critica di Hegel e Hölderlin all'età moderna, contraddistinta dalla frammentazione e dall'atomizzazione, esito della proprietà privata, della divisione del lavoro e dell'autoritarismo statale. I due filosofi si

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Th. W. Adorno, *Paratassi* in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 189.

confrontano con la medesima questione, ossia come nell'epoca della lacerazione si possa approdare all'unità. Si profila un'opzione nel cuore stesso dell'età moderna. A tal fine riprendono il progetto schilleriano di un uomo armonico, che non è né deve essere più il teatro della lotta tra le sue facoltà.

La critica all'illuminismo non è condotta in difesa della tradizione e della sua dispotica autorità o in nome del rimpianto di principi e valori ormai definitivamente decaduti ma, piuttosto, in nome dell'illuminismo il cui progetto di emancipazione universale è rimasto inconcluso. L'intero popolo è chiamato all'effettiva uscita dalla minorità.

La Rivoluzione francese rappresenta un avvenimento che i due amici non cesseranno mai di interpretare. Hölderlin e Hegel sono pensatori della rivoluzione, ovvero la loro riflessione prende corpo nell'inedito spazio che la rivoluzione ha irrevocabilmente aperto. Quei fatti sono l'esito di una crisi di legittimazione che ha travolto istituzioni e convinzioni plurisecolari. Non vi è spazio per la difesa di ciò che merita di sparire. Gli avvenimenti francesi imprimono alla storia un mutamento definitivo. La rivoluzione costituisce un passaggio doloroso ma fecondo, perché restituisce agli uomini la possibilità di modellare liberamente il proprio futuro. Essa sollecita nel precipitare catastrofico dei fatti la nuova organizzazione sociale e politica e soprattutto promuove una visione dell'uomo che finalmente non ne rimuova o neghi alcuna componente e facoltà.

Tuttavia, la rivoluzione può, come durante il Terrore, rovesciarsi nella sua negazione, nell'instaurazione, cioè, di un dominio spietato. Essa può trasformarsi in un regime dispotico, le cui prime vittime sono i rivoluzionari stessi, sempre inadeguati all'altezza dell'evento che hanno contribuito a produrre. La rivoluzione è contraddistinta da una sete di purezza per la quale il dubbio è segno di una fragile e perciò sospetta adesione. L'intransigenza diventa la cinica disponibilità a sacrificare, qualora il fine lo giustifichi, anche gli innocenti. Anzi, il bene, per estirpare il male efficacemente, deve assumerne il semblante fino a pervenire a una indistinzione ed equivalenza inquietanti.

Se gli eventi dell'89 si sono drammaticamente conclusi nella «furia del dileguare», a maggior ragione rimane il problema di come nell'epoca moderna sia possibile una trasformazione radicale dell'esistenza. Solo al termine della sua vicenda Iperione capirà che questo ringiovanimento non si può imporre attraverso la violenza ma, piuttosto, attraverso l'amore. Rivoluzione silenziosa ma radicale, dove del termine si ripristina il suo significato originario, ovvero il lento e affidabile corso dei pianeti che costantemente si ripete e torna su di sé, tempo ciclico e tempo della storia si intrecciano.

Empedocle

In *Empedocle* la sua epoca «si individualizza» e quanto più essa si ricapitola in lui, «tanto più la sua caduta diventa necessaria». Nel filosofo agrigentino «gli antagoni-

smi si conciliano così profondamente da divenire in lui unità, abbandonando e invertendo la loro forma distintiva originaria»²⁰. Gli estremi, dunque, si rovesciano l'uno nell'altro.

Come un «Dio nel suo elemento», il filosofo tenta infruttuosamente di mediare il quieto mondo della natura e «la vita fermentante dei mortali», scandita dal «tempo che infuria». Empedocle è anche, però, il rivoluzionario che ha predicato la rottura con gli antichi dei della tradizione, invitando il popolo a venerare le potenze della natura e a costruire su di esse un nuovo legame sociale. Egli diventa una vittima, perché accetta che nella sua figura si concentrino, alla ricerca di una soluzione, le antinomie irriducibili della sua epoca. Deve morire perché «il problema del destino [...] non può mai risolversi in modo visibile e individuale». Se ciò accadesse, se cioè, un individuo potesse farsi carico dei conflitti del proprio tempo, risolvendoli, «l'universale si perderebbe nell'individuo e la vita di un mondo svanirebbe in una singolarità»²¹.

Sguardi finali

Chi legga i testi di Hölderlin non può che essere colpito dalla loro profondità e dalla loro radicalità, la cui ricerca inquieta traspare dalle molteplici stesure che accompagnano le sue opere, segno di una insoddisfazione che affonda le sue radici non tanto e non solo nell'impegno intellettuale ma nelle contraddittorie ragioni della vita, che così drammaticamente avrebbero impegnato l'intera esistenza del poeta. Hölderlin ha avviato un corpo a corpo con il linguaggio a partire dalla percezione dell'insufficienza e limitatezza dello sguardo filosofico. Da qui anche la fatica hölderliniana a prendere le distanze dalla sua stessa opera: da ciò derivano le varie versioni dei suoi lavori. Per il poeta vale l'espressione che la sua opera è la sua vita, non nel senso dell'estetizzazione dell'esistenza ma come ricerca mai abbandonata di una forma adeguata alla vita e della possibilità di rappresentarla. Egli, dunque, è giunto ai limiti della pensabilità, dove il pensiero stesso sente di non poter procedere oltre. Pochi altri autori hanno avuto il medesimo coraggio di non allontanare lo sguardo dalla tragica contraddittorietà della vita che impietosamente lacera sentimenti e corpi.

Hölderlin e Hegel perseguono ostinatamente la ricerca di un principio capace di sanare le contraddizioni delle vite. Le loro riflessioni danno voce al dolore della separazione e insieme alle possibilità di unificazione che proprio da quel dolore può nascere, perché la vita consiste nell'avvicinarsi degli opposti. Rimane l'urgenza non solo di un progetto filosofico e poetico ma anche di un progetto di rinnovamento spirituale e politico, tanto più necessario in un tempo inquieto, poiché i principi vacillano esibendo la loro fragilità. In questo senso prende valore il pensiero di Hölderlin.

²⁰ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 84.

²¹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., pp. 86-87.

Appendice. La modernità ambivalente

Testimonianze, tra le tante che si potevano ricordare, di questo nuovo spirito dei tempi sono i due contributi di Alexandr Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione*²² e di Ugo Von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*²³.

Blok testimonia l'aporia della rivoluzione con queste parole: «Quando tali idee, latenti da tempo immemorabili nell'animo umano, nell'animo del popolo, infrangono le pastoie che le incatenavano e rompono come un tempestoso torrente, finendo di abbattere dighe, facendo crollare superflui lembi di argini, ciò si chiama rivoluzione. [...] Essa è affine alla natura. Guai a chi pensa di trovare nella rivoluzione solo l'adempimento dei propri sogni, per quanto alti e nobili essi siano. La rivoluzione, come un turbine di bufera, come una tempesta di neve, porta sempre con sé il nuovo e l'inatteso; inganna crudelmente molti; mutila nel suo vortice il degno; porta spesso incolumi a terra gli indegni; ma questi sono particolari, questo non cambia né il corso generale del torrente, né quel minaccioso rombo assordante che ne scaturisce»²⁴.

La *Lettera di Lord Chandos* è «un manifesto del deliquio delle parole e del naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio»²⁵, come scrive Von Hofmannsthal: «Ho perduto ogni facoltà di pensare o di parlare coerentemente su qualsiasi argomento». Poco oltre l'autore aggiunge: «Le parole astratte di cui la lingua, secondo natura, si deve pur valere per recare a giorno un qualsiasi giudizio, mi si sfacevano dalla bocca come funghi ammuffiti»²⁶.

²² A. Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione*, Adelphi, Milano 1978.

²³ U. Von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* Rizzoli, Milano 1988.

²⁴ A. Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione*, cit., p. 62.

²⁵ C. Magris, *Introduzione a Lettera di Lord Chandos*, cit., pp. 6-7.

²⁶ U. Von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, cit., p. 43.

Jean-Luc Nancy e il non finito della democrazia

Alessandro Simoncini

La democrazia neoliberale di cui oggi sperimentiamo l'ormai lunga crisi, non è mai stata la democrazia trionfante e compiuta che si sarebbe dovuta affermare sulla spinta della vittoria epocale del mercato. Dopo quella che in modo hegelianamente perverso Francis Fukuyama definì la *fine della storia*, la sconfitta del “socialismo reale” e di ogni comunismo inteso come possibile alternativa politica, economica e sociale, non ha portato a una felice *fine della democrazia*¹. Al contrario – sopravvissuta come uno *zombie* alla “fine della fine della storia” – più che realizzare una *democrazia senza fine*, almeno a partire dalla crisi degli anni '70 la democrazia neoliberale ha covato a lungo in seno tutte le contraddizioni che rischiano oggi di condurre a una *fine della democrazia* di segno del tutto opposto a quella gaudente ed espansiva auspicata da Fukuyama². Di tutto ciò era pienamente consapevole Jean-Luc Nancy, quando nel 2019 scriveva: “trent'anni dopo la caduta del muro di Berlino e della cortina di ferro i conti con

¹ F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992), Milano, Rizzoli, 2009. L'embrione della riflessione di Fukuyama risale a *The End of History?*, in “The National Interest”, 16, 1989, pp. 3-18, la cui prima fonte di ispirazione sono le note conferenze sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, tenute da Alexandre Kojève all'École pratique des hautes études a Parigi tra il 1933 e il 1939. Cfr. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (1947), Paris, Gallimard, 1980. Sull'hegelismo “perverso” di Fukuyama, cfr. M. Cavalleri, “Pro Hegel or contra”. *Considerazioni critiche sull'utilizzo del concetto di fine della storia in F. Fukuyama*, in “Scienza&Politica”, 61, 2019, pp. 110-114.

² Cfr., ad esempio, C. Galli, *Democrazia, ultimo atto?*, Torino, Einaudi, 2023 e D. Palano, *Apocalisse democratica. Pensare la “fine della democrazia” dopo la pandemia*, in “Power and Democracy”, 2, 2020, pp. 4-28. Sulla “fine della fine della storia” cfr. A. Hochuli, G. Hoare, P. Cunliffe, *La fine della fine della storia. Lo strano ritorno della politica nel XXI secolo*, Milano, Tlon, 2022 e E. Balibar, *Régulations, insurrections, utopies. Pour un “socialisme” du 21ème siècle*, in Id., *Histoire interminable, Ecrits I*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 264-298.

i sogni sull'estensione mondiale della democrazia non tornano"³. A fare i conti con quei sogni, del resto, Nancy ha dedicato una parte significativa sua riflessione politica e testi molto rilevanti. Le pagine che seguono prendono in esame solo una piccola parte dell'una e degli altri.

Critica dello spettacolo e della democrazia "gestionale"

Già alla metà degli anni '90, nel suo *Essere singolare plurale*, un libro che non trattava ancora direttamente il tema della democrazia, Nancy sosteneva che le società democratiche capitalistiche realmente esistenti erano svuotate di ogni «sociazione», di ogni «mettersi in società», per non parlare – aggiungeva senza nostalgie –, delle «comunità» e delle «fratellanze» con cui si forgiavano un tempo le scene primordiali"⁴. In divergente accordo con il pensiero situazionista – un tema non molto indagato del pensiero di Nancy –, il filosofo francese scriveva che le nostre formazioni sociali sono tutte accomunate dal fatto di essere «società dello spettacolo» o «società spettacolari mercantili»: società formalmente democratiche che nella propria ragion d'essere non assegnano più alcun ruolo a quel *cum* che è al contempo radice di comunità e di comunismo⁵. In quelle pagine Nancy riprendeva in modo stimolante la critica situazionista dello spettacolo, per poi formularne però anche una critica (non troppo originale) di stampo nietzscheano. Nancy riproponeva infatti l'accusa, più volte avanzata a Guy Debord e compagni, di «rinviare a qualcosa che è dell'ordine della verità interiore»: a un «desiderio», a un'«immaginazione», a una «vera vita» che – concepita come «origine propria, come auto-dispiegamento e auto-soddisfazione» – si contrapporrebbe romanticamente (e metafisicamente) all'alienazione spettacolare⁶. Alla ricerca di un improbabile «dentro», la critica situazionista risulterebbe quindi incapace di pensare fino in fondo «il «fuori» al quale siamo esposti e senza il quale la nostra esposizione non avrebbe luogo»⁷. In fin dei conti quindi – sembra pensare Nancy – l'attacco dei situazionisti allo spettacolo rimane chiuso nell'orizzonte metafisico di un'«ontologia dell'Altro» che rischia di approdare a una critica elitaria del capitalismo: una critica ancora lontana da quell'«ontologia dell'essere-gli-uni-con-gli-altri [...] per tutti e per

³ J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, Paris, Bourin, 2019, pp. 144 e 118; J.-L. Nancy, *Démocratie finie et démocratie infinie*, in G. Agamben et alii, *Démocratie, dans quel état?*, Paris, La Fabrique, 2009, pp. 77-94.

⁴ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale* (1996), Torino, Einaudi, 2001, p. 69.

⁵ *Ibidem*. Nel '68 Nancy fu in stretti rapporti con il situazionismo. Ne accenna in *Philosophe de la communauté*, intervista a «France culture», 21 dicembre 2018, on line, dove afferma: «per noi '68 è stato completamente situazionista, cioè il rifiuto di tutto». È stato «festa e al contempo sconvolgimento generalizzato». Non è stato «proiezione di avvenire», ma essenzialmente «sospensione».

⁶ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 74.

⁷ *Ibidem*.

ciascuno” che sarebbe invece necessaria per concettualizzare correttamente la realtà effettuale a partire dall’esteriorità e dalla contingenza⁸. È in queste dimensioni infatti – o nell’“esposizione”, per usare il lessico di *Essere singolare plurale* –, che per Nancy si manifestano tanto la “realtà dell’*essere in comune*” quanto l’“essenza singolare plurale dell’essere”⁹.

Nello stesso capitolo, però, Nancy sembra contraddirsi. Sostiene infatti che il situazionismo “non disconosce completamente” la necessità di questo genere di critica, perché intende la società dello spettacolo come affermazione “della società di fronte a se stessa, e forse ancor di più [...], della società *in quanto* esposta a se stessa e ad essa sola”¹⁰. In questo senso parti rilevanti della critica situazionista riuscirebbero a sottrarsi alla metafisica, rimanendo fondamentali per l’indagine della società dello spettacolo così com’è, senza altro orizzonte al di fuori di sé: ossia nella sua nudità, dove l’essere sociale è definito unicamente da un gioco di specchi “che si perde nei bagliori scintillanti del suo rispecchiamento”¹¹. Sulle basi di questa ripresa del situazionismo – una ripresa più produttiva della critica –, Nancy sostiene che la “società spettacolare mercantile” è solo l’ultimo stadio della società del capitale, il cui tratto caratterizzante non è la forclusione di un’inesistente comunità primitiva o autentica (come vorrebbe certo pensiero conservatore), ma la disposizione del concreto essere in comune delle singolarità plurali sotto il segno della valorizzazione capitalista¹². Al fine di realizzare l’“estorsione del plus-valore”, infatti, il capitale dispone socialmente “la simultaneità del singolare [...] e del plurale” in modo tale da poter coniugare l’“atomizzazione dei produttori» (dei soggetti ridotti all’essere-produttore)” e la “reticolazione del profitto» (non una distribuzione egualitaria – scrive Nancy –, ma una concentrazione sempre più complessa e delocalizzata)”¹³. È procedendo in questo modo che – per il filosofo francese –, mentre si mondializza e promuove ovunque i “diritti dell’uomo”, la “violenza del capitale” si applica non tanto a un soggetto comunitario supposto autentico quanto al *comune* e al “con-esserci”¹⁴. L’“essere singolare plurale in quanto tale” e “l’essere in quanto essere sociale” – scrive Nancy – vengono cioè allineati, nell’esteriorità, alla logica del valore, che procede secondo un “accrescimento indefinito, circolatorio e auto-telico”¹⁵.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, p. 69. Sul punto cfr. V. Cuomo, *Recensione a J.-L. Nancy, Essere singolare plurale*, in “Kainòs”, 2, 2002, on line e V. Fabbri, *La ville dans les films de Guy Debord*, in “Appareil”, Numéro spécial, 2008, on line.

¹² J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., pp. 101-103.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴ *Ibid.* p. 102. Nella pagina precedente Nancy usa anche la locuzione “disumanità violenta del capitale”.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 101-102.

In questo modo l'“essere-insieme diventa un essere-merce e un essere-mercificato”¹⁶. Esponendo in permanenza l'“*essere-con* singolare e plurale” (ossia tutti e ciascuno) al processo di valorizzazione, il “cattivo infinito” del capitale – scrive Nancy, con Hegel e Marx – genera “un processo autistico senza fine” attraverso cui il valore mira unicamente a “riprodurre la sua stessa potenza” su scala globale¹⁷. Questo processo – scrive altrove Nancy – non è tanto “infinito” quanto “illimitato”: la sua “infinità” si risolve infatti in un un’“interminabile produzione di *capitale*” o, che è lo stesso, in un’“interminabile accumulazione di cose, tutte equivalenti in quanto misurate da quella possibilità stessa di accumularle il cui nome è *moneta*”¹⁸. Per Nancy il processo illimitato dell’accumulazione si estende in modo decisivo proprio con l’affermazione della società dello spettacolo, dentro cui l’assiomatica del valore mira estendere la propria presa sull’immaginario e sull’ordine simbolico, e per questa via sull’intero essere sociale. Lo spettacolo di cui ha parlato Debord – scrive Nancy – porta così a compimento il “feticismo della merce (cioè il dominio del capitale)” per come lo ha inteso Marx¹⁹. Questo compimento avviene attraverso una “simbolizzazione della produzione” sempre più globale, che consiste nel produrre e commercializzare “«beni» materiali e simbolici, tra cui in primo luogo l’ordinamento del diritto democratico”: beni che “hanno tutti il carattere d’immagine” e che sono tutti ugualmente destinati al consumo materiale o intellettuale²⁰. Oltre alla democrazia, tra i beni simbolici che lo spettacolo tiene in costante produzione – e in grande considerazione, sostiene Nancy –, c’è “una rappresentazione dell’esistenza come invenzione e come evento appropriante di sé”²¹. Il soggetto che fa propria quella rappresentazione si crede libero e padrone di sé, proprio mentre tende a ridursi “alla somma o al flusso delle rappresentazioni che acquista”²². La forza dello spettacolo consiste quindi nella capacità di plasmare la soggettività degli individui e il loro “essere-con” attraverso la produzione e la cattura di desideri, sentimenti, emozioni, capacità culturali, forze inventive e comunicative: il tutto sotto l’egida della ragione mercantile, che detiene il monopolio della fabbricazione del senso. È questa – continua Nancy – “la miseria dello spettacolo” che i situazionisti seppero ben diagnosticare: la “misera simbolica” di una “co-esistenza il

¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷ J.-L. Nancy, *La creazione del mondo, o la mondializzazione* (2002), Torino, Einaudi, 2003, p. 16.

¹⁸ *Id.*, *Comunismo, il termine*, in C. Douzinas, S. Zizek (a cura di), *L’idea di comunismo*, Roma, DeriveApprodi, 2011, p. 175. Traduzione lievemente modificata.

¹⁹ *Id.*, *Essere singolare plurale*, cit., p. 69. Il riferimento è ovviamente a K. Marx, *Il capitale. Critica dell’economia politica* (1867), Roma, Editori Riuniti, Libro I, pp. 84-97. Nancy è tornato sul feticcio in Marx, in *Id.*, *I due segreti del feticcio. Debito, desiderio, distruzione tra psicoanalisi, economia e filosofia*, in F. Leoni (a cura di), *Re Mida Wall Street*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 21-29.

²⁰ *Id.*, *Essere singolare plurale*, cit., p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibidem.*

cui *co* non rinvia più a qualcosa grazie al quale l'esistenza possa dirsi in quanto tale e possa dare un senso all'essere"²³. Nella società spettacolare mercantile, a cui fa da *pendant* una democrazia altrettanto spettacolare, tende quindi a realizzarsi una vera e propria *fine del senso*: "non c'è più nulla che possa fare senso, comune o individuale" – scrive Nancy – e "l'essere-insieme" (o "l'esistenza-con") viene riconfigurato come "essere-insieme-allo-spettacolo"²⁴.

In questo senso, diversi anni dopo Nancy scriverà con una certa radicalità che "la democrazia non ha sufficientemente capito che doveva essere anche «comunismo», in qualche modo, perché altrimenti non sarebbe stata che gestione delle necessità e dei compromessi, priva di desiderio, cioè di spirito, di soffio, di senso"²⁵. È un brano abbastanza noto di *Verità della democrazia*, l'importante saggio del 2008 in cui – dentro e contro l'affermazione di quel neoliberalismo che "da quarant'anni funziona secondo lo schema «*laissez-nous faire et tout ira bien*»"²⁶ –, Nancy rimette in questione una "democrazia gestionale" del tutto incapace tanto di "portare alla luce il *demos* che doveva costituirne il principio" quanto di assicurare a tutte/i "giustizia e dignità"²⁷. Non è certo un gesto critico inedito – sostiene il filosofo –, dal momento che già il '68 tentò di contrastare l'"inadeguatezza della democrazia (rappresentativa, formale, borghese) nei confronti della sua stessa Idea"²⁸: un'idea che, sulla base di una concezione progressista e in fin dei conti teleologica della storia, prometteva "la libertà di tutto l'essere umano nell'uguaglianza di tutti gli esseri umani"²⁹. A quarant'anni dal Maggio francese, Nancy proponeva di rilanciare il tentativo del '68 in opposizione alle democrazie neoliberal-spettacolari che avevano preso forma nei decenni successivi. Per farlo, a suo dire occorreva riattivare, aggiornandolo, lo "spirito" del '68: uno spirito che "non ha mai smesso di soffiare" e che punta a costruire una democrazia in cui l'"autorità" non viene semplicemente rigettata, ma non può più definirsi a partire da un'"autorizzazione preliminare istituzionale, canonica, normata"³⁰. Per essere tale, l'autorità democrazia deve edificarsi invece a partire da un "desiderio in cui si esprime e si riconosce un'autentica possibilità di essere *tutti insieme, tutti e ognuno*"³¹. "68" – come lo chiama semplicemente Nancy – non è stato una forma di governo o un regime politico,

²³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴ *Ibidem*. Nancy non considera questo processo come se fosse definitivamente chiuso.

²⁵ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia* (2008), Napoli, Cronopio, 2009, p. 31.

²⁶ *L'optimisme selon Jean-Luc Nancy. Entretien avec Eric Aeschmann* (2013), in "Le Nouvel Obs", 24 agosto 2021, on line. Sul concetto di "democrazia infinita", cfr. J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, Paris, Bourin, 2019, pp. 144 e 118; J.-L. Nancy, *Démocratie finie et démocratie infinie*, cit.

²⁷ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia* (2008), Napoli, Cronopio, 2009, pp. 14-16.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ Id., *Démocratie finie et infinie*, cit., p. 78.

³⁰ Id., *Verità della democrazia*, cit., p. 29.

³¹ *Ibidem*.

ma innanzitutto questo spirito democratico permeato dall'“esigenza comunista” di opporre il comune, l'incalcolabile, l'infinito – inteso come il “soffio” che spinge l'uomo a superarsi continuamente – “alle requisitorie di una cultura del calcolo generalizzato, chiamato capitale”³².

'68 aveva dunque compreso che la democrazia doveva essere anche “comunismo”, desiderio, spirito, soffio, senso. Riprenderne lo spirito quarant'anni dopo – sostiene Nancy – significava però sottrarsi a ogni iper-politicismo e sottolineare che l'incalcolabile e l'infinito si condividono nell'arte, nell'amore, nell'amicizia, nel pensiero, nel sapere, nell'emozione, e non nella “politica democratica”³³. Quest'ultima serve solo a disegnarne il contorno e a “mantenere l'apertura [che] ne garantisce l'esercizio” permanente³⁴. Una politica democratica – scrive Nancy – non “sussume questi registri ma dà loro spazio e possibilità”: permette cioè di costruire il senso come un non-finito, nella “nostra comune partizione”³⁵.

La democrazia come decisione per l'essere-in-comune

In democrazia il senso non è già dato, deve essere costruito. La democrazia riconosce infatti apertamente che il vero senso dell'essere è l'assenza di un senso ultimo. Al posto di un'“*archia* posta, deposta, imposta” (dagli Dei o dai padroni) essa mette il “*krateîn* democratico”, secondo la cui logica – scrive altrove Nancy con Claude Lefort – “il potere appare come un luogo vuoto, e coloro che lo esercitano come dei semplici mortali che lo occupano solo temporaneamente”³⁶. Il potere del popolo è fondato sul nulla ed è in questo senso che, seguendo Bataille (contro Schmitt³⁷), Nancy scrive che la sovranità – anche la sovranità popolare – “non è niente”: non è cioè nient'altro che il “potere di mettere in scacco l'*archia* e poi di prendersi carico, tutti e ognuno, dell'apertura infinita che è stata così messa in luce”³⁸. Se si vuole uscire dal nichilismo passivo della politica, l'unico modo è quindi prendere nietzscheanamente sul serio quel *niente* e farlo “assolutamente”, ossia “nell'infinità che esso apre nella piena fini-

³² *Ibid.*, pp. 32-33.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

³⁵ *Ibid.*, pp. 38 e 53. Sul punto cfr. S.G. Mohamed, *Comunità, inoperosità e democrazia in Jean-Luc Nancy*, in “Isonomia”, 9 luglio 2017, on line.

³⁶ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, p. 53; C. Lefort, *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris 1981, pp. 172-173 (traduzione lievemente modificata), cit. in J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, cit., p. 111.

³⁷ Sul confronto sottotraccia di Nancy con Schmitt, cfr. M. Villani, *Il negativo della politica. Sul lascito teoretico di Jean-Luc Nancy*, in “Post-filosofie”, 15, 2022, cit., pp. 225-250.

³⁸ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 63.

tezza”³⁹. La democrazia – scrive Nancy in un altro passaggio nietzscheano di *Verità della democrazia* – è “un regime di senso la cui verità non può essere sussunta in nessuna istanza ordinatrice, né religiosa, né politica, né scientifica o estetica, ma che impegna interamente l’uomo in quanto rischio e *chance* di se stesso, danzatore sull’abisso”⁴⁰. Totalmente infondato, il *kratein* democratico si insedia sul nulla ed edifica in permanenza il senso, inteso come un’“iscrizione finita dell’infinito”: come qualcosa, cioè, che “non conclude le nostre esistenze” ma “semplicemente le apre a se stesse, cioè le une alle altre”⁴¹. È in questo modo che “il senso dell’essere-in-comune” diviene “diversamente sovrano”⁴². La comparizione del senso – scrive Nancy – è un “infinito in atto”⁴³. Sulla base di questo dato, il filosofo francese sostiene che la democrazia non deve determinarne i contenuti nello spazio della finitudine, ma deve generare senza posa le condizioni di possibilità di quei contenuti e l’apertura di quello spazio. In questo senso la democrazia è “finita e infinita”⁴⁴. *Finita* perché non è uno stato di cose né una costituzione data una volta per tutte – scrive Nancy con Castoriadis –, *infinita* perché si concretizza in un processo permanente di “auto-istituzione della società per la società” nel quale, senza più riferimenti a principi eteronomi, il popolo sovrano “negozia con se stesso per inventare un’organizzazione che gli permetta di mantenersi e svilupparsi” in piena autonomia come comunità di cittadini liberi ed eguali⁴⁵.

Questa “auto-istituzione esplicita della società” esiste solo in quanto “incorporata in individui sociali”⁴⁶. E si dà solo attraverso un movimento di emancipazione continua che è “il vero motore politico della democrazia”: un movimento per mezzo del quale il popolo “si mette costantemente in scarto con se stesso”⁴⁷. In quanto processo emancipatorio, per Nancy la democrazia è anche marxiana. Per Marx infatti – che secondo Nancy però “non ci ha riflettuto [...] in questi termini” –, l’uscita dall’alienazione è un processo infinito come lo è “la produzione (sociale) dell’uomo da parte dell’uomo”⁴⁸. Una vera democrazia deve garantire l’apertura permanente di questo processo e favorire così la produzione senza fine di un senso e di valori che si rinnovano

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66. Sul punto, cfr. I. Dominijanni, *Il corpo della democrazia*, in “Il manifesto”, 6 agosto 2008.

⁴¹ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 64.

⁴² Id., *Il senso del mondo* (1997), Milano, Lanfranchi, 1997, p. 114.

⁴³ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 40.

⁴⁴ Id., *Démocratie finie et infinie*, cit.

⁴⁵ J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, Paris, Bourin, 2019, pp. 95-96. I due autori richiamano C. Castoriadis, *La montée de l’insignifiance*, Paris, Seuil, 1996, ma cfr. anche Id., *L’istituzione immaginaria della società* (1975), Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

⁴⁶ C. Castoriadis, *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe 3*, Paris Le Seuil, 1990, cit. in *Ibid.*, pp. 182-183.

⁴⁷ J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, cit., p. 97.

⁴⁸ J.-L. Nancy, *Démocratie finie et infinie*, cit., pp. 40-41.

all'infinito. In base a questo senso e a questi valori ciascuno deve potersi affermare nella propria differenza, unicità e incomparabilità – scrive Nancy con assonanze arendtiane –, ma deve poterlo fare attraverso “un'affermazione che «valga» tra tutti”: un’affermazione inequivalente” che, pur rimandando in ultima analisi “all’apertura del senso singolare di ognuno e di ogni rapporto”, deve però avvenire nel regime di un’“uguaglianza rigorosa”⁴⁹. Per aprire a questo esito, però, la democrazia deve necessariamente sganciarsi dal contesto capitalistico in cui è nata e si è sviluppata. Infatti, per Nancy, il capitalismo ha sempre fatto della merce e del denaro la misura del valore, sottoponendo ogni cosa e ogni forma di vita a una valutazione fondata sulla logica dell’“equivalenza generale”⁵⁰. Adottando la logica formale di un’uguaglianza soltanto giuridica, e favorendo al meglio “la circolazione libera e auto-produttiva dell’equivalenza generale” – ossia “della valutazione esclusiva attraverso il denaro” –, per il filosofo francese la democrazia liberale si è rivelata la forma politica più adatta all’“economia capitalistica”⁵¹. Per smettere di esserlo, deve quindi conquistare un altro “senso della valutazione”: deve cioè rivelarsi capace di partire dal valore incommensurabile di ciascuno nella propria differenza⁵².

In questo senso la democrazia deve assumere “l’esigenza nietzscheana di una «trasvalutazione di tutti i valori»” e adottare un nuovo principio di realtà in base al quale, pur assumendo una rigorosa uguaglianza come assioma, “niente si equivale” perché ognuno è “unico di un’unicità, di una singolarità che *obbliga* infinitamente” e proprio per questo “*si obbliga* a essere messa in atto”⁵³. Solo quando la democrazia assumerà questa misura valutativa centrata sul principio di “inequivalenza” – argomenta Nancy –, le singolarità incommensurabili potranno fiorire e soggettivarsi nella trama democratica ed egualitaria dell’essere-in-comune. In ultima istanza, la democrazia ha quindi il compito di configurare lo “spazio comune in modo tale che sia possibile aprire in esso tutto il pullulare possibile delle forme che l’infinito può assumere, delle figure delle nostre affermazioni e delle dichiarazioni dei nostri desideri”⁵⁴. Ed è questo compito inesauribile – che consiste appunto nel rendere possibile l’iscrizione finita dell’infinito – a fare della democrazia un non-finito. Il non finito della democrazia svolge questo compito senza il richiamo ad alcun principio trascendente, superiore o esteriore. In ciò è “auto-trascendenza” o “trascendenza nell’immanenza” – scrive Nan-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 47. Sull’opposizione tra democrazia e capitalismo in Nancy, cfr. M. Villani, *Arte della fuga Estetica e democrazia nel pensiero di Jean-Luc Nancy*, Milano, Mimesis, 2024, pp. 339-341.

⁵¹ J-L. Nancy, *Être-avec et démocratie*, in “Po&sie”, 1, 2011, on line.

⁵² Id., *Verità della democrazia*, cit., p. 49.

⁵³ *Ibid.*, pp. 19 e 50-51, dove Nancy parla della necessità “di questo apparente ossimoro” che è una “democrazia nietzscheana” (*Ibid.*, p. 45). Sul punto, cfr. F. Neyrat, *No/Us: The Nietzschean democracy of Jean-Luc Nancy*, in “Diacritics”, 2 2015, pp. 66-87.

⁵⁴ J-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 55.

cy⁵⁵. Il movimento infinito di auto-superamento di cui essa garantisce la costante apertura – che è poi il “movimento attraverso cui l’uomo si trascende all’interno della sua stessa esistenza finita” – è infatti provocato unicamente dalle forze che, associandosi e/o confluendo, si esprimono nello spazio vuoto dell’immanenza democratica⁵⁶. La quale, per esistere come libero esercizio del senso, “richiede l’impegno durevole e costante di tutti”⁵⁷. In quanto auto-trascendenza, la democrazia “è *spirito* prima ancora di essere forma, istituzione, regime politico e sociale”, ed è “in primo luogo una metafisica e solo in secondo luogo una politica”⁵⁸. Che la democrazia sia innanzitutto spirito e metafisica non significa però in alcun modo, per Nancy, che essa assuma una connotazione spiritualista o trascendentale. Significa piuttosto che essa pone le condizioni di possibilità per pensare diversamente “l’essere del nostro essere-insieme-nel mondo”, praticando una scelta ontologica fondamentale radicalmente alternativa rispetto a quella con cui il capitalismo ha deciso di fondare la propria civiltà sul principio dell’“equivalenza generale”⁵⁹.

La democrazia è una metafisica perché apre all’esercizio di una politica che alla decisione capitalista ne oppone un’altra: una decisione fondamentale per l’essere-in-comune⁶⁰. Adottando l’inequivalenza come nuova misura dell’“essere-con”, da una parte la democrazia apre alla valorizzazione infinita delle singolarità nella loro differenza, molteplicità, incalcolabilità, irrepresentabilità, e dall’altra le mette in comune con la loro incommensurabilità nello spazio finito dell’uguaglianza radicale⁶¹. In questo senso, per Nancy, la “verità della democrazia” è il comunismo⁶². Esso è infatti “il nostro primo dato”: il fatto cioè che *volens nolens* il nostro esserci è sempre “con-esserci”, e che quest’ultimo è a sua volta sempre essere-in-comune⁶³. “Comune è la condizione

⁵⁵ J-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, cit., p. 53.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57. Sul punto, cfr. G. Bensussan, *Partage de Nancy. Démocratie et philosophie*, in “Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg”, 55, 2024, pp. 99-118.

⁵⁸ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 68.

⁵⁹ *Ibidem*. Sul punto cfr. M. Villani, *Lo spirito della democrazia*, in “Post-filosofie”, 13, 2020, p. 177.

⁶⁰ Sulla “politica della decisione” di Nancy, intesa come una “decisione sul noi” ispirata alla *fraternité* e al “comunismo ontologico” – e in ciò diametralmente opposta alla decisione amico-nemico “che fonda il *politico* nella tradizione aperta da Carl Schmitt” –, cfr. D. Tutt, *On The Communism of Jean-Luc Nancy*, in “Philosophy World Democracy”, 22 giugno 2022.

⁶¹ In questo senso De Petra ha efficacemente sostenuto che il pensiero di Nancy può essere letto come un atto di “resistenza del comune alla dittatura di quel «cattivo infinito» del nichilismo capitalista che tende a totalizzare l’esistenza dell’uomo sotto il segno di un’equivalenza mercatoria di ogni «valore» e a un indistinto omogeneizzante che riduce ogni differenza a un’identità, ogni altro allo stesso”. F. De Petra, *Jean-Luc Nancy, l’inoperosa potenza del comune*, in “Dinamo Press”, 30 agosto 2021.

⁶² J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 61.

⁶³ *Ibid.*, pp. 22-23.

dei non-comuni – scrive Nancy – la cui rete fa mondo, possibilità di senso”⁶⁴. Da questo punto di vista il senso, che “non può che andare dall’uno all’altro”, è relazione ossia “verità ontologica del comune”⁶⁵. Per Nancy il comunismo non va quindi pensato come un’“ipotesi politica” à la Badiou, ma come un dato ontologico e una “condizione esistenziale”⁶⁶: come l’evidenza, cioè, che “innanzitutto noi siamo in comune. Poi dobbiamo diventare ciò che siamo”⁶⁷. Questa evidenza e questo dato – ancora una volta rilevati con toni nietzscheani – corrispondono a un’“esigenza [...] infinita”, e fanno del comunismo una pre-condizione della democrazia: una pre-condizione a cui aderire alla lettera in modo tale da permettere l’apertura di un processo nel corso del quale ciascuno – come si è visto – potrà esprimersi nella propria “differenza affermativa”, diventando così senza posa *ciò che è* e sottraendosi alla “falsa infinità” dell’“equivalenza generale”⁶⁸.

*“Democrazia infinita” e comunismo esistenziale:
sui limiti di un approccio ontologico*

Per Nancy il comunismo è quindi, al contempo, pre-condizione e orizzonte mobile della democrazia. Quest’ultima è “infinita”, come infinito è il dato del nostro essere-in-comune. Il comunismo, insomma – scrive il filosofo –, non dipende dalla politica ma ne è la pre-condizione che le attribuisce “un requisito assoluto: quello di aprire lo spazio comune al comune stesso”, senza mai autorizzare un suo compimento “né una modalità di sostantivarlo o di farne un soggetto”⁶⁹. La politica democratica rispetta il fatto che il comune non ha un fine né una fine, e che quindi l’essere-in-comune non va mai sottoposto ad alcuna totalizzazione che rischi di soffocarlo, di astrarlo o di ipostatizzarlo in un soggetto. Questo è accaduto sia con il “comunismo «reale»” – nel quale il *totum* del collettivo era un “totem del dominio” che imponeva l’“uguaglianza come livellamento in base a una norma” –, sia con la “civiltà” capitalista, entro la quale ogni relazione “poggia sull’equivalenza generale e il cui *logos* comune è il denaro”, ma in cui “dell’essere-insieme” non si ha più “nessuna notizia”⁷⁰. Contro ogni totalizzazione, per Nancy, la democrazia non può che essere infinita e la sua istituzione non può

⁶⁴ Id., *Comunismo, il termine*, in A. Badiou, S. Zizek, *L’idea di comunismo*, Roma, DeriveApprodi, 2011, p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁶ Sul punto, cfr. F. De Petra, *Lo scandalo della democrazia infondata*, in AA.VV., *Pensare con Jean-Luc Nancy*, “B@belonline”, 10-11, 2011, p. 94. L’oggetto polemico di Nancy sono gli scritti raccolti in A. Badiou, *L’hypothèse communiste*, Paris, Lignes, 2009.

⁶⁷ J.-L. Nancy, *Verità della democrazia*, cit., p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹ Id., *Comunismo, il termine*, cit., p. 173.

⁷⁰ Id., *Le commun le moins commun*, in “Actuel Marx”, 48, 2010, pp. 58-59.

che aver luogo nella *polis* attraverso “lotte che dobbiamo pensare *sub specie infinitatis humani generis*”⁷¹. Nancy concepisce queste lotte come una freccia scagliata al cuore del *cattivo infinito* del capitale: una freccia capace di “esigere il giusto, il vitale, il *bell’infinito* dell’uomo, di un uomo al di là dei suoi diritti”⁷². Anche il “mezzo necessario” delle lotte – così lo definisce Nancy – viene correttamente identificato nella “giustizia sociale”, il cui programma è quello di riaprire su basi comuniste la “destinazione dell’uomo”⁷³. La giustizia sociale è definita da Nancy come “il primo comandamento comun(ista): accordare al comune (tutti) ciò che il comune (ordinario, uguale) esige”⁷⁴.

Eppure, dopo la lettura di *Verità della democrazia* e di altri testi di Nancy dedicati alla politica, resta l’impressione di essere di fronte a una riflessione acutissima e preziosa, certo, ma di stampo essenzialmente ontologico (e metafisico, nel senso in cui come si visto l’autore di *Essere singolare plurale* utilizza e rivendica il termine)⁷⁵. Del resto la riflessione di Nancy sulla democrazia è parte di una più ampia ontologia dell’“essere-con”: un’ontologia che – con le sue stesse parole – mira a pensare “innanzitutto l’essere del nostro essere-insieme-nel-mondo” e solo dopo “quale politica permette che questo pensiero tenti la sua sorte”⁷⁶. L’ontologia di Nancy parte dall’individuazione di una lacuna nell’analitica esistenziale di Martin Heidegger, incapace per lui di articolare la questione dell’“esser-ci” (*Da-Sein*) con quella del “essere-con” (*Mit-Sein*): un tema mai sviluppato politicamente in *Sein und Zeit*⁷⁷. Per questo, considerando che l’esserci non è concepibile se non come con-esserci, e che ogni “*ego sum*” è sempre un “*ego cum*”, Nancy propone un’“analitica co-esistenziale” che converga con un’“ontologia politica del comune”⁷⁸. In questo senso, in Nancy ontologia, analitica esistenziale e politica si toccano e si connettono. Ma nella prospettiva di un’ontologia dell’“essere-con” – in cui l’attenzione è rivolta principalmente all’essere come co-esposizione di

⁷¹ Id., *Verità della democrazia*, cit., p. 59.

⁷² *Ibid.*, p. 61. Corsivo mio.

⁷³ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁷⁴ Id., *Comunismo, il termine*, cit., p. 175.

⁷⁵ Id., *Verità della democrazia*, cit., p. 59. Cfr. anche i testi contenuti in Id., *Politica e «essere con»*. *Saggi, conferenze, conversazioni*, Milano, Mimesis, 2013.

⁷⁶ Id., *Verità della democrazia*, cit., p. 68. Per uno sguardo complessivo sull’ontologia di Nancy, cfr. F. Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Milano, Feltrinelli, 2022.

⁷⁷ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, UTET, 1969.

⁷⁸ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 65 e pp. 125-131. Sul punto cfr. F. De Petra, *Comunità, comunicazione, comune. Da Georges Bataille a Jean-Luc Nancy*, Roma, DeriveApprodi, 2010, pp. 149-191. Per una ricostruzione efficace della traiettoria del pensiero di Nancy, nella sua oscillazione tra decostruzione del politico, ontologia e politica democratica, cfr. S. Dadà, *Dall’essere-con alla democrazia. Evoluzione dell’idea di “politico” in Jean Luc Nancy*, in M. Di Pierro, F. Marchesi (a cura di), *Crisi dell’immanenza. Potere, conflitto, istituzione*, “Almanacco di filosofia e politica”, 1, 2019, pp. 189-202.

una pluralità di singolarità e come “spaziatura sopraggiungente del *co*, singolare plurale» –, la dimensione politica tende ad essere invisibilizzata da quella ontologica⁷⁹. Com'è stato scritto, quindi, la proposta di Nancy resta spesso “nell'ambito di una definizione di principio di cui non sono chiari gli agganci alle dinamiche” politiche⁸⁰. E la sua “democrazia infinita” rischia talvolta – non sempre – di somigliare a “una sofisticata riproposizione della democrazia procedurale che dovrebbe garantire la *déclension* degli spazi del singolare-plurale”⁸¹. Non si comprende bene, poi, come in quegli spazi possa irrompere il disaccordo dei “senza parte”⁸². Al punto che c'è chi ha parlato di “sublimazione della questione politica in questione ontologica”⁸³. Non è forse un caso, quindi, che a Nancy capiti di definire la democrazia un po' astrattamente come “l'espressione di una spinta interna all'umanità per non subire più un destino e, al contrario, conquistare una forma di dominio sulla propria esistenza”⁸⁴. O che, in un libro scritto insieme a Jean-François Bouthors, egli giunga a contrastare risolutamente ogni “utopia di una democrazia diretta”, sostenendo che la democrazia rappresentativa è l'unica capace di compensare l'“incapacità del popolo di essere il proprio stesso sovrano”⁸⁵.

Anche il “comunismo” di Nancy, come si è visto, non è politico. È piuttosto un “comunismo esistenziale” fondato sulla “com-parizione dell'essere-in-comune” e sull'“annodatura infinita delle singolarità, opposta alla realizzazione della comunità umana come *opera*” compiuta⁸⁶. “Comunismo è essere insieme (*Mitsein*) – scrive Nancy – da intendersi come appartenente all'esistenza degli individui, ciò che significa in senso esistenziale (in termini heideggeriani) la loro esistenza”⁸⁷. E utilizzando “i termini di Heidegger relativi al *mit* del *Mitsein*”, il filosofo specifica che “il *co*-di «comunismo»” non è “un «con» «categoriale» ma «esistenziale»”; appartiene “*all'essere* di ciascuno e di «noi» insieme, se si può dire, all'essere del nostro incontro”⁸⁸. Come ha osservato Augusto Illuminati l'ontologia dell'“essere-con” di Nancy è senz'altro utile a criticare “lo scivolamento nell'equivalenza generale della merce mediante la soppressione di ogni *telos* della libertà”, ma rischia di prestarsi all'utilizzo di teorici interessati

⁷⁹ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 54.

⁸⁰ A. Illuminati, *Prefazione*, in F. De Petra, *Comunità, comunicazione, comune*, cit., p. 8.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*. Il riferimento è ovviamente a J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Roma, Meltemi, 2007.

⁸³ S. Dadà, *Dall'essere-con alla democrazia*, cit., p. 202.

⁸⁴ J.-F. Bouthors, J.-L. Nancy, *Démocratie! Hic et nunc*, cit., p. 144.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁸⁶ A. Illuminati, *Prefazione*, cit. p. 9. Sul punto F. Neyrat, *Le communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, Paris, Lignes, 2013.

⁸⁷ J.-L. Nancy, *Comunismo, il termine*, cit., p. 169.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 170.

per lo più a “liberare il liberalismo dal liberismo”⁸⁹. Lo sforzo teorico del filosofo francese corre insomma il rischio di non andare “molto oltre una definizione della libertà come inappropriabile”⁹⁰. Più che politica, la radicalità di Nancy – che allude soltanto a una politica dei governati capace di costruire la futura democrazia del comune – appare dunque ontologica ed etica. Ed è nella direzione di una simile radicalità sembrano andare proposizioni di questo tipo: “non si uscirà dal capitalismo ponendo le basi di un’altra economia, costruendo altre istituzioni politiche. [...] La trasformazione verrà dall’interno, per mezzo di una mutazione morale e spirituale”⁹¹.

A giudizio di chi scrive, il lascito più importante del Nancy “politico” è quello che permette di chiarire non soltanto che il popolo non ha nulla a che fare con qualcosa di simile a un’essenza, a un’identità, un’etnia, una nazionalità, un’autenticità, ma anche che il meccanismo della rappresentanza – che pure è di per sé inevitabile in democrazia – non è affatto sufficiente a restituirne la complessità politico-esistenziale. Anzi la elide. Per Nancy, infatti, quella complessità si manifesta nella comparizione e nella coesistenza dei singoli, da intendere nella loro irriducibile pluralità e irrappresentabilità. La democrazia rappresentativa non può incontrare il popolo se si limita a intenderlo come la figura astratta del popolo-Uno costruita dalla *fabula* del contratto o delle elezioni. Come ha sostenuto Fausto De Petra, per Nancy il popolo esiste infatti “nella sua «attualità» ancor prima di qualsiasi contratto”⁹². Il popolo sovrano della democrazia non è per lui l’astrazione che prende forma nei parlamenti, ma “il popolo degli uomini che si fanno reciprocamente sudditi e soggetti (*sujets*)” dentro “un rapporto di ciascuno con sé, nel rapporto di ciascuno con tutti gli altri”⁹³. E in democrazia – scrive Nancy – si ha “un assoggettamento di tutti quanti a questo rapporto”⁹⁴. La democrazia è *vera* democrazia solo se concepisce in questo modo il potere (*kratein*) del popolo (*demos*); e se – anche utilizzando l’astrazione rappresentativa (muovendosi cioè dentro e contro di essa) – gli assegna il compito principale di “affermare incondizionatamente l’uguaglianza e la libertà, l’*égalité* delle singolarità, per dirla alla Balibar”⁹⁵. Se la democrazia è solo *governance* o governamentalità – come accade nella democrazia neoliberale –, o viene evocata soltanto al fine del riconoscimento formale dei diritti dell’individuo proprietario (ridefinito oggi come imprenditore di se stesso), essa non può aderire a quel concreto “«comune dell’esistere» insieme” che è per Nancy uno dei principali nomi del popolo⁹⁶. La democrazia per Nancy ha quindi senso solo se le cor-

⁸⁹ A. Illuminati, *Prefazione*, cit., p. 9.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ E. Aeschmann, *Jean-Luc Nancy, philosophe à Strasbourg*, in “Liberation”, 2 luglio, 2011.

⁹² F. De Petra, *Lo scandalo della democrazia infondata*, cit., p. 94.

⁹³ J.-L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, cit., p. 101.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ F. De Petra, *Lo scandalo della democrazia infondata*, cit., p. 94. Sul concetto di *égalité* cfr. E. Balibar, *La proposition de l’égalité. Essais politiques 1989-2009*, Paris, P.U.F., 2010.

⁹⁶ J.-L. Nancy, *Ré-fa-mi-ré-do-si-do-ré-si-sol-sol: “le peuple souverain s’avance”*, in AA.VV., *La dé-*

risponde una società in cui – nell’apertura infinita alla singolarità e alle differenze – “lo Stato di diritto, i diritti umani, le libertà fondamentali, il principio di uguaglianza” cessano di essere “definizioni formali” e diventano cose reali: cose che “il potere è in grado di realizzare per il popolo e attraverso il popolo”⁹⁷.

Ma se è certo che – concepita come un non finito – la democrazia di Nancy non può scaturire che dall’esercizio permanente di quel potere, nella prospettiva teorica di Nancy resta irrisolto il problema di come esso possa prendere forma e articolarsi. Come si costruiscono le istituzioni di un contro-potere popolare cosciente e organizzato che, dentro e contro la sfera istituzionale della rappresentanza, possa alimentare una dinamica insorgente? Quali sono gli organi e i movimenti democratici che, nella loro “intersezione mobile ed evolutiva” – come ha scritto di recente Etienne Balibar⁹⁸ –, possono istituire il *kratein* del *demos* nella durata? Quali sono e come possono divenire effettuali i soggetti di quel processo permanente di auto-istituzione della società che, con Castoriadis, chiamiamo democrazia? A queste domande – che appaiono di centrale importanza nel momento in cui le democrazie neoliberali si rivelano apertamente post-democratiche e tendono a convergere verso le istanze più retrive dei post-fascismi montanti – il comunismo esistenziale di Nancy e la sua pur preziosa riflessione sulla “democrazia infinita” non possono dare risposta.

mocratie à venir. Autour de Jacques Derrida, Paris, Galilée, 2004, p. 342.

⁹⁷ M. Armiero, *Ripensare il Sessantotto dopo 50 anni. Conversazione con Jean-Luc Nancy a partire dal suo libro “Verità della democrazia”*, in “Alfabeta2”, 11 marzo 2018, on line. Traduzione lievemente modificata.

⁹⁸ É. Balibar, *Le peuple à venir: union de la droite vs front populaire*, in “Analyse Opinion Critique”, 25 giugno 2024, on line.

Il brusio dell'incompiuto. Rileggendo Giorgio Caproni

Luca Lenzini

Scrivo Giorgio Caproni nella *Nota* in coda a *Congedo del viaggiatore cerimonioso* & *altre prosopopee* (1965):

Forse questo *Congedo* è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo *mézigue* che, nelle brevi pause in cui m'è concesso di dare ascolto alle "voci" (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi per entrare in scena. Può darsi che un giorno io trovi il tempo di portare il libro a compimento. Ma chi si fida della speranza? Per questo mi son deciso, intanto, a licenziarlo com'è¹.

La breve nota è nella forma, consueta in Caproni, dell'*understatement*, ma in poche righe allinea per il lettore una serie di informazioni che vanno assai oltre il piano della mera didascalia di circostanza, irradiando suggestioni e indicazioni in più direzioni: sul libro del '65, sul suo (possibile) futuro ma anche, indirettamente, sul modo di comporre ovvero sulla speciale poetica (a quell'altezza) dell'autore. Posta dopo l'ultima sezione del *Congedo* intitolata *Versi spersi* (due sole poesie: *Nebbia* e *Odor vestimentorum*), la *Nota*, una sorta di congedo dal *Congedo*, ha la funzione di avvertire il lettore del particolare *status* del libro: che, pur licenziato, potrà, «un giorno», avere un «compimento», quindi una nuova struttura; non solo, ma con il riferimento al *mézigue* ("me stesso" in *argot*) è altresì introdotto il tema dello sdoppiamento e della moltiplicazione o diffrazione dell'io lirico: com'è noto, una pluralità di «voci» abita, anzi popola la poesia caproniana, e basterà notare che per stare al *Congedo* oltre al Viaggiatore vi prendono la parola (in "prima persona"), per esempio, il «guardiacac-

¹ Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso* & *altre prosopopee*, Milano, Garzanti, 1965, p. 111; poi in *Tutte le poesie*, *Ibid.*, 1999, p. 287.

cia», la «guida» e il «pretecello»; mentre qualche anno dopo, nel *Conte di Kevenbüller* (1986), si avrà persino una dolente epifania degli io passati, il cui numero «si perdeva nel vuoto / come nel vento il numero / delle foglie» (*Oh cari*)².

È un tema, questo dello sdoppiamento/proliferazione degli io, rilevato per tempo e ampiamente commentato dalla critica, in particolare in relazione all'ultima fase della produzione dell'autore, in concomitanza con la specifica e originale "teatralizzazione" del discorso poetico che, proprio nel *Congedo*, cioè nel libro posto «a un crocevia risolutivo del cammino creativo del poeta» (Surdich)³, ma diffusamente anche altrove, vi ha luogo in modo estremamente efficace, mettendo definitivamente in scacco, non senza ironia, una nozione di lirica intesa in chiave di unitaria e sclerotizzata espressione della soggettività. Si noterà che, non per nulla, a proposito delle voci residenti nella mente del poeta («frammentarie e discorsive, a strappi ed effimere», così Frabotta)⁴ la *Nota* parla, appunto teatralmente, di «entrare in iscena»... Ma cos'è dunque il «brusio» che il poeta avverte nella mente, al momento di dare alle stampe il *Congedo*, se non il rumore sommesso e insistente prodotto da quella singolare compagnia stanziata nei dintorni dei testi futuribili che del libro sarebbero il suggello, l'ultimo tocco, ma che invece sono, ancora, allo stato albeggiante, liminare, sorta di «ciarlette nel ridotto»⁵? Di «mormorii / diversi. Voci. Brusii.» c'è traccia anche all'interno del libro (*Prudenza della guida*, vv. 33-34), sempre entro un orizzonte d'attesa; ma il piccolo coro evocato dalla *Nota* per il momento non si affaccia alla ribalta del testo, non si manifesta nelle pagine del libro; eppure, è lì e si fa sentire, col suo ronzante mormorio, dal retroscena, là dove – chissà – si discute delle parti in commedia, come potrebbe fare una banda di personaggi pirandelliani che cicaleccia in procinto di presentarsi sul palcoscenico.

Un'atmosfera di aspettativa, per tramite della *Nota*, s'insinua nel libro, ma cautamente: «forse», «un giorno»...; il fatto è, comunque sia, che il nuovo copione non c'è ancora e il libro chiuso resta sotto il segno dell'incompiutezza, di una mancanza, come in *stand by* in vista dell'ipotetico ma malcerto completamento. Con la sua scia di voci latenti, di sviluppi dialogici incombenti ma indefiniti, che per così dire bussano alla porta della raccolta ma senza entrarvi, senza prendervi profilo e forma, il *Congedo* è quindi un congedo provvisorio, un arrivederci? In un certo senso, con la sua incompiutezza e la riluttanza all'ultimo tocco, il libro non smette di salutarci. Dice Caproni che per giungere a compimento la raccolta richiederebbe un tempo di «ascolto» che il poeta, immerso nel fluire ingovernabile del presente e soggetto alla legge dell'*ars longa, vita brevis*, non è in grado di programmare: siamo con ciò sotto il segno dello "stile

² Cito da G. Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 623. La poesia è datata 1982.

³ Luigi Surdich, *Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 81.

⁴ Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 108.

⁵ Così s'intitola una sezione de *Il conte di Kevenbüller*.

tardo”, il cui maligno spiritello se la gode a ricordare la finitezza dell'uomo e, insieme, l'infinità del suo *Streben*⁶. Del resto, ci sono «tante cose da fare», sicché collocato com'è nel territorio fascinoso ma tutt'altro che solido o scontato della «speranza», sul libro intero si allunga l'ombra del possibile irrealizzato; e invece di chiudersi, di finire con qualche conclusiva *performance*, è come se il *Congedo* si arrestasse, in sospenso, nella dimensione aperta e ottativa dell'«intanto» e sotto l'egida del «forse».

*

Si sa che in tema d'incompiutezza e di «ultimo tocco» nei suoi scritti Nietzsche ha svolto riflessioni a tutt'oggi cardinali⁷, specie per l'accento posto sul rapporto tra frammento e totalità, motivo che non è fuor di luogo richiamare nel caso di Caproni. Sulla particolare incompiutezza del *Congedo* vigila una salutare quota d'ironia, ma questa non è sufficiente ad allontanare l'aura nicciana che elegantemente circola tra le pagine del libro, in versi di forte impronta gnomica: anche quell'aura ha a che fare, infatti, con la «superiore attrattiva» di cui parla *La Gaia Scienza*, tale da guidare il lettore alla visione di quella «più sacra ed ultima realtà»⁸ a cui tende, disperatamente ma non senza speranza, l'artista. Che poi ci sia un nesso tra l'insistenza sulla negazione dell'ultimo Caproni – che si è tentati di riportare, via Nietzsche, alla costellazione Adorno-Bec-kett, e quindi al cuore del Moderno – e le molteplici voci che si rincorrono nei suoi spartiti, tanto disseminati di paradossi quanto sempre sulle tracce di un'ultima, conclusiva parola, infine non sembra ragionevole dubitare: è l'infinita, incessante dialettica che anima la ricerca *in progress* del *Conte di Kevenhüller*, del *Franco cacciatore*, infine di *Res amissa*, che se implica una tangibile base narrativa (la caccia, il viaggio...), regolarmente s'impunta in clausole di pregnanza aforistica che ruotano sulla diserzione della Trascendenza, sul Niente e sul Vuoto, nomi che come il Male e il Bene suonano sì astratti, ma hanno nelle vicende narrate una puntuale ed espota funzione allegorica e vivono una loro propria testuale e mondana concretezza e risonanza.

Il bello è che la sequenza dei frammenti e delle “arie” sembra ogni volta inaugurare uno spunto diegetico, in questo Caproni, per poi interrompersi: salvo riavviarsi con memorabili *incipit*, magistrali messe in scena e affabulanti allocuzioni («Amici, credo che sia / meglio per me cominciare / a tirar giù la valigia.»; «Sono un povero prete. / Guardatemi.»; «Li ho visti tutti. Sedevano / (le gambe penzoloni) / sulla spalletta,»),

⁶ Rinvio per questo tema al mio *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

⁷ Ne fornisce un attento ragguaglio, proprio in relazione alla lirica novecentesca e oltre, Enrico Testa nell'ampio saggio *Il testo inoperoso. Discontinuità e non finito in poesia*, in «La lingua italiana», II, 2006, pp. 27-38.

⁸ Frederic Nietzsche, *Idilli di Messina – La gaia scienza – Scelta di frammenti postumi*, in *Opere complete*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1991, pp. 103 – 104.

sicché, quasi in una giostra, il gioco può ancora e di nuovo, per il moto perpetuo che gli è intrinseco, ricominciare daccapo, ripartire con un'altra Quest, con altre voci, altre conclusioni lapidarie e provvisorie («[...] *il seguito / e la fine* (l'incipit?) / *al prossimo numero*», *Rinvio*, vv. 3-5). È qui, in questa inesauribile dialettica (di ordine propriamente conoscitivo, nel suo stesso impianto teatrale), l'origine delle voci che non sanno, non possono tacere, e col loro brusio inseguono il poeta? È questo, insomma, il movente dell'Incompiutezza? Certo: se ripensiamo agli io riappararsi in *Oh cari*, di fronte ai quali il poeta chiude «la finestra» e «il cuore», nonché «la porta. // A doppia mandata.» si può anche sospettare che in questa parata di *revenants* e «asparizioni» – la prosopopea non è la «figura retorica per cui si introducono a parlare persone assenti o defunte, o anche cose inanimate, astratte, come se fossero presenti, vive, animate»⁹ – essi portino con sé il peso del rimosso, più precisamente del possibile irrealizzato, che nel brusio è forse accolto come ospite riluttante al silenzio, sintomo perturbante.

*

Se quanto annotato fin qui può, per ipotesi e in qualche misura, valere per il *Congedo* a livello di “macrotesto” e latamente di morfologia dell'opera in questa fase, va tuttavia rilevato e sottolineato che tratti d'incompiutezza e forme di quell'«eloquente sottacere» di cui parla Thomas Mann per la musica si trovano altresì, nell'opera di Caproni – eccome... – nel corpo dei singoli testi; anzi qui essi giocano un ruolo importante, strettamente collegato alla dialettica appena intravista alla base delle magie del «misterioso musico ligure-toscano» (Bertolucci)¹⁰, che non si finirebbe di riascoltare e commentare tanto sono invitanti ed elusive. Rintracciabile quasi ad apertura di pagina il discorso sospeso, interrotto o in pausa diventa strategico nel peculiare assetto di raccolte come *Il conte di Kevenhüller* o *Il franco Cacciatore, Res amissa*: Enrico Testa segnala, come esempio della «rastremazione testuale dell'ultimo Caproni»¹¹, *Alla foce, la sera* (del 1985, ne *Il conte*) ma casi analoghi spesseggiano nei libri precedenti e successivi: per citare i casi più lampanti *Larghetto, Radura, Albàro, Idillio, Träumerei, L'esitante* nel *Franco cacciatore; L'ora, La preda, Supposizione, Un niente, Ipotesi, La porta, L'ubicazione, Passeggiata, Di un luogo preciso* nel *Conte di Kevenhüller; Senza titolo, Incontro, All'ombra di Torquato Tasso, Res amissa* in *Res amissa*. A tale pluralità di casi corrisponde peraltro una tipologia assai varia quanto all'uso dei punti di sospensione: a volte essi stanno a indicare una lacuna vera e propria (di regola una sequenza più ampia

⁹ Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/prosopopea/>

¹⁰ Attilio Bertolucci, *Un'ansia religiosa senza maledettismo* [1975], in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura e con un saggio di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, p. 245.

¹¹ E. Testa, *Il testo inoperoso...*, cit., p. 32.

di questi segni d'interpunzione, corrispondente a una unità versale, in ogni caso ad un "salto" nell'ordine del discorso), altre volte si trovano all'interno di citazioni, estratte da un più ampio brano testuale, espressione stereotipa o anche opera reale o immaginaria («"Il libro della natura..."»), altre volte ancora sono collocati nell'*incipit* e/o in chiusura di testo, incorniciando la composizione o una sua parte: «...Nelle regioni gialle / del sogno / Dove / sempre smarrisci nota / la via del ritorno...» (*Ipotesi*), «..... La porta / bianca...» (*La porta*), «..... La freccia / d'odio.» (*Strambotto*), «...Comunque, mattono o sughero» (*Rinvio*), «..... un'ombra / che stringe la mano d'ombra / a un'altra ombra...» (*Il patto*).

Ebbene, questa casistica sconsiglia facili generalizzazioni in tema di incompiutezza, mentre suggerisce di considerare i procedimenti omissivi o sospensivi nel quadro più ampio dei fenomeni caratterizzanti il comporre caproniano, come ad esempio, sempre citando Testa, l'impiego reiterato della parentesi quale «periclitante grafema del vuoto e dell'inconcluso»¹², oppure la calibrata e al tempo stesso invadente presenza del bianco nei testi. Quest'ultima non ha nulla di ungarettiano, e meno ancora di mallarmeano: a dircelo è la stessa morfologia delle poesie, che nel poeta dell'*Allegria* e nella sua folta discendenza rinvia alla dimensione "assoluta" di una verticalità insita nella *durée*, e in Caproni si sviluppa invece sul piano orizzontale di una narratività non meno scoperta perché discontinua o intermittente. Il non detto qui non riguarda alcuna poetica dell'Ineffabile: è la mimesi del parlato a proporre esitazioni e sospensioni al Recitativo; ed uso questo termine per riprendere e sottolineare il tema della teatralità caproniana, centrale per intendere l'insieme dei fenomeni ora accennati e ciò a cui allude la mimica testuale che li organizza. In particolare, il silenzio che riempie gli «intervalli vuoti» (Fortini)¹³ ha carattere teatrale ed è in questo senso strutturale che il parallelo con la musica, su cui tanti hanno giustamente insistito¹⁴, trova conferma.

Dire che i testi di Caproni si presentano in effetti come spartiti non è una forzatura metaforica: le *battute a vuoto* appartengono alla partitura non meno dell'enfasi di un *incipit*. Come una volta ha osservato Vittorio Sereni c'è in Caproni, a suscitare voci ed echi, «un'acuta percezione del rapporto tra suono e silenzio»¹⁵; e non c'è solo la metrica delle singole poesie, c'è nel suo lavoro poetico una metrica maggiore che ordina pieni e vuoti, arresti e ripartenze, silenzi e prese di parola, parti vocali e parti mute; e del resto, come potrebbe esistere una discontinuità senza implicare un *continuum*, sia pure virtuale? «Non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale; e questa sta al testo come l'ombra al corpo», si legge in un bel saggio che alle

¹² *Ibidem*.

¹³ Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma – Bari, Laterza, 1977¹, p. 166.

¹⁴ Vedi almeno *Giorgio Caproni e la musica: atti del convegno della 5. edizione del Premio letterario Lerici Golfo dei Poeti*, a cura di Maria Luisa Eguez, Ed. Cinque terre, 2013.

¹⁵ Vittorio Sereni, *Un poeta di poche parole* [1982, in *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1075.

lacune è interamente dedicato¹⁶. A rileggere Caproni tutto d'un fiato è questa musica che continua a riecheggiare a lungo nella mente, come un'ombra persistente o come un favoloso invito a seguire il musicista per i suoi sentieri infiniti, ininterrotti.

*

«...l'uomo che di notte, solo, / nel «gelido dicembre, / spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri...»; «...l'uomo che se ne va / e non si volta: che sa / d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua...»; «...l'uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell'oscurità, / cui accostare il bicchiere...» In apertura al *Congedo* le laconiche quartine in rima di *In una notte d'un gelido dicembre, Senza titolo* e *Il bicchiere*, sospese e come galleggianti nel non detto, espongono il tema – come si dice per la musica, per l'appunto – della solitudine e della malinconia (*melancholia illa allegorica*, secondo la variazione di Ferruccio Masini sul Benjamin interprete di Baudelaire)¹⁷. Accordi, «vocalizzi prima di cominciare»¹⁸? Certo è che, come osserva Surdich¹⁹, in questi frammenti in apparenza sciolti da una trama, i motivi «della solitudine e della morte» sono «proiettati dal poeta in una generale e universalizzante figura di “uomo”, alla terza persona», funzionando da «preambolo (o avvertenza) e da cucitura (o richiamo interno)»; ed essi, quindi, sciolti non sono bensì hanno un ruolo per così dire a distanza, che interessa la raccolta nel suo insieme. Si veda allora come nel libro si diano componimenti di respiro poemato, i cui personaggi non sono affatto anonimi né figure astratte, ma rimandano all'«infanzia livornese» del poeta: «Otello, il Decio, il Rosso, / l'Olandese. Il Vigevano» (*Scalo dei fiorentini*); personaggi che coi loro soprannomi evocano una comunità, passati in rassegna al momento «dello scacco della scoperta del vuoto e lo sgomento della solitudine e della morte»²⁰. Personaggi concreti: sottratti all'oblio ma, al tempo stesso, collegati sul piano del “motivo” alle figure universalizzanti e, in quanti tali, anonime e astratte dei “quadri” che in precedenza si accampavano, come epigrafi o sparsi *exempla*, o forse didascalie da film muto, sulla pagina. In questo rapporto di rispecchiamento, cooperazione e strutturante reciprocità tra componimenti dello stesso libro (ovvero tra frammenti e racconto) si può scorgere una conferma delle sapienti procedure di oggettivazione e teatralizzazione del momento soggettivo proprie di questo Caproni: ma a veder bene non è, questo, che un aspetto del suo inimitabile artigianato, che del non detto sa attivare la potenza

¹⁶ Nicola Gardini, *Lacune. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, p. 5. Non meno stimolante, al riguardo, il recente Marco Gatto, *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Macerata, Quodlibet, 2023.

¹⁷ Ferruccio Masini, *Brecht e Benjamin: scienza della letteratura e ermeneutica materialista*, Bari, De Donato, 1977, pp. 113 segg.

¹⁸ Così una sezione de *Il muro della terra*.

¹⁹ L. Surdich, *Giorgio Caproni...*, cit., p. 82.

²⁰ *Ibidem*.

come pochissimi altri, per esempio come certi finissimi scultori di bassorilievi; e forse proprio per questo, facendo interagire lirico e narrativo, lavorando sul particolare e il tutto, il poeta può rivendicare la propria inesauribile libertà creativa, capace di fondere memoria e straniamento, invenzione e rifacimento, poema e frammento... Sempre Sereni ha sottolineato la «stupefacente, glissante inventività»²¹ del poeta: non si potrebbe dir meglio, se nel *glissare* c'è l'idea della lacuna ma anche un'allusione musicale; e allora come gli «svolazzi», gli «improvvisi», le «cadenze», gli allegretti e i temi «con variazioni» disseminati nell'opera in versi anche il brusio senza fine dell'incompiuto fa parte integrale dell'opera, e vi fa brillare un residuo incancellabile di utopia.

²¹ V. Sereni, *Un poeta di poche parole*, cit., p. 1074.

Sul non-finito del tardo d'Annunzio

Leonardo Minnucci

Pensieri non giunti a compimento. Così come non solo l'età adulta, ma anche la giovinezza e l'infanzia hanno un valore *in sé* e non sono affatto da giudicare come meri passaggi e ponti, anche i pensieri non giunti a compimento hanno un loro valore. Bisogna perciò non tormentare un poeta con sottili interpretazioni, ma compiacersi dell'incertezza del suo orizzonte, come se fosse ancora aperta la via ad altri pensieri. Si sta sulla soglia; si attende come per il dissotterramento di un tesoro: è come se stesse per operarsi il fortunato ritrovamento di un profondo pensiero. Il poeta anticipa qualcosa del piacere del pensatore nel ritrovare un grande pensiero e ce ne rende in tal modo desiderosi, sicché noi cerchiamo subito di ghermirlo; ma quello passa svolazzando sulle nostre teste mostrandoci bellissime ali di farfalla – e tuttavia ci sfugge.

Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I

Che nel caso di d'Annunzio – la cui più grande sfortuna, come scrittore perlomeno, è in realtà quella di aver voluto pubblicare *un po' troppo...* – spesso e volentieri l'elaborazione traccimi l'esecuzione¹, l'operare l'opera, e, in definitiva, il non-finito il finito, è cosa ben nota: dacché il Vate è entrato a far parte del tanto fulgido quanto ferreo e incontrovertibile canone letterario italiano, infatti, generazioni e generazioni di poveri studenti sono state costrette a fare i conti con l'incompiuto (e incompatibile, del resto)

¹ Della tensione tra l'*elaborazione* e l'*esecuzione* parla A.M. Iacono, che al tema del non-finito ha dedicato diversi contributi: *Elogio dell'incompiutezza*, in «doppiozero», 27 novembre 2022, <https://www.doppiozero.com/elogio-dellincompiutezza> (ultimo accesso: 24/07/2024); «*Il capolavoro sconosciuto*» e *la potenza del non finito*, in «Suite française», 2, 2019, pp. 25-35, <https://www.doi.org/10.13131/2611-9757.suitefrancaise.n2.2> (ultimo accesso: 24/07/2024); *Il non finito come concetto filosofico. Da Leonardo da Vinci a Walter Benjamin*, in «Rai Cultura», <https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2019/11/Alfonso-Maurizio-Iacono-Il-non-finito--4990be68-b3ec-4ee0-8702-63a697842963.html> (ultimo accesso: 24/07/2024); *Il non finito è una negazione che apre un mondo*, in «Passion&Linguaggi», 1 novembre 2022, <https://www.passionelinguaggi.it/2022/11/01/il-non-finito-e-una-negazione-che-apre-un-mondo/> (ultimo accesso: 24/07/2024); *Il non finito nell'arte e il dubbio della mente*, in «Fondazione Collegio San Carlo», 14 marzo 2014, <https://www.fondazione sancarlo.it/conferenza/il-non-finito-nellarte-e-il-dubbio-della-mente/> (ultimo accesso: 24/07/2024).

ciclo delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, che, com'è arcinoto, è rimasto arenato a cinque (verrebbe da dire soltanto tre: ma questo è tutt'altro discorso, e data l'occasione non è di certo consono portarlo a compimento) dei progettati sette libri; e d'altro canto, per non discorrere ad esempio dell'officina perpetuamente *in fieri* dei *Taccuini* o del labirintico agglomerato delle carte sepolte al Vittoriale², basta interessarsi un minimo al Nostro (magari inizialmente spinti dalla curiosità di verificare la fondatezza delle non sempre pudiche voci di corridoio che lo vedono protagonista) per venire a conoscenza delle due trilogie virtuali dei *Romanzi del giglio* e dei *Romanzi del melagrano*: virtuali in quanto – prevedendo la prima *Le vergini delle rocce*, una *Grazia* e un' *Annunciazione*, e la seconda *Il fuoco*, una *Vittoria dell'uomo* e un *Trionfo della vita* – solo il primo titolo di ciascuna è riuscito a vedere la luce. Decisamente meno noto è invece il fatto che d'Annunzio medesimo – reo confesso, tra l'altro, di andare «spargendo ad arte» notizie «vaghe o false» su opere a cui non «ist[ava] attendendo»³ – era non solamente conscio, ma addirittura compiaciuto di questa sua «mania» progettistica:

[I]o amo, ed è in me necessario e spontaneo, di immaginar continuamente disegni d'opere d'arte. È una cosa che mi diverte, come l'uomo comune diverte il far progetti d'avvenire, che non potranno mai aver seguito di fatti.

Su questa mania umana dei “progetti” io scrissi una volta, quand'ero collaboratore della “Tribuna” uno strano articolo che molti ricordano. È una mia mania: traccio, ogni giorno, innumerevoli disegni d'opere d'arte, che poi non vengon più fuori, perché naturalmente, il tempo manca. Da ciò le molte cose annunziate e mai scritte. L'opera d'arte non è data dalla concezione e dal disegno, bensì essa stessa scaturisce dalla decisione fattiva, dalla volontà e dalla fatica...⁴

È quanto si legge in un'intervista pubblicata, sotto il titolo di *Conversando con d'Annunzio*, da Giovanni Piazza sul numero del 4 giugno 1909 della «Tribuna»⁵: ci torneremo fra un attimo.

² Mi limito a segnalare per i primi il volume di S. Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui «Taccuini» dannunziani*, Firenze, Vallecchi, 1985; e per il secondo quello di A. Andreoli, *D'Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996.

³ Tutte e tre le citazioni sono tratte da E. Ledda, *Interviste, lettere a giornali e voci su opere in gestazione*, in *D'Annunzio e la critica*. Atti del convegno (Pescara - Penne, 10-12 maggio 1990), Pescara, Ediers, 1990, pp. 393-414: p. 393.

⁴ *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, p. 158. Lo «strano articolo» al quale si fa riferimento è quello uscito, con il titolo baudelairiano *I progetti* (*Les Projets*, la cui traduzione integrale dà l'avvio al pezzo in questione, sono difatti uno dei *poèmes en prose* dello *Speen de Paris*), l'11 agosto 1887 su, per l'appunto, «La Tribuna»: adesso lo si trova raccolto in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996-2003, vol. I: 1882-1888, pp. 920-925.

⁵ Ora, giustappunto, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 152-159.

Di tutti questi «disegni», in ogni caso, ha avuto modo di dare notizia, a suo tempo, Emilio Mariano: il quale, postosi il titanico obiettivo di indagare *Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*, ha individuato, «dentro un periodo di cinquantadue anni, [...] un centinaio – a dir poco – di propositi, alcuni solo dichiarati, altri svolti, nessuno condotto a termine»⁶. Una cifra, questa, senz'altro vertiginosa: nemmeno troppo, in realtà, se si considera che il naturalmente disatteso elenco di ottanta titoli riprodotto nel facsimile dell'autografo del *Disegno della Edizione di Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio* si chiude, se così si può dire, con una beffarda, ma al contempo piena di speranza, apertura verso l'ignoto: «*Et ultra?*»⁷.

Ma proseguiamo, dopo questo rapido intermezzo, con l'intervista:

Spessissimo, a ogni disegno che mi sorge nell'animo, butto giù frammenti, abbozzi di scene, ecc... E in riguardo a tutti questi frammenti di cose rimaste allo stato di disegno, ho con Treves l'impegno di un'opera dal titolo *Le faville del maglio* in cui faccio la storia delle cose che non ho scritte, e che verrà a essere come una specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto. [...]

Questo libro sarà una guida per un futuro critico che voglia prendersi la briga di tracciare un disegno di quello che fui e di quello che volli⁸.

Siamo, come dicevo, nel 1909: e d'Annunzio inizia a pubblicare le prime *Faville* solamente un paio d'anni più tardi. Del «libro» annunciato nell'intervista, tuttavia, non c'è la benché minima traccia: ciò che viene al mondo tra il 1911 e il 1914 è, difatti, non un'organica «storia delle cose [...] non [...] scritte», ma bensì una serie di testi, d'argomento vario, usciti alla spicciolata sul «Corriere della Sera» di Albertini: testi, benché superficialmente assai diversi tra di loro, senz'altro tenuti assieme – oltre che dal titolo comune: *Le faville del maglio*, appunto – da fitte corrispondenze sotterranee (Clelia Martignoni, non a caso, si premura di avvertirci che possono sembrare «un giornale casuale, occasionale e saltuario» soltanto «al lettore distratto»)⁹; ma, ciò no-

⁶ E. Mariano, *Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*. Atti del convegno (Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, 1968, pp. 245-264: p. 246. (Ironia della sorte: lo studioso, in questo stesso intervento, annuncia a più riprese di star approntando un più ampio «volume di inediti e di chiose» [*Ibidem*] dannunziani: un volume che tuttavia, da quanto mi risulta, non è mai stato dato alle stampe!).

⁷ Faccio riferimento, nello specifico, al volume di *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura dell'Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Officina Bondoni per Arnoldo Mondadori Editore, 1927; che appunto contiene, alle pp. 41-108 della sezione dedicata agli *Autografi*, un facsimile del manoscritto del *Disegno della Edizione*, in cui si legge, dopo l'ottantesimo titolo dell'elenco, quanto ho riportato. La ventitreesima e ultima pagina di tale facsimile è riprodotta al termine di questo scritto.

⁸ *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 158-159.

⁹ Entrambe le citazioni provengono dall'imprescindibile saggio di C. Martignoni, *Le prime «Fa-*

nostante, parecchio distanti dall'«opera» pattuita col beffato Treves. Il quale, da parte sua, è costretto ad attendere altri dieci anni prima di poter dare alle stampe quanto gli spetta di diritto: *Il venturiero senza ventura*, primo dei due tomi delle *Faville del maglio*; cui segue, nel 1928, *Il compagno dagli occhi senza cigli*¹⁰. È dunque passato parecchio tempo dall'intervista concessa a Piazza: d'Annunzio, nel mentre, si è prima esiliato in Francia; ha poi preso parte alla Grande guerra e si è successivamente posto a capo della disastrosa impresa fiumana; per approdare, infine, sulla sponda bresciana del lago di Garda. Com'è naturale, quindi, da quell'ormai remoto 1909 molte cose sono cambiate: tra cui il progetto artistico allora ventilato. Leggiamo infatti la porzione iniziale, e per noi più significativa, di *Tra l'incudine e il maglio*, il testo con cui si apre il primo tomo delle *Faville* e che funge da *Avvertimento* all'intera opera:

RACCOLGO in tre tomi densissimi le più belle prose, e le più varie e le più ricche e le più ardite, arditamente estratte dal libro della mia memoria. [...]

Nel mio tempo fiorentino [...] ebbi per mano un libro d'un cronachista mercatante del trecento [sic]: una semplice cronaca della sua casa e della sua bottega, una «brieve menzione» de' fatti segreti della compagnia e della mercatanzia, che a lui s'appartenevano, d'anno in anno. E nella prima carta del codice era scritto: «Questo libro è di Goro di Stagio Dati, e chiamerollo LIBRO SEGRETO». [...]

Allora presi una grande cartella di cordovano fulvo, una vecchia legatura vedova a cui non eran rimasti se non il dosso e le due tavole e il motto d'oro Regimen hinc animi. E dentro vi raccolsi i primi fogli rinvenuti nel libro della mente che vien meno. E, di tratto in tratto, altri ne aggiunsi. E da quel tempo tenni quel cordovano come il mio libro segreto [...]. [...]

Tutte queste mie ardue prose furono scritte sempre a chiarezza di me, con la volontà costante di acuire sempre più la mia attenzione sopra la mia vita profonda e con l'assiduo sforzo di cercare quella mia «forma pura» a cui il mio fervore il mio coraggio il mio patimento sono chiamati e destinati. Più d'una volta, scrivendo a chiarezza di me, ho anche scritto a lode di me, senza timidità alcuna; e m'è parso di aggiungere alla Laus vitae una Laus mei non meno mirabile di ricchezza ritmica e di potenza figuratrice¹¹.

ville del maglio» (1911-13), in *D'Annunzio notturno*. Atti del convegno (Pescara, 8-10 ottobre 1986), Pescara, Edizars, 1987, pp. 63-81: p. 73. Si vedano, inoltre, M. Marinoni, *D'Annunzio, la memoria e la rêverie del non-finito. Note di lettura sulle prime «Faville del maglio» (1911-1913)*, in «Kepos», 2, 2021, pp. 358-386, http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2022/06/15_Marinoni.pdf (ultimo accesso: 24/07/2024); e, soprattutto, Id., *D'Annunzio «notturno» e il «non finito». Strutture, temi e motivi delle prime «Faville del maglio»*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 213-229.

¹⁰ È di nuovo uno studio di C. Martignoni, *Sull'elaborazione delle «Faville del maglio»* – compreso nel volume dedicato al convegno su *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, in «Quaderni del Vittoriale», 5-6, 1977, pp. 308-353 – a costituire il punto di riferimento per chi intenda approfondire anche la gestazione di questa seconda stagione delle *Faville*.

¹¹ Cito, mantenendo per scrupolo filologico il corsivo dell'originale, da G. d'Annunzio, *Prose di*

Quanto abbiamo appena letto ci tornerà nuovamente utile in séguito. Per il momento – tralasciando di dire che l'ultimo dei «tre tomi densissimi», che si sarebbe dovuto intitolare *La serva meschinella dal gran cuore*, precipiterà nell'ancora più denso abisso dell'incompiuto dannunziano...¹² – è sufficiente constatare che il proposito di compilare una «storia delle cose [...] non [...] scritte» è sostanzialmente scomparso: le «ardue prose» che il lettore si appresta, dopo l'*Avvertimento*, a sfogliare sono infatti testi di carattere anzitutto memoriale, introspettivo, e, a volte più a volte meno apertamente, autoelogiativo, come per l'appunto riferisce d'Annunzio stesso. Né *Il venturiero senza ventura* né *Il compagno dagli occhi senza cigli* coincidono, in definitiva, col «libro» promesso nell'intervista del 1909.

Sembra però farsi carico dell'impegno preso l'opera (un mero titolo, per la verità) che nel già citato *Disegno* occupa – accompagnata da un'eloquente citazione dantesca: «E s'elli hanno mercedi / non basta, perch'ei non ebber battesimo. / *Inferno*, IV, 34-35»¹³ – l'ultimissima posizione: *Cartharum limbus infantum*. Inutile dire che anche questo ennesimo tentativo finisce con l'essere assorbito dal «limbo» or ora evocato... Ma d'Annunzio, come al suo solito, non demorde: e dopo più di cinque lustri, negli anni del tramonto e della *tardività* artistica¹⁴, riesce finalmente a inverare il tanto differito progetto: grazie, per venire al punto, alle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, frutto estremo della «turpe vecchiezza»¹⁵. Non a una «storia», tuttavia, ci troviamo dinnanzi; ma bensì a una sorta di caotico «scrigno»: l'epigrafe che dà il la al *Regimen hinc animi*, ultima e più importante sezione dell'opera, non a caso recita:

PER FAVORE del caso, con qualche povera moneta di rame ho contrastato al fuoco della povertà alcune schegge di legno incorruttibile. appartengono al più venerando dei cipressi michelangioleschi che a uno a uno il fulmine ha scosceso e vinto nelle Terme di Diocleziano. se io ne facessi uno scrigno, che cosa vi chiuderei?¹⁶

ricerca, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, t. I, pp. 1071-1072.

¹² Cfr. *Ibid.*, t. II, pp. 3327 sgg. È in ogni caso vero che *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, inizialmente inglobato nel *Venturiero*, si guadagnerà un tomo tutto proprio nell'Edizione Nazionale: in un modo o nell'altro, dunque, d'Annunzio è riuscito a rispettare il suo proposito.

¹³ Con le barre oblique segnalo gli a capo del facsimile; nel quale l'indicazione del passo dell'*Inferno*, da me riportata in corsivo, è sottolineata.

¹⁴ Non potendo sviluppare appieno il discorso, sono costretto – con un certo imbarazzo, invero – a rinviare il lettore ai miei *Appunti sullo "stile tardo" in d'Annunzio*, in «L'ospite ingrato», 14, 2023, pp. 167-188, <https://doi.org/10.36253/oi-15577> (ultimo accesso: 24/07/2024).

¹⁵ Cito dalla seguente edizione: G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* [1935], a cura di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2021, p. 106; che d'ora in avanti, per comodità, indicherò soltanto come *Libro segreto*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 126; corsivo dell'originale.

La risposta a questa domanda, in realtà, ci viene data immediatamente dopo: ma noi, che per quanto possibile vogliamo rimanere fedeli allo spirito del non-finito, la scopriremo solamente al termine di questo scritto. Tale epigrafe, comunque, è invero un'autocitazione: trattasi, infatti, dell'attacco della "favilla" *La maschera aerea*¹⁷, raccolta nel *Venturiero* ma originariamente pubblicata, il 20 agosto 1911, sul «Corriere della Sera»¹⁸. Si sarà iniziato a capire, a questo punto, che il vincolo tra il *Libro segreto* e le *Faville* – sia nella loro prima versione, sia, e tanto più, nella successiva – è davvero serrato: quello, anzi, è per così dire preluso nell'*Avvertimento* di queste – che abbiamo, almeno in parte, già letto; e, come se ciò non fosse già abbastanza, Pietro Gibellini ci segnala pure l'esistenza di un «tardo progetto di intitolare *Libro segreto* la trilogia formata dai due tomi delle *Faville* e dalle *Cento pagine*»¹⁹. Ma in tutto questo la cosa veramente degna di nota è che, come cercavo di accennare, il vincolo di cui sto parlando si allunga sino a quel lontano 1909: l'«operaio artiere artista»²⁰, lavorando per più di venticinque anni nella sua silenziosa Officina, congiunge dunque, attraverso il saldante delle *Faville del maglio* "effettive", *Le faville del maglio* "potenziali" al *Libro segreto*: perché questo – il nostro «scritto»: caotico, per l'appunto; eppure ordinatissimo... – custodisce, tra i molti preziosi che gli sono stati affidati, «frammenti di cose rimaste allo stato di disegno», per riprendere le parole che d'Annunzio proferisce a Piazza. È per tale ragione che nel *Regimen* il lettore s'imbatte sia – come attestano questi tre *incipit*: «TROPPE volte ho promesso di scrivere il mio incontro con l'abate Liszt [...]»²¹, «AVEVO io disegnato di scrivere un libro nella mia lingua d'esilio [...]»²², «TRA i miei disegni – fra que' tanti e tanti che la brevità della vita e la difficoltà dell'arte non mi consentiranno di compire – è una 'Vita di Alessandro' [...]»²³ – in opere che, se si esclude il titolo o qualche smilza indicazione, paiono esistere soltanto nella fervida immaginazione dell'Imagifico; sia in opere alle quali, invece, questi ha concretamente, e spesso anche lungamente e a più riprese, lavorato: è proprio questo il caso della *Figure de cire*, dei romanzi *Buonarrotta*, o anche *Bonarrotta*, e *La bocca velata*, e della *Violante dalla bella voce*.

Protagonista del primo di questi quattro "incompiuti", i cui titoli compaiono tutti

¹⁷ Cfr. G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. I, p. 1086.

¹⁸ Le tabelle contenute in C. Martignoni, *Le prime «Faville del maglio»*, cit., pp. 78-79, note 5-8 – che catalogano la «[c]omparsa sul "Corriere"», il «[n]umero della puntata», la «[d]ata della favilla» e, per i testi del 1911, il «[t]itolo assunto nei tomi Treves» – sono utilissime per avere sempre ben chiari i rapporti tra la prima e la seconda stagione delle *Faville*.

¹⁹ P. Gibellini, *Introduzione a G. d'Annunzio, Cento e cento e cento e cento pagine*, cit., pp. 5-27: p. 11.

²⁰ *Libro segreto*, p. 127.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

²² *Ibid.*, p. 240.

²³ *Ibid.*, p. 275.

nell'ormai noto *Disegno*, è la plutonia Coré: ossia la marchesa Luisa Casati Stampa, eccentrica *viveuse* che, adepta dell'occultismo, possedeva per davvero, a quanto pare, una «figura di cera» fatta a sua immagine e somiglianza²⁴. D'Annunzio conobbe la nobildonna – legata, secondo Raffaella Castagnola²⁵, anche a un'altra delle innumerevoli larve artistiche dannunziane: *Il romanzo del cipresso bianco* – nel 1903, a Milano; ma gli avvenimenti che stanno alla base dell'abbozzo d'opera risalgono al 1913: e in particolare all'estate di quell'anno, durante la quale si è consumata, a Parigi, la breve ma ardente storia d'amore tra i due – i quali sarebbero poi rimasti in contatto, nonostante le rocambolesche e molteplici vite d'entrambi, fino alla stagione dell'esilio gardonese. E al 1913 risale anche il primo progetto editoriale; al quale – stante la necessità, da parte di d'Annunzio, di «sgomberare il [suo] spirito da tutto quel che di scuro e di balenante»²⁶ Coré vi aveva accumulato – ne seguirà un altro a distanza di dieci anni, reiterato più volte e ancora vivo almeno nel 1927, dal momento che nel *Disegno della Edizione* troviamo – annoverata, assieme alla *Violante dalla bella voce*, alla *Leda senza cigno* e a due titoli, *La nudità* e *Il terzo luogo*, destinati a rimanere soltanto dei titoli, nell'incompiuta serie degli *Aspetti dell'Ignoto* – una *Figura di cera* alla ventisettesima posizione. Va da sé che nessuno dei vari tentativi ha dato i suoi frutti... Nel *Libro segreto*, difatti, confluiranno solamente le «notes pour LA FIGURE DE CIRE»²⁷: «note», scritte nella lingua d'esilio e vergate originariamente in quell'estate del 1913, che in realtà esibiscono un certo pregio artistico: ne è il massimo contrassegno l'atmosfera surreale e allucinata – degna, o quasi, delle più grandi pellicole del cinema impressionista – che pervade il frammento conclusivo:

LA FIGURE DE CIRE. le meurtre. la Cire est là. quand je tue la femme vivante – je n'ai pas peur – quand j'étrangle Coré, la Cire est là. identité du cadavre et de la Figure toujours assise et habillée de la robe pareille. tout à coup la Figure se lève, la Cire est vivante, comme si le souffle de la femme étranglée était passé dans le simulacre effrayant²⁸.

²⁴ Traggo tutte le informazioni di carattere più contestuale da G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. II, pp. 3526-3527, nota 1 relativa alla p. 1767; e da R. Castagnola, *Il vissuto trasfigurato: «La Figure de Cire» nel «Libro segreto»*, in *D'Annunzio segreto*. Atti del convegno (Chieti - Pescara, 25-26 ottobre 2002), Pescara, Edians, 2002, pp. 299-314.

²⁵ Cfr. Ead., *Un frammento orfico dannunziano*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, pp. 113-125: pp. 120 sgg.

²⁶ Così in una lettera alla Marchesa del 12 dicembre 1923, che può essere letta in G. d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a cura di R. Castagnola, Milano, Archinto, 2000, pp. 122-124 – da cui cito.

²⁷ Si trovano alle pp. 194-202 del *Libro segreto*. La citazione che riporto nel corpo del testo proviene, nello specifico, da *Ibid.*, p. 195; corsivo mio.

²⁸ *Ibid.*, pp. 201-202. Nell'apposita *Appendice* in calce al volume (*Ibid.*, pp. 397-405) viene fornita

E purtuttavia «note» che – come comprova, in special modo, questo fugace appunto: «J'écris rapidement comme en mon langage natal. mais je remarque les déformations de l'esprit et de la sensibilité par ce langage étranger»²⁹ – non rigettano, in favore di un'estetica del finito, la loro intrinseca provvisorietà: ovverosia il loro essere, per l'appunto, delle «note».

Una sorte analoga a quella della *Figure de cire* è toccata a *Buonarrotta*. La gestazione del secondo, proprio come quella della prima, rimonta infatti ad anni assai lontani da quelli del Vittoriale: ispirato da un fatto di cronaca nera avvenuto nel gennaio del 1905, d'Annunzio concepisce il romanzo, anzi, molto prima degli eventi amorosi che danno l'abbrivo alle «notes» francesi: lo concepisce, come segnala Mariano³⁰, nel 1906 – anno in cui, tuttavia, risulta essere intitolato *La Madre folle*. Trascorso poco più di un ventennio, a farci imbattere nuovamente nell'opera è, per l'ennesima volta, il *Disegno della Edizione*: la cui ventiquattresima voce è occupata proprio dal «Romanzo della Leonessa: *Buonarrotta*». Ma la vera svolta arriva, tuttavia, solamente nel 1928: ed ecco che le cose si fanno, a un tempo, davvero interessanti e piuttosto ingarbugliate... In quell'anno d'Annunzio – oltre a pubblicare, come già sappiamo, *Il compagno dagli occhi senza cigli* – concepisce infatti un nuovo ciclo letterario: o meglio, per essere più precisi, una trilogia che avrà il titolo di *Tre romanzi di carne senza carne* e che sarà composta, nell'ordine, dalla *Violante dalla bella voce*, dalla *Bocca velata* e, infine, proprio da *Buonarrotta*. Il progetto viene annunciato – un poco cripticamente, per la verità – in una delle cosiddette *Faville involate*³¹:

Quando, per esprimersi, lo spirito si serve della materia, non si sottomette esso alla materia ma la sottomette.

Talvolta la poesia è rivelata da una specie di sostanza senza sostanza, di materia spoglia, di dovizia ignuda.

Questo ho voluto io significare intitolando le mie confessioni prossime *Tre romanzi di carne senza carne*.

la traduzione dell'intero inserto: ecco la porzione che ci interessa: «LA FIGURA DI CERA. l'omicidio. la Cera è là. quando uccido la donna viva – non ho paura – quando strangolo Coré, la Cera è là. identità del cadavere e della Figura sempre seduta e vestita con lo stesso vestito. di colpo la Figura si alza, la Cera è viva, come se il soffio della donna strangolata fosse passato nel simulacro spaventoso» (*Ibid.*, p. 405).

²⁹ *Ibid.*, p. 201. Questa la traduzione: «Scrivo rapidamente come nella lingua natale. ma sottolineo le deformazioni dello spirito e della sensibilità attraverso questo linguaggio straniero» (*Ibid.*, p. 405).

³⁰ Cfr. il suo già citato saggio sulle *Opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*; a cui devo, tra l'altro, anche le altre informazioni di cornice che riporto in séguito.

³¹ Trattasi di un gruppetto di testi – che a me paiono anticipare, almeno in parte, alcune movenze e alcuni temi del *Libro segreto* – pubblicato il 20 ottobre 1928 sul «Secolo XX»: si veda, al riguardo, *Le «Faville involate» di Gabriele d'Annunzio*, a cura di L. Orsini, in «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV, 1966, pp. 473-491.

Il mio proposito studioso e paziente è di scrivere pagine immarcescibili come i cedri delle fondazioni di Venezia, sensibili come il legno dei violini illustri.

21 agosto 1928³²

L'instancabile «operaio artiere artista» si mette quindi al lavoro: un lavoro che lo tiene impegnato, anche se «a larghi intervalli» e «per periodi brevi»³³, fino al 1935 e che, tuttavia, si risolve, per l'ennesima volta, in un nulla di fatto... o quasi: perché, a *Libro segreto* licenziato, d'Annunzio delibera di dare alle stampe, sotto il titolo di *Note indelebili su tre donne imperfette* (le protagoniste di ciascuno dei *Tre romanzi di carne senza carne*: Violante, Antho e Buonarrota), il babelico ammasso di trecentodiciotto fogli di appunti che aveva frattanto messo assieme:

Come tante altre mie opere disegnate e poi tralasciate perché destituite d'imprevisto e d'ignoto nella mia invenzione, io rinunzio di comporre i tre romanzi ma mi ardisco di stampar qui gli innumerevoli frammenti delle mie ricerche, senza curarmi di disporli per ordine di stile o per sequela di giorni.

Ognuna di queste «note indelebili» ha la sua vita propria, direi quasi la sua carnatura e il suo palpito. Ognuna ancor mi appartiene e séguita a compirsi entro me. Intra me divinum et humanum scelus meum absolvit et perficit³⁴.

Così ci viene riferito, non senza un velo di furbizia, in una porzione dello scritto che avrebbe dovuto fare da giustificazione all'insieme degli «innumerevoli frammenti»: è d'uopo, purtroppo, ricorrere al condizionale perché, in realtà, le *Note indelebili* non hanno mai lasciato l'Officina di d'Annunzio. Il quale, fortunatamente per noi, ci aveva tuttavia visto lungo: dal momento che, conoscendosi bene, si era curato d'innestare alcuni di quegli stessi «frammenti» nelle pagine del *Libro segreto*. Ma dei ben duecentosettantacinque fogli afferenti alla *Bocca velata* sopravvivono, per di più occulti, unicamente due lacerti³⁵: dei quali riporto – e per la sua delicatezza, che quasi sfocia in evanescenza, e per evitare di gravare inutilmente il lettore – soltanto il primo:

NEL GIARDINO, sotto il faggio di porpora, fra il macigno del Grappa e il macigno del Sabotino, fra il Leone venuto di Sebenico e la mitragliatrice austriaca di Asiago, è un lembo di prato, quasi frammento di prateria: ché l'erba v'è folta e vivida e libera come nelle piane solitudini.

Tra queste pietre di memoria, tra questi massi discesi dai monti della Guerra, è uno spiazzo an-

³² G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. II, p. 2925.

³³ Entrambe le citazioni provengono da E. Mariano, «*La bocca velata*» e altre trame di romanzi inediti, in «Quaderni del Vittoriale», 2, 1977, pp. 6-14: p. 9.

³⁴ Cito, mantenendone il corsivo, da *Ibid.*, p. 12.

³⁵ Cfr. *Libro segreto*, pp. 331-333, da cui traggio il brano che riporto, e nota 605; e pp. 364-367 («SONO scomparsi gli interpreti [...]») e nota 679.

gusto ove il vento nel piegare l'erba sembra recare l'alito di una vastità remota, di una smisurata libertà.

Mi vince una sùbita voglia di stendermi, di affondarmi, di abbandonarmi al sonno senza compagna.

Ecco, abbatto la mia statura d'uomo, mi adeguo alla terra, mi spiombo nell'erba che cede al mio peso ma mi nasconde alta ne' contorni del mio corpo.

'Non c'è, non c'è. non c'è nessuno qui.'

I miei cani mi hanno sentito. si accostano. si accovacciano ai margini del mio prato breve e immenso.

Mi sollevo sul gomito, emettendo la voce roca ma imperiosa che comanda immobilità e silenzio. vedo i lunghi musi che si abbassano tra le due zampe d'avanti stese. odo qualche fiato, qualche respiro. quanto ci amiamo!

Nel riadagiare il capo sul mio braccio sinistro piegato come quel del Prigione di Michelangelo, intravedo per entro al verde fitto pochi fiori lievi, gialletti turchini rosati, che si dileguano come i miei pensieri nel mio sopore divenuto sicuro.

I miei cani mi custodiscono. sono in una cerchia di sicurezza. mi sembra che i loro fiati a poco a poco si accordino col mio, e ch'essi respirino quasi dal medesimo mio petto.

Libertas non libera.

A un tratto il faggio sanguigno, investito da un colpo di vento subitaneo, stormisce con una voce insolita che non è d'albero ma di folla. e i miei cani si drizzano su dal giaciglio, cominciano a fremere e a latrare.

Antho dalla finestra mi chiama col nome dello Spirto d'aere. 'Ariel, come! come with a thought, delicate Ariel.'

Libertas non libera.

Diverso, e pure più singolare, è invece il caso dei «frammenti» di *Buonarrotta*: in primo luogo poiché essi, a differenza di quelli della *Bocca velata*, non si disciolgono integralmente, fino cioè a divenire un tutt'uno con il fuso, nel crogiolo del *Libro segreto*: stavolta, piuttosto, l'identità del romanzo incompiuto è non solo preservata ma addirittura esibita. L'opera, nel brano che dà l'avvio alla sequela di pagine che le sono dedicate, viene anzi descritta, attraverso un sottile gioco di traslati, come un vero e proprio essere vivente che, al pari di un embrione o di un feto, si sviluppa grazie alle sostanze nutritizie che gli vengono fornite dall'organismo gestante:

DA QUASI vent'anni io nutro di me il mio libro intitolato BUONARROTA. non potrò mai dire le vicissitudini di questa concezione che per verità è una specie di gestazione mentale. la mia creatura, avida e tirannica, sceglie il suo nutrimento: a volta a volta assorbe e rifiuta, esita e accoglie, distingue e raffina, dissocia e fonde. ma non di rado la sua inquietudine si placa nel sacrificio, 'facendo assaggio e libagione al dio' come nell'Iliade³⁶.

³⁶ *Ibid.*, p. 185.

Ma il caso dei «frammenti» di *Buonarrotta*, rispetto a quello dei «frammenti» della *Bocca velata*, diverso, e pure più singolare, lo è anche perché, piuttosto che ad abbozzi letterari per così dire organici, o meglio, e relativamente parlando, compiuti, e pertanto suscettibili di essere accolti nella relativa opera così come sono o con giusto qualche colpo di lima, ci mette dinnanzi – similmente, come cercavo di accennare in precedenza, a quanto fanno le «notes pour LA FIGURE DE CIRE» – a delle «note» preparatorie: le quali, in quest'occasione, sono piuttosto degli appunti, ad uso strettamente personale, di poetica e di stile:

Bisogna che ne' paesaggi del mio libro io eviti – non sempre ma quasi sempre – il particolare minuto e che io attribuisca alle cose, con i più sobrii mezzi, attitudini liriche e grandi gesti pànici e significazioni mistiche o mitiche.

Di tratto in tratto, deliberatamente, interrompo il racconto con improvvisi getti di poesia: terrestri celesti marini³⁷.

Segue quindi una nutrita filza di saggi, prontamente posti, a volerne rimarcare il differente grado testuale, tra apici. Ecco il primo (certamente un poco stentato, forse addirittura farraginoso... ma pur sempre chiuso da un sonoro novenario pascoliano):

'La roccia ignuda rinviava agli uomini il canto degli uomini intonato in un modo novo, in un di que' modi che sa la roccia senza bocche,
oppure la roccia forata di cavità ove nidificarono e tubarono d'amore lascivo i colombi selvaggi nel tempo di già.'³⁸;

ecco, in tutta la sua asciutta ampollosità, il terzo: «'Le vele si gonfiano di vita futura, di carne fatidico, di scoperta e di conquista, come il petto della Vergine palpitante sul tripode. e i venti si tingono di colori mutevoli come i beverageggi senza nome agitati nei cristalli cavi.'³⁹»; ed ecco, giusto per fornire un altro esempio, il decimo e ultimo:

'Accese un ramo di pino, una face di pino. gialla era la fiamma. il fumo svolgeva l'odore della resina, un odore inebriante come quel dell'acquavite, dell'acqua di vita. la torcia si cangiava in tirso. nel vortice torbido le dune s'assimigliavano alle alture di Tebe risolcate dall'orgia delle Tiadi. Acqua di vita per rivivere, per rigenerarsi dalle nuvole sul mare, per rimbalzare dalle dune di piropo!

Egli accese un altro ramo: la seconda e poi la terza fiaccola. e la terra si gonfiava di fecondità come la nuvola più vasta.'⁴⁰

³⁷ *Ibid.*, pp. 185-186.

³⁸ *Ibid.*, p. 186.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 188.

Dopo di che prosegue, più astratta e per certi versi reminiscente dell'*Encomio della Laus Vitae*⁴¹, la riflessione teorica: «IN BUONARROTA, nella composizione numerosa, apro intervalli senza numero. il libro deve respirare tra pagina e pagina come l'edificio per gli intercolunnii eguali o diseguali, per gli spazii pari e impari»⁴². Per fare in modo che ciò avvenga, d'Annunzio propone una soluzione in verità un poco bislacca: «[V]oglio servirmi della straordinaria qualità di rispecchiamento che è nell'occhio del cavallo più che in quel d'ogni altro animale»⁴³; e quindi ci vengono immediatamente proposti due *specimen*: leggiamone solamente uno: «L'occhio del cavallo specchiava la collina coronata di pini intorti, il pioppo bianco in co del ponte, la grinta irsuta del mendicante, la criniera cinerea di Buonarrota, le braccia insidiose di Giulietta...»⁴⁴. C'imbattiamo, poi, in dei propositi che chiariscono lievemente la faccenda e, al contempo, la rendono tuttavia ancora più complicata: «Mi studierò di scegliere i riflessi dei gruppi più significativi, delle figure più disparate; per farne quasi visibili pause, brevissimi intermezzi plastici nel corso del racconto. cercherò d'essere scaltro, dando alla concisione la forza d'uno scorcio, d'un tratto di matita, d'un rilievo gagliardo»⁴⁵. Il tutto per sfociare, con assoluta *nonchalance*, in una divagazione dantesca:

Scaltrirsi! 'guarda, giovi ch'io ti scaltro' diceva il buon maestro andando a' lussuriosi per il sentiere stretto. e il poeta della 'Vita nova' fece parete al sol tra due poeti: tra Guido Guinizelli e quell'Arnaldo Daniello che 'fu miglior fabbro del parlar materno'. scaltrirsi.
O poesia!⁴⁶

Chiude la serie dei «frammenti», infine, la scena della morte della protagonista: anzi, più che della scena vera e propria, trattasi, in realtà, di uno studio che ne delinea, in via preliminare, lo scenario. D'Annunzio, difatti, scrive di voler «trasporre nella piagga etrusca [...] l'intero paese d'Africa»⁴⁷: dove gli «innumerevoli granelli» delle «vaste dune dell'Erg», durante il meriggio,

arroventati dal sole urtando l'un contro l'altro producono un rumore di timpani sordi, imitano

⁴¹ Mi riferisco ai celebri vv. 7897 sgg. dell'opera: «Noi abbiamo un canto novello / perché tu l'oda, questo grande / Inno che edificar ci piacque / a simiglianza d'un tempio / quadrato cui demmo per ogni / lato cento argute colonne / tutto aperto ai venti salmastri. / [...] l'artefice insonne / [...] le materie sonore / con impari numero, oscuro / e inimitabile, vinse» (G. d'Annunzio, *Maia*, a cura di C. Montagnani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2006, pp. 391-392).

⁴² *Libro segreto*, p. 188.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

scoppi di armi da fuoco, ruggii e muggii di bestie fameliche, martello di fucine, bollore di tutte le interne caldaie del globo terrestre, pianti e alti guai, voci alte e fioche, [...] quasi canto arido delle dune, che gli Chamba e i Tuareg appunto chiamano 'Canto delle Sabbie'.

È proprio questo «inno senza lira» che «intonato al lito etrusco accompagnerà la fine di Buonarroti, gloriando nella solitudine delle solitudini il suo transito giammai vinto in bellezza e in grandezza da valico alcuno paradisiaco o stigio»⁴⁸. Così termina il frammento: come accennavo, della scena vera e propria, che rispetto al tempo della scrittura si colloca in un futuro virtuale («accompagnerà»), non c'è in fondo traccia... Un sintomo lampante, questo, dell'incompiutezza ingenita nel *Libro segreto*: un'incompiutezza che, data la sua pervasività, è in grado di affiorare in forme e modi molteplici. Ne parlerò più approfonditamente tra non molto.

Ora, in ogni caso, dobbiamo occuparci dell'ultimo, anzi, del primo tassello dei *Tre romanzi di carne senza carne: La Violante dalla bella voce*; che, essendo un particolarissimo caso di "non-finito finito" – o, se si preferisce, di "finito non-finito" –, merita un'attenzione tutta particolare. È necessario ritornare, allora, al 1912: a quando, cioè, d'Annunzio pubblica, tra il febbraio e il marzo di quell'anno, le tre *Faville* che costituiscono il nucleo principale della futura *Violante*; la cui apertura è affidata, in maniera del tutto inattesa, a una meditazione (indubbiamente dotta e stimolante, ma per la verità un poco abborracciata) proprio sul non-finito, che a sua volta prende le mosse dalla pagina delle *Vite* in cui Vasari mette a confronto la Cantoria di Luca della Robbia con quella di Donatello⁴⁹, entrambe scolpite per la cattedrale di Santa Maria del Fiore e conservate, oggi, presso il Museo dell'Opera del Duomo fiorentino. Leggiamo, dunque, l'attacco della prima "favilla":

Ho potuto osservare da vicino una delle storie di marmo fatte da Luca della Robbia nella Cantoria di Santa Maria del Fiore [...]. Già il Vasari lamentava che l'opera, collocata a sedici braccia da terra, per la sua pulitezza e finimento si perdesse all'occhio nella lontananza; e preferiva l'altra, di Donatello, sopra la porta della sacrestia vecchia, «quasi solamente abbozzata». Ho nella memoria la buona pagina, per aver meditato l'insegnamento ch'essa contiene; il quale nell'arte letteraria è di diversa e difficilissima pratica. «Pare che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi; e che, per contrario, lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza et il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno»⁵⁰.

La «buona pagina» vasariana, poi, prosegue con un pregnante e modernissimo parallelo tra la poesia e le arti visive:

⁴⁸ Questa citazione e le altre che, prive di riferimento in nota, la precedono sono da *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹ Cfr. *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1973, t. II, pp. 170-172.

⁵⁰ G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. II, p. 2877.

E chi sa che l'arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili; sa ancora che, come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e migliori che le stentate; così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando son fatte a un tratto dalla forza di quel furore, che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica⁵¹;

ma d'Annunzio – che, come capiremo più avanti, sarà memore anche di questo «insegnamento», pur non menzionandolo apertamente – preferisce continuare la sua “favilla” in questa maniera:

Conosco più d'una bella bozza, nella pittura e nella scultura, ond'ebbi più mordente gioia che non da cose finite e pulite. Ma quale esempio potremmo noi addurre, in opere di parole? Mi sembra che anche per questo l'effetto della lontananza sia necessario: lontananza non di vista ma di tempo. Come le figure abbozzate da Donatello [...] sembrano vive a guardarle alte da terra più braccia, così certe sprezzature e fierezze di antichi scrittori s'accrescon di potenza e di mistero nello sfondo dei secoli. Converrebbe chiarire, segnatamente rispetto a Dante, questa analogia che sembra speciosa e non è⁵².

Quasi mozzata sul nascere, la riflessione, tuttavia, qui si ferma; e, immediatamente dopo, il «canto a cinque voci che il rilievo di Luca esprime»⁵³ dà il la al tema principale della prosa – che è, per l'appunto, quello delle belle voci. Poco c'importa, in realtà, dell'argomento di questa e delle due *Faville* successive: il tratto di maggiore seduzione del trittico, in effetti, è piuttosto quello di un particolare “sfumato” letterario: con quei «(Continua.)»⁵⁴ che, posti in chiusura di ciascun testo, attenuano i confini e quasi li annullano, facendo sciogliere una prosa nell'altra; con quelle associazioni di idee che, originate da un'«immaginazione che le cose e gli eventi secondano, fuor d'ogni verisimiglianza»⁵⁵, sfociano in trapassi singolarissimi (come si può vedere, ad esempio, in questo brano: «Un nome insolito, un ricordo vago di Tavola Ritonda e di Corte ferrarese, che mi ronzava nel capo come una pecchia, si ferma. È il nome tremendo di Medusa interrotto da una sillaba liquida e dolce: Me-lia-dusa. Immagino una medaglia del Pisanello che porti nel dritto la testa della Gorgone e nel rovescio un alveare»)⁵⁶; con quell'iterato ricorrere – segnatamente nel caso della seconda “favilla”, interamente composta da brani estratti dal «libro segreto della [...] memoria»⁵⁷ – al ricordo; con

⁵¹ *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., t. II, p. 171.

⁵² G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. II, pp. 2877-2878.

⁵³ *Ibid.*, t. II, p. 2878.

⁵⁴ *Ibid.*, t. II, pp. 2887, 2896 e 2905; corsivo dell'originale.

⁵⁵ *Ibid.*, t. II, p. 2892.

⁵⁶ *Ibid.*, t. II, p. 2889.

⁵⁷ *Ibid.*, t. II, p. 2887.

tutti quegli incerti «non so»⁵⁸; con l'evanescente figura della «Donna d'oltremare»⁵⁹ – ossia la stessa *Violante*, giunta in Italia dall'America; con quelle allusioni, talora più vaghe talora meno vaghe, all'«orribile strazio»⁶⁰ che proprio lei, la protagonista, sarà costretta a vivere...

D'Annunzio, ad ogni modo, lasciò in sospeso il racconto – e, ovviamente, anche i suoi poveri lettori –, preferendo, per un motivo o per l'altro, convergere le proprie energie verso fatiche letterarie differenti. Le tre *Faville* – accomunate, come quelle che erano già uscite in precedenza e quelle che usciranno entro il 1913, dal sottotitolo generale di *Memoranda* e chiuse, come ho già detto, da un «(Continua.)», che in un certo senso garantisce l'organicità dell'insieme – verranno dipoi curate e edite da Eurialo De Michelis⁶¹; il quale, nel rimettere assieme i vari pezzi di cui la *Violante* si compone, porta inoltre alla luce sia un testo, incompiuto (!) e mai pubblicato prima, a cui – data la vicinanza e stilistico-contenutistica e, presumibilmente, cronologica col tritico – dà il titolo di *Quarta favilla*⁶², sia alcune *Note per «la Violante...»*⁶³, sottotitolate *La sera del Solstizio*, che invece risalirebbero, grossomodo, agli anni del Vittoriale. Come già sappiamo, infatti, d'Annunzio non si dimenticò mai completamente dell'opera; di cui, passati ventitré anni da quel lontano 1912 che la vide nascere, avremo il séguito, nel quale convergono ambedue i rinvenimenti di De Michelis, e, dunque, la tanto attesa conclusione solamente nel *Libro segreto*⁶⁴: dove i fili vecchi vengono intrecciati a quelli nuovi in questo modo:

È NOTO a pochi studiosi un mio frammento ricco d'invenzioni patetiche nominato da un sonante endecasillabo 'La Violante dalla bella voce'.

Era Violante una mia amica di sangue non latino, molto amata e molto desiderata, che un evento tragico separò da me senz'amore e senza morte. il frammento non conteneva se non il suo

⁵⁸ *Ibid.*, t. II, p. 2878 e *passim*.

⁵⁹ *Ibid.*, t. II., p. 2887 e *passim*.

⁶⁰ *Ibid.*, t. II, p. 2896.

⁶¹ G. d'Annunzio, *La Violante dalla bella voce*, a cura di E. De Michelis, Milano, Mondadori, 1970. L'edizione è corredata di un esteso saggio, da cui desumo le notizie che riporto, poi raccolto, col medesimo titolo dell'opera dannunziana, in E. De Michelis, *Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, Bonacci, 1976, pp. 111-196. Si vedano, inoltre, anche A. Di Benedetto, *Un commento alla «Violante»*, in «Lettere italiane», 24, 1972, pp. 379-386; e M. Marinoni, *D'Annunzio e il non-finito. Appunti di lettura sulla «Violante dalla bella voce»*, in «Retroguardia 3.0», 12 dicembre 2021, <https://retroguardia.net/2021/12/12/dannunzio-e-il-non-finito-appunti-di-lettura-sulla-violante-dalla-bella-voce/> (ultimo accesso: 24/07/2024).

⁶² La si può leggere in G. d'Annunzio, *La Violante dalla bella voce*, cit., pp. 54-67; e, adesso, anche in Id., *Prose di ricerca*, cit., t. II, pp. 2905-2915.

⁶³ Solamente in Id., *La Violante dalla bella voce*, cit., pp. 70-75.

⁶⁴ Cfr. *Libro segreto*, pp. 218-244: da «È NOTO a pochi studiosi [...]» a «[...] il mio solo unico amore».

ritratto, eseguito con la tavolozza e col pennello di Palma vecchio. ma al lineamento e al colore della sua bocca era aggiunto l'innamorato studio della sua voce: in verità, in verità, la più bella che abbiano mai udito i miei orecchi mortali.

Il luogo del racconto era il colle di Settignano. l'orrenda sciagura accadeva tra La Capponcina e Gli Arcipressi.

Ella m'aveva chiesto uno de' miei levrieri, come in pegno della sua dedizione. io l'avevo pregata di scegliere nella mia muta. con l'animo tirannico della sovrana bellezza, ella aveva scelto sorridendo la mia levriera prediletta, quella che io più amavo com'ella più mi amava, di razza imperiale, di nome Timbra.

Non senza strazio e non senza presagio le condussi il dono sinistro alla Villa degli Arcipressi, su l'erba cupa, tra le mura di ombra.

Timbra mi seguiva in silenzio, quasi invisibile, di tratto in tratto sfiorando col muso la piegatura del mio ginocchio.

Non parlavamo. eravam tre; e il fato.

Hermia era il vero nome della Violante dalla bella voce.

La mano di Hermia prese la mia. camminavamo nel viale erboso tenendoci per mano. le campane sonavano per tutta la valle. contro i bronzi del vespro le correnti dell'Arno non avean più dominio.

Era di giugno. era il solstizio, il giorno delle mie sorti sospese⁶⁵.

Il passato, pertanto, non viene occultato: piuttosto che ricominciare la vicenda daccapo, facendo insomma finta di niente, d'Annunzio non solo sceglie di riassumere, pur brevemente (ed anche molto, molto parzialmente), quanto aveva già scritto, ma addirittura, parlandone come di un misterioso «frammento» che sarebbe «noto a pochi studiosi», provoca il lettore del *Libro segreto* e, anzi, lo induce ad andare alla ricerca delle tre *Faville* pubblicate nel 1912 (che, tra parentesi, in realtà non erano state intitolate *La Violante dalla bella voce*, come già sappiamo). Naturalmente, però, da allora è passato parecchio tempo: forse anche troppo se De Michelis, che elogia «la coerenza, anche *stricto sensu* stilistica, e in genere l'eccellenza» del trittico e della *Quarta favilla*, può descrivere il «finale postumo» come «un pasticcio di tentativi contraddittori fra loro»⁶⁶. In effetti, c'è da dire che non serve una sensibilità critica particolarmente fine per accorgersi dell'alto tasso di nebulosità che caratterizza tale finale, più che «postumo», posticcio: senza nemmeno il bisogno di ricorrere a sofisticati metodi d'indagine, è sufficiente metterlo a confronto con la «favilla» inedita, dove tutto si integra perfettamente, per constatare un'enorme perdita di coesione logico-narrativa. Nel *Libro segreto*, difatti, il racconto – mescolandosi con elementi testuali eterogenei e, pertanto, estrinseci, se non altro all'apparenza, a esso – risulta essere privo, in sostanza, di una consequenzialità propriamente detta: ma in fondo non si manifesta anche in questo il

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 218-219.

⁶⁶ Tutte le citazioni provengono da E. De Michelis, *La Violante dalla bella voce*, cit., p. 131.

fascino del non-finito? Ad ogni buon conto, sta di fatto che si viene a sapere solamente nell'opera del 1935 che la storia si conclude con «il mirabile viso della Violante dilaniato dal levriere», secondo quanto, per la verità, era già stato anticipato a Emilio Treves in una lettera del 24 agosto 1912⁶⁷. E allora vien da chiedersi se il diabolico d'Annunzio non abbia fatto attendere i suoi lettori così a lungo di proposito: che in fondo si sia trattato di un modo per mettere in pratica quell'«effetto della lontananza» di cui aveva parlato, quasi un quarto di secolo avanti l'uscita del *Libro segreto*, nella prima delle tre *Faville*? Beninteso, «lontananza non di vista ma di tempo»...

Nel *Libro segreto*, tuttavia, il non-finito non si limita ai soli «frammenti di cose rimaste allo stato di disegno»: è, anzi, uno dei principi che regola il respiro stesso dell'opera; o meglio: della *non-opera*. Leggiamo, infatti, il brano dell'*Avvertimento* grazie al quale veniamo a conoscere il modo in cui il presunto curatore del volume, Angelo Cocles⁶⁸, è fortuitamente entrato in possesso delle «viventì pagine»⁶⁹ che in séguito non riuscirà a non dare alle stampe:

[E]ro affascinato da una lunga tavola grezza [...].

Interamente coperta di que' fogli fabbricati a Fabriano con filigranato il motto 'Per non dormire' [...]. una scrittura folta e nervosa li empiva tutti. sapevo ch'eran circa quattromila. eran le pagine del 'Libro segreto'. eran le note che per alcuni anni egli scrisse quasi ogni notte, con la più audace sincerità, non a confessione ma a rivelazione di sé medesimo.

Ebbi paura quando si voltò improvviso, si levò, scrollò il capo e le spalle [...]. m'assalì aspro e sprezzante: '[...] buon discepolo, sei capace di tutto. ti ardisci di mettere gli occhi nelle mie carte, senza chiedere!'

Io giunsi le mani e feci atto d'inginocchiarmi a chiedere perdono. disse: 'basta. è ora che tu te ne vada.'

[...]

Come osavo dimandare un qualche segno per me, egli si appressò alla tavola [...], raccattò un pugno di fogli e me lo gettò ai piedi. 'eccoti un pugno delle mie ceneri. vattene. intendi? vattene!' Mi costrinse a raccogliere in fretta i fogli numerosi. mi spinse all'uscio. richiuse. E tutto fu silenzio⁷⁰.

⁶⁷ La si può leggere in E. Mariano, *Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 255 – da cui cito.

⁶⁸ Si veda, per un approfondimento, lo studio di M.T. De Marco, *Gabriele D'Annunzio e Angelo Cocles: l'autore del «Libro segreto» e il suo doppio*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 277-288.

⁶⁹ *Libro segreto*, p. 55.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 51-52; corsivo dell'originale.

D'Annunzio, in poche parole, afferra alla rinfusa, dal mucchio di «circa quattromila [...] pagine del 'Libro segreto'», una manciata di «fogli» e la scaglia contro il suo inerme e intimorito ospite – giunto da Asolo al Vittoriale per recapitare, su richiesta di Gian Francesco Malipiero, «la prima riduzione del terzo Libro de' Madrigali di Claudio Monteverde [*sic*]»⁷¹; il quale ospite, come dicevo, non sarà poi in grado di resistere «al desiderio di dar[e] in luce senza scrupoli»⁷² quanto aveva gelosamente custodito per ben tredici anni. È superfluo dire che niente di tutto ciò è successo: Angelo Cocles è, come si può facilmente capire, la «trasparente cifra di Gabriele, nunzio angelico e orbo veggente: *ànghelos* e *cocles*, appunto»⁷³; e, ovviamente, è stato proprio questi, d'Annunzio, a licenziare per la stampa le sue «pagine». Ciò, tuttavia, non toglie che dietro la finzione artistica si nasconda una verità di fondo: e cioè che il *Libro segreto* si avvicina più a un taccuino, più a uno zibaldone o, comunque, più a una di quelle forme scritte del non-finito che a una creazione letteraria canonicamente intesa⁷⁴. Del resto, tanto nel brano che abbiamo letto poco fa, quanto, come abbiamo già visto, nell'*Avvertimento alle Faville del maglio*, il sintagma *libro segreto* denota un complesso di carte private, intime, *segrete*, per l'appunto; che, in quanto tali, non sono state scritte per essere né divulgate né, tanto meno, pubblicate (o almeno così si vorrebbe lasciar credere...). E inoltre, se l'opera che ci troviamo dinnanzi s'intitola *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, va da sé che leggeremo non il “libro segreto” di Gabriele d'Annunzio, ma bensì soltanto una porzione di esso: una porzione, come ben sappiamo, per di più rimediata completamente a caso. Cosa che, tra l'altro, spiega esattamente il perché dell'eterogeneità e della dispersività – l'una e l'altra finemente studiate, s'intende – che informano il *Regimen hinc animi*: ossia, in breve, una magmatica congerie di frammenti. La quale, a onor del vero, tanto magmatica non è: ne costituisce la prova provata lo stesso *fil rouge* delle opere incompiute, d'altronde. E tuttavia, come acutamente osserva Marziano Guglielminetti, è innegabile che

in questa sezione terza del *Libro segreto* non esiste una «scrittura», ma più «scritture», non amalgamate sino al punto di confondere la loro origine diversa, la loro natura irriducibile. L'io è sempre al centro di queste varietà, ma alla fin fine è oggetto di una moltiplicazione, e non il soggetto di una riunificazione⁷⁵.

⁷¹ *Ibid.*, p. 48.

⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁷³ P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. 6.

⁷⁴ Si veda, al riguardo, il bel saggio di B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Torino, UTET, 2007; la cui ampia trattazione, che opportunamente si esplica in un insieme di frammenti tra di loro collegati, non si limita al solo ambito letterario.

⁷⁵ M. Guglielminetti, *Il «Libro segreto»*, in Id., *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 103-116: p. 115.

E infatti nel *Regimen* coesistono – dandosi il cambio, almeno in apparenza, senza un vero e proprio fondamento logico – frammenti leggeri e scherzosi, come quello in cui si legge dell'«arte della frittata»⁷⁶, e altri, all'opposto, profondamente intensi e addirittura commoventi, come quello dedicato ai compianti Adolfo de Carolis, Annibale Tenneroni e Ferdinando Martini⁷⁷; frammenti quasi insignificanti, come quello che consiste unicamente della domanda «CHI MI trova, chi mi presta il libercolo 'De orthographia' di Terenzio Scauro?»⁷⁸, e altri, come vedremo, contenenti densissime riflessioni sull'arte; frammenti nei quali prorompe l'incorreggibile erotomania dell'ormai vecchio dongiovanni, «carico d'anni e pur tuttavia irto di desiderio»⁷⁹, e altri segnati dal «fastidio – che [...] è quasi l'orrore – d'essere stato e di essere Gabriele d'Annunzio»⁸⁰; e così via: fundamentalmente, si potrebbe continuare all'infinito...

Eppure, a ben vedere, una *ratio*, se così la si può definire, c'è in tutto questo. Leggiamo infatti il penultimo frammento del *Regimen*:

IL RITMO – nel senso di moto creatore, ch'io gli do – nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare. e si comunica all'essere intiero: all'intelletto, alla sensibilità, all'agilità muscolare, al passo, al gesto.

Questo ritmo mentale m'insegna a eleggere e a collocare le parole non secondo la prosodia e la metrica tradizionali ma secondo la mia libera invenzione.

Imitando un modo di sant'Agostino i' dico: 'Scribere est ars bene movendi.'⁸¹

È qui, sostanzialmente a giochi fatti, che ci viene rivelato, con un tacito riferimento alla concezione estetica di Angelo Conti⁸², il segreto del *Libro segreto*: trarre vita, e dunque fisionomia, da una scrittura aliena, per quanto possibile, dalla tradizione letteraria e dai suoi triti costumi; perché a governare, adesso, la raffinata penna dell'Ima-

⁷⁶ Cfr. *Libro segreto*, pp. 327-330.

⁷⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 183-185.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 348.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 391.

⁸¹ *Ibid.*, p. 395. Il «modo di sant'Agostino» che d'Annunzio dice di stare imitando è questo: «Musica est scientia bene movendi» (*De musica* I, 3, 4).

⁸² Alludo, in particolare ma non solo, al seguente brano dell'*Appendice alla Beata riva. Trattato dell'oblio* [1900], che cito dall'edizione a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-111: pp. 106-107: «Per avere un'idea del ritmo, è necessario dimenticare la misura [...]. [...] Accanto alle leggi numeriche [...], leggi dalle quali nascono le regole che s'insegnano nelle scuole, sono altre leggi di natura metafisica, alle quali il genio inconsapevolmente obbedisce e che mai ad alcuno potranno essere insegnate. L'obbedienza a queste leggi spesso non s'accorda con l'osservanza di quelle regole; avviene anzi quasi sempre che le maggiori invenzioni del genio sembrano contraddire alle cose che s'insegnano e abbiano spesso l'aspetto di veri e propri errori. Il ritmo appare dove tace la legge comune, dove non sono regole; poiché la sua essenza è metafisica».

ginifico, che «nei numeri della [sua] prosa recente [...] adun[a] gli arcani della Magia e quelli della Poesia non dissimili»⁸³, è il «ritmo»: e cioè, per venire al dunque, l'istinto:

QUANTE e quante volte ho sentito – e mi son persuaso e mi son radicato nel convincimento – che l'istinto prevale su l'intelletto.

Quante volte ho sentito, in me artista peritissimo, in me tecnico infallibile, tesaurizzatore assiduo di modi antichi e novi, quante volte ho sentito che il mio istinto supera la mia abilità mentale, precede tutte le sottigliezze del mio mestiere⁸⁴.

Non dobbiamo stupirci, quindi, se in un frammento precedente a quello che abbiamo appena letto, dopo essersi chiesto se l'arte letteraria possa realmente «essere rinnovata, o [se] continuerà nei secoli a non procedere se non per un accorto gioco di vocaboli»⁸⁵, d'Annunzio sentenzia:

Io, che pur tante volte mi son compiaciuto nelle più sottili analisi e nell'assottigliare il mio strumento di ricerca sino all'insoffribile acuità, sento che se la nostra arte fosse per innovarsi ella non s'innoverebbe per sottigliezza ma per non so qual potente rudezza ingenua, in quella guisa che partendoci dai compiuti iddii fidiaci e prassitelei per tornare verso gli zòani primitivi non ci sembrerebbe di allontanarci ma sì bene di riavvicinarci alla divinità⁸⁶.

Lo ««spulciatore di vietumi»»⁸⁷, «l'estremo de' bibliomanti»⁸⁸, il «technikòs»⁸⁹, insomma, sta affermando che, secondo il suo modesto punto di vista, l'«arte del verbo» – i cui limiti lui stesso «aspir[a] a superare: meglio, a cancellar[e]»⁹⁰ – può progredire, e quindi «innovarsi», soltanto regredendo: soltanto imbestiandosi, per ricorrere a un termine che gli è caro. Non siamo molto lontani, in fondo, da quanto teorizza, qualche anno prima del *Libro segreto* ma presumibilmente più tardi del frammento sopraccitato, che in origine era parte della già nota *Quarta favilla*, Erwin Panofsky:

⁸³ *Libro segreto*, p. 341.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 227. Il termine *zòano*, adattamento di *zòanon*, appare anche nel *Libro ascetico della giovane Italia*: «C'erano simulacri primitivi d'iddii, che non avevano l'aspetto divino ma arboreo, chiamati zòani, con giunte le gambe l'una all'altra e con giunte le braccia lungo i fianchi sino ai ginocchi annodati» (G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. I, p. 472; corsivo dell'originale).

⁸⁷ Così si definisce d'Annunzio in una lettera a Mussolini del 1934: cito dal *Carteggio d'Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice e E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971, p. 333.

⁸⁸ *Libro segreto*, p. 278.

⁸⁹ Traslettero il termine «τεχνικός» (*Ibid.*, p. 142).

⁹⁰ Ambedue le citazioni sono da *Ibid.*, p. 387.

Quando la ricerca attorno a un determinato problema artistico è giunta a un punto tale di maturazione che – a partire dalle vecchie premesse – sembra infruttuoso procedere nella stessa direzione, avvengono di solito quei grandi ritorni al passato o meglio quei cambiamenti di rotta che [...] creano, proprio attraverso la rinuncia alle posizioni già raggiunte, ossia attraverso un ritorno a forme di rappresentazione apparentemente «più primitive», la possibilità di valersi del materiale di scarto del vecchio edificio per la costruzione del nuovo⁹¹.

Ed ecco che, allora, l'*artifex* per antonomasia – conscio che la poesia tutta è «pur sempre oppressa da questo errore di predicante»: che, secondo quanto «disse un focoso nemico dell'arte, il Savonarola», «'[i]l poeta deve sapere di logica'»⁹² – si affida alla «potente rudezza ingenua» dell'istinto, di un «ritmo» che, come abbiamo visto, «nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare»: si affida, cioè, a quella «negligente e sicura e non curante e [...] pure ignorante franchezza» di cui parla Leopardi nello *Zibaldone*⁹³.

⁹¹ E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»* [1927], trad. it. di E. Filippini, Milano, Abscondita, 2013, p. 29.

⁹² Traggo le tre citazioni, cambiandone per ragioni sintattiche l'ordine di comparsa originario, dal *Libro segreto*, pp. 227-228.

⁹³ Data la loro attinenza e chiaroveggenza, riporto direttamente i vari passi in cui viene sviluppato il pensiero: «Provatevi a respirare artificialmente, e a fare pensatamente qualcuno di quei moltissimi atti che si fanno per natura; non potrete, se non a grande stento e men bene. Così la tropp'arte nuoce a noi: e quello che Omero diceva ottimamente per natura, noi pensatamente e con infinito artificio non possiamo dirlo se non mediocrementemente, e in modo che lo stento più o meno quasi sempre si scopra» (G. Leopardi, *Zibaldone* [1898-1900], a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1999, t. I, p. 11); «In molte opere di mano dove c'è qualche pericolo (o di fallare o di rompere ec.) una delle cose più necessarie perché [*sic*] riescano bene è non pensare al pericolo e portarsi con franchezza. Così i poeti antichi non solamente non pensavano al pericolo in cui erano di errare, ma (specialmente Omero) appena sapevano che ci fosse, e però franchissimamente si diportavano, con quella bellissima negligenza che accusa l'opera della natura e non della fatica. Ma noi timidissimi, non solamente sapendo che si può errare, ma avendo sempre avanti gli occhi l'esempio di chi ha errato e di chi erra, e però pensando sempre al pericolo [...] non ci arrischiamo di scostarci non dirò dall'esempio degli antichi e dei Classici, che molti pur sapranno abbandonare, ma da quelle regole (ottime e Classiche ma sempre regole) che ci siamo formate in mente, e diamo in voli bassi, nè [*sic*] mai osiamo di alzarci con quella negligente e sicura e non curante e dirò pure ignorante franchezza, che è necessaria nelle somme opere dell'arte, onde pel timore di non fare cose pessime, non ci atteniamo di farne delle ottime, e ne facciamo delle mediocri, [...] nel genere delle buone cioè lavorate, studiate, pulitissime, armonia espressiva, bel verso, bella lingua, Classici ottimamente imitati, belle immagini, belle similitudini, somma proprietà di parole (la quale soprattutto tradisce l'arte) insomma tutto, ma che non son quelle» (*Ibid.*, t. I, pp. 14-15); «Non solamente nelle azioni naturali, o manuali, insomma materiali, ma in tutte quante le cose umane, è necessario l'abbandono o la confidenza: e per lo contrario la diffidenza, o il troppo desiderio, premura, attenzione e studio di riuscire è cagione che non si riesca. Se tu non hai nulla da perdere ti diporterai franchissimamente nel mondo. E acquisterai facilmente il buon tratto e la stima, quando non avrai più stima da conservare: o

«Vecchio guercio tentennone»⁹⁴, ma almeno, a differenza del Recanatese, non «gobbo»⁹⁵, d'Annunzio *si abbandona, si lascia andare*, quindi, a un primigenio e incontenibile «furore poetico», adoperando la già nota espressione di Vasari⁹⁶, che quasi permette alla sua penna di vivere di vita propria: e così facendo, per riprendere le parole che Adorno usa nel discorrere del tardo Beethoven, «libera le masse di materia cui prima dava forma»⁹⁷. D'altro canto, è un critico finissimo come Giuseppe De Robertis a suggerire, in una memorabile recensione, che il *Libro segreto* pecca un po' nel *labor limae*⁹⁸: non vi mancano, in effetti, delle bave più o meno evidenti, se non, addirittura, dei veri e propri sopravanzi; o, per dirla di nuovo col filosofo della Scuola di Francoforte, delle «eccedenz[e] di materia»⁹⁹. Prima fra tutte quella frastornante digressione capace di frangere la «disposizione lineare e cronologicamente piana degli eventi biografici, con perfetta coincidenza fra intreccio e *fabula*»¹⁰⁰, che caratterizza la *Via crucis Via necis Via nubis*, sezione seconda – o prima, se si dà per autentico l'*Avvertimento* a

in proporzione. E viceversa. [...] La natura insomma è la sola potente, e l'arte non solo non l'aiuta, ma spesso la lega; e lasciando fare si ottiene quello che non si può ottenere volendo fare. La noncuranza dell'esito, e la sicurezza di riuscire è il più sicuro mezzo di ottenerlo, come la troppa cura, e il troppo timore di non riuscire, è cagione del contrario» (*Ibid.*, t. I, pp. 403-404).

⁹⁴ *Libro segreto*, p. 110.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁶ Segnalo, inoltre, che secondo C. Ossola – come scrive nel suo bel saggio su *Non finito e frammento: tra Michelangelo e Pascal*, in C. Segre, C. Ossola, D. Budor, *Frammenti. (Le scritture dell'incompleto)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, pp. 27-50: p. 39 – «[d]a Michelangelo a Rubens, attraverso una più giovane generazione di allievi ben rappresentata dal teorico Giovan Paolo Lomazzo, si afferma [...] il concetto della "furia". È solo con un gesto di "furia" che sembra infatti esprimersi (più che colmarsi) la distanza fra divino e umano, *eidolon* e copia, Idea e Frammento: la furia di Eros, il gesto di un'incontrollabile *energeia*, di cui il frammento è come la scheggia volata via, l'eccesso, l'*excessus* orfico o mistico, che travalica la misura, la *ratio* del controllo umano».

⁹⁷ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica* [1993], a cura di R. Tiedemann, trad. it. di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2001, p. 178. Le ultime opere del compositore tedesco, sopra le quali medita Adorno nel suo densissimo scritto, del 1934, sullo *Stile tardo di Beethoven* (*Ibid.*, pp. 175-179), rappresentano un affascinante caso di non-finito in ambito musicale.

⁹⁸ Cfr. G. De Robertis, «*Il libro segreto*» [1935, 1938], in Id., *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano (1930-1961)*, a cura di P. Giangrande e S. Giusti, Lecce, Pensa Multi-Media, 2001, pp. 29-39: pp. 29-30: «Questo libro, se fosse stato sfoltito, accorciato, ridotto, potato, poteva bene essere un libro da leggersi così, con piacere raro: nulla di nuovo, forse, o d'impreveduto, ma d'arte consumata, certo, d'arte che pur scopre i segreti della scrittura senza niente perdere, anzi serbando, con tutto questo, un che di prezioso [...]: qui una immagine, lì una confessione, lì una figura, o una nota di colore, o una scoperta. Invece, fra tante bellezze fuggitive, fra tante aeree parvenze, e labili avvisi d'una lontana e arcana poesia, la stanca arte dell'altro D'Annunzio, in questa specie di "rallentato", pesa e ha un suo potere dissociatore».

⁹⁹ Th.W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 178.

¹⁰⁰ P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. 16.

firma di Angelo Cocles – dell'opera: una digressione¹⁰¹, non propriamente esigua, che muove dal cognome della madre di d'Annunzio, de Benedictis, per infine giungere, in verità senza un motivo *pienamente* giustificabile, a un ricordo incentrato sulla tomba di Iacopo de' Benedetti, il «Pazzo di Cristo»¹⁰² meglio noto come Iacopone da Todi.

Tutto considerato, non è dunque un caso che il *Libro segreto* alberghi, se non altro spiritualmente, in un «mucchio di fogli [...] come la statua nel masso informe di Michelangelo»¹⁰³: nella quale, come scrive Bianca Tamassia Mazzarotto,

lo sforzo dell'uscir dall'ignoto continua ad essere palese come se il furore dell'artista nell'attaccare il marmo direttamente, fosse tuttora in atto. La forma inclusa ha già ricevuto il soffio del suo spirito creatore, ma l'essere realizzata solo in potenza le conserva intatto il folgorante mistero dell'intuizione originale, mentre esaspera l'angoscia della costrizione¹⁰⁴.

Generando una perpetua e insanabile tensione tra la potenza e l'atto, tra la materia e la forma, tra il processo e l'esito, tra i vuoti e i pieni, tra il tacere e l'eloquio, il non-finito dannunziano, che molto deve a quello michelangiolesco¹⁰⁵, carica i «fogli» del *Libro segreto* di significati ulteriori, in un prometeico e disperato tentativo di spingersi di là dei confini conosciuti dell'arte. E siccome «le più arcane comunicanze dell'anima con le cose non possono esser colte [...] se non nelle pause[,] che sono le parole del silenzio»¹⁰⁶, per l'oratore un tempo in grado, grazie al suo verbo, di «trarre gli uomini e dominare gli eventi»¹⁰⁷ è infine arrivato il tempo di tacere: «tempus tacendi»¹⁰⁸. Le «pagine» del vecchio d'Annunzio, allora, si costellano di bianchi: e se le parole, che spesso «non ci toccano a dentro se non per la loro virtù musicale»¹⁰⁹, tendono a farsi puro suono, mero significante¹¹⁰, le pause, i silenzi, tramite cui il «ritmo» si manife-

¹⁰¹ Cfr. *Libro segreto*, pp. 67-71: da «Taluno sa che in Ortona [...]» a «[...] intendere l'ineffabile senza tender l'orecchio».

¹⁰² *Ibid.*, p. 69.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁴ B. Tamassia Mazzarotto, *Michelangelo nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», XXXII-XXXIII, 1965, pp. 293-319: p. 308.

¹⁰⁵ Imprescindibili, tra i tanti scritti che si occupano della questione, il bel saggio di S. Bettini, *Sul non-finito di Michelangiolo* [1935], ora in Id., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 3-10; e il piccolo ma densissimo libro di G. Simmel, *Michelangelo* [1910], a cura di L. Perucchi, Milano, Abscondita, 2003.

¹⁰⁶ *Libro segreto*, p. 226.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 341.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁰ Convegono con me, su questo punto, M. Cimini, *Sulla scrittura esoterica del «Segreto»*, in *D'Annunzio segreto*, cit., pp. 199-216: p. 203: «È evidente come [...] la parola finisca per essere esautorata dal suo grezzo valore semantico-comunicativo; non è più, insomma, portatrice di un messaggio più o meno univoco, elementare strumento di relazione, scambio, interazione nella co-

sta¹¹¹, acquistano invece significato: divengono, cioè, semantici. Trattasi, pertanto, non di stasi, di mancanze, di vuoti; ma, piuttosto, dell'unico strumento in grado di «esprimere l'inesprimibile»¹¹²:

[L]a fugacità del Tutto. *Tutto è niente*. [...]

Cercare di *esprimere* questo smarrimento, questa inquietudine, questo vuotamento di me!

Sono *maestro del silenzio*, io che fui forse il più eloquente degli uomini¹¹³.

È quanto ci viene confessato in un appunto, risalente al febbraio del 1930 e conservato tra le carte della *Bocca velata*, che ben condensa lo straziante nichilismo degli anni del Vittoriale. Ebbene, è proprio il Nulla – su cui, oltretutto, si chiude l'ultima poesia composta da d'Annunzio: «Qui giacciono i miei cani...»¹¹⁴ – a essere espresso nelle pause di silenzio che intervallano frammento e frammento, periodo e periodo, parola e parola: al punto che, anzi, il candore della pagina finisce col sovrastare la nerezza dell'inchiostro. Che allora, per ricorrere a un'immagine forse un po' ardita, avviene la sorgente di una luce d'ebano la cui proprietà è, paradossalmente, quella di oscurare illuminando: ma soltanto per fugaci intermittenze; perché quanto si può leggere nel *Libro segreto*, e specialmente nel *Regimen*, corrisponde a delle «vere *faville* mentali: note brevi e intense, osservazioni concise, fuggevoli aspetti della vita interna, indizi lievi della vita inconscia, segreti dell'arte di scrivere, sforzi della maestria, rapidi segni di paese, abbozzi di ritratti, e via via»¹¹⁵. Stando così le cose, va da sé che

munità dei parlanti»; e, soprattutto, S. Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 314: «Tutta la sua [di d'Annunzio] scrittura tende alla musica [...]. Nel *Notturmo* annota: “La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera, e il suo senso. È musica”. Il dissolversi del valore semantico della parola [...] si inserisce in una struttura melodica che accosta e intreccia prosa e poesia. Non solo si ha infatti l'inserzione di versi tra le pagine in prosa con la creazione di prosimetri come nel *Notturmo* e nel *Segreto*, ma la prosa stessa nel suo andamento paratattico e musicalmente iterativo su una trama di parole-chiave si fa sempre più lirica».

¹¹¹ È di nuovo la visione contiana a costituire il punto di riferimento: «L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che segue i suoni e nel silenzio che precede i suoni che verranno. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante le pause dei suoni» (A. Conti, *La beata riva*, cit., pp. 105-106). Tra l'altro, questo brano compare, con i dovuti aggiustamenti, nel *Fuoco* di d'Annunzio: cfr. *Ibid.*, p. 106, nota 265.

¹¹² *Libro segreto*, p. 341 e *passim*.

¹¹³ Cito, preservandone i corsivi, da E. Mariano, *Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 260.

¹¹⁴ Per la quale si veda P. Gibellini, *D'Annunzio, i cani, il nulla* [1979], ora in Id., *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 261-266.

¹¹⁵ Così nella breve nota introduttiva alle già menzionate *Faville involate*: G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. II, p. 2916; corsivo mio.

il taccuino, «non solo serbatoio tematico ma anche [...] modulo stilistico, in un suggestivo carattere di non finito»¹¹⁶, costituisce l'ideale verso cui tende la scrittura del tardo d'Annunzio: una scrittura che pertanto si presenta come un processo *in fieri*. Lo si vede bene, segnatamente, in quei frammenti del *Regimen* dove compaiono delle note d'autore poste fra parentesi quadre: frammenti, cioè, come questo: «LA TRASMUTAZIONE delle parole è una vera operazione di alchimia. [...] la trasmutazione delle parole [ahi, ricasco nella sintassi annosa e rugosa] non è forse dissimile a quello studio che trasmuta l'acido solforico nella formula SO_4H_2 »¹¹⁷ – tramite il quale l'aspirante chimico, facendosi un appunto a prima vista insignificante, ci permette di assistere, per così dire in tempo reale, al suo lavoro di scienziato del verbo; o come quest'altro:

TUTTA la bellezza recondita del mondo converge nell'arte della parola. certi misteri labili, certi aspetti fuggevoli del mondo inespresso esaltano la mia passione, scòrano il mio studio. Disperatamente chino su la mia pagina, ecco che nel mio crepuscolo di sotto alle mie palpebre quasi lacrimanti rivedo certe vele del mio Adriatico alla foce della mia Pescara, senza vento, senza gonfiezza gioiosa, d'un colore e d'un valore ineffabili, ove il nero l'arancione il giallo di zafferano e il rosso di robbia entravano in un'estasi miracolosa, prima di estinguersi. [‘Si estasiavano’ avevo scritto; e mi dolgo di aver cancellato.]¹¹⁸

Abbiamo qui a che fare, evidentemente, con un'ennesima «pagina» metaletteraria: d'Annunzio, anche in questo caso, scrive della scrittura; e nel farlo, in una maniera però molto meno originale ed efficace rispetto a quella del frammento letto precedentemente, rende noto che sta scrivendo. (Niente di particolarmente nuovo ed eclatante, in realtà: già Pascal, che verrà poi ripreso da Roland Barthes per una riflessione sul «grado secondo» del linguaggio¹¹⁹, aveva scritto: «Un pensiero mi è sfuggito, volevo scriverlo: e invece scrivo che mi è sfuggito»)¹²⁰. Stavolta, tuttavia, la nota tra parentesi quadre rende manifesta la presenza di più piani compositivi. Ne abbiamo almeno tre: quello, in un certo senso virtuale, di una presunta versione originaria, o comunque di un qualche tipo di abbozzo, da cui deriverebbe il frammento in questione¹²¹;

¹¹⁶ S. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 275.

¹¹⁷ *Libro segreto*, p. 320. *L'omissis*, al contrario della nota tra quadre che lo segue, è ovviamente mio.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 138-139.

¹¹⁹ Alludo al frammento di *Barthes di Roland Barthes*, intitolato *Il grado secondo e gli altri*, che comincia così: «Scrivo: questo è il primo grado del linguaggio. Poi, scrivo che scrivo: è il grado secondo (già Pascal: “Pensiero fuggito, volevo scriverlo; invece scrivo che mi è fuggito”)» (R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes* [1975], trad. it. di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 77).

¹²⁰ Lo si legge in una delle *Pensées* [1670], che cito da B. Pascal, *Opere complete*, a cura di M.V. Romeo, Milano, Bompiani, 2020, p. 2523.

¹²¹ L'appunto che sta alla base del frammento – trascritto in P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p.

quello del testo che effettivamente possiamo leggere, ma senza l'annotazione tra parentesi; e infine quello di quest'ultima: che, quasi appunto vergato su un'ipotetica prova di stampa, costituisce una stratificazione ulteriore rispetto al secondo livello e, allo stesso tempo, annuncia *en passant* l'esistenza del primo. Questi tre piani, pur essendo teoricamente uno successivo all'altro, coesistono senza reciproca esclusione nel nostro frammento: che, accogliendo in sé non solo ciò che è, ma anche ciò che è stato, lascia pertanto intravedere ciò che avrebbe potuto essere; e di conseguenza, volendo filosofeggiare ancora un poco, apre pure un piccolo spaccato sullo sconfinato universo dei mondi possibili. Dunque, per giungere a una conclusione valida complessivamente, le «pagine» del *Libro segreto* non ripudiano il processo che le ha generate: a volte, anzi, lo esibiscono: è in questi frangenti che il lettore, come se fosse entrato nell'Officina del Vittoriale, può vedere davanti ai suoi occhi l'*artifex* che, «chino su la [sua] pagina», è intento a scrivere; epperò, anche quando non viene esibito, tale processo, in tutta la sua processualità, in tutto il suo essere cosa in atto, è sempre e comunque sotteso: il che fa sì che le nostre «pagine» si caratterizzino – in potenza, naturalmente – non come frutto, esito, risultato, e cioè come *opera*, ma, al contrario, come *operazione*.

Elucubrazioni filosofeggianti a parte, resta da dire soltanto che, nonostante per determinati aspetti addirittura dimostri – convenzionalmente parlando, s'intende – una certa pretesa narrativa, il *Libro segreto* non ha una vera e propria conclusione: il testo finisce perché, molto banalmente, finirebbero i «fogli» che Angelo Cocles avrebbe ricevuto in dono; e questo tratto di apertura, che logicamente sollecita accrescimenti ulteriori, è confermato, tra le altre cose, dall'esistenza di una prova di copertina recante il titolo *Altre quattrocento pagine del libro segreto*¹²². (Fino alla fine, quindi, d'Annunzio non cessa, per riprendere quanto lui stesso aveva detto a Giovanni Piazza nel 1909, d'«immaginar continuamente disegni d'opere d'arte»: davvero una «mania», insomma...).

Né «compiut[o] né volut[o]»¹²³, intrinsecamente non finito, il *Libro segreto* è, come dicevo, una *non-opera*. D'altronde, ricordiamo la domanda che d'Annunzio si pone nell'esergo al *Regimen hinc animi*? Bene. Eccone la risposta: «FORSE L'ALTRO MIO CUORE; FORSE IL LIBRO CHE NON HO SCRITTO: IL LIBRO DELL'ALTRA MIA VITA»¹²⁴. Ma ce n'è un'altra, di domanda, che invece resterà per sempre insoluta. La conosciamo di già, a dire il vero... «*Et ultra?*».

24, da cui cito – presenta davvero la lezione che d'Annunzio dice di aver cassato: «Ricordarsi – per l'arte della parola – certe vele del mio Adriatico, senza vento, senza gonfiezza gioiosa, d'un colore e d'un valore ineffabili, l'arancione, il rosso di rabbia, il nero, *si estasiavano*» (corsivo della fonte).

¹²² Cfr. A. Andreoli, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., t. I, pp. VII-LIX: p. LVII.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Libro segreto*, p. 126; corsivo mio.



80. Chartarum limbus
infantum.

E s'elli hanno mercedi
non basta, perch'ei non ebber battesimo.

Inforno, IV, 34-35.

Et ultra?

Gabriele d'Annunzio
di Monte Aldronte.

L'ultima pagina della riproduzione in facsimile dell'autografo del *Disegno della*
Edizione di Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio.

FATTI IN VERSI

*

Che importa se queste parole sono sconnesse
la neve
e il suo colore
nella tua bocca non finiranno mai
di perpetuare
di perpetuare questo loro *niente...*

*

talvolta si tratta di così poco
che le parole
sono grottesche
quanto gli abiti di quello spauracchio.

Le immagini sono le impronte dei nostri passi,
ma davanti a *noi*
ci precedono...

*

Non di un oggetto si tratta –
ma di ciò che vedo
dietro...

traduzione di Jean-Charles Vegliante

... derrière ce que je vois

... derrière ce que je vois, je suis sans yeux –
aveugle comme ce mot :
œil ...

*

je froisse la terre qui me voit partir ...

terre, neige – l'un recouvre l'autre
je mets à nu
l'un et l'autre

*

Qu'importe que ces mots soient sans suite,
la neige
et sa couleur
par ta bouche n'en finiront jamais
de perpétuer
de perpétuer ce rien ...

*

il s'agit parfois de si peu
que les mots
sont aussi grotesques
que les habits de cet épouvantail.

Les images sont les empreintes de nos pas,
mais au-devant
de nous ...

*

Ce n'est pas d'un objet qu'il s'agit –
mais de ce que je vois
derrière lui ...

Nota

Nous avons strictement reproduit le tapuscrit original, en restituant les accents qui manquaient de toute évidence sur le clavier américain utilisé par l'auteur. Il y a deux poèmes biffés, l'un au début et un autre après « Les images... » ; dans « Qu'importe que ces mots... », le troisième vers a été abrégé – après « couleur » par une couche de blanc effaceur.

(JcV)

Due poesie e un poemetto

Francesco Siciliano Mangone

Il giardino del padre¹

a Guglielmo

*Si dice che Epicuro avesse comprato
un giardino al Dipylo, fuori la città di Atene
e là visse in una comunità di amici.*

Nel crepuscolo,
prima di rientrare in casa s'attardava il padre
nell'orto, lo raggiunse il figlio.
Cercava l'aderenza perfetta tra la forma
e l'ombra; non altro
che il piacere di stare al mondo.

“È tempo liminare il nostro” – disse.

Restarono nella sera incombente
in ascolto di divinità oscure, nodi irrelati
e dispersi, pieghe non più persistenti:
il gravame del tempo (un tetto cielo di
guerre)
dove a cercare è la luce nel fondo dell'ombra.

¹ In via Principe Umberto.

In tale latenza penombrale
il padre
spezzando le foglie del lauro lungo il muretto
avrebbe voluto che restasse sul greve odore:
disfacimento ch'è proprio
del giorno
nel mentre sviene il duale in transito
ciò che invece sarebbe da serbare.

Prima d'ogni stato utopico
d'una ebbrezza... ciò che il moderno ha smarrito
è la tragica scomposizione di sé;
l'incapacità di darsi una forma
così ch'ogni linea di margine è dissolta. Presto ne viene
l'inconsistenza dei corpi
il trauma della dissoluzione,
“Sarebbe la fine d'ogni giardino” – aggiunse il padre.

Parlando al figlio
le parole dell'amato ancestrale
rimasero in bilico sull'informe trascorrimento
della sera
lui stesso fu inerito agli odori dell'orto, e ancor
più urgente giunse al suo postulare
“E tu, e noi che senso avremmo, allora?”.
L'intenso contrappunto degli echi si spense
nell'immenso silenzio
che accoglie e tiene.

Mentre siamo conseguenti alla presenza dei corpi
si ripete il congiunto di forma e ombra
che non vuole trapassare, e insiste.

Il giardino è dove veniamo a essere
il piacere è la nostra stessa esistenza.

*“Resta
sull'intensità della presenza dell'essere al mondo
-continuò-*

*...non è suprematismo bianco il giardino
che accoglie e tiene in amicizia
è stare di fronte al volto altro e condiviso;
il misterio del giardino
tienilo con te... non barattarlo, ora e qui
attimo dopo attimo, vivendo”.*

Costa di Platio, 07/04/2024

*

Una fabbrica di Gasbeton

Frankfurt am Main, 1969

Dall'alto dei barbacani le massicce vetrate
per noi di sotto sfondava
in vele di segatura e polvere d'amianto
una luce malata.

Tutto un intreccio di pulegge e nastri dentati
a masticare rancori
macchine di macchine
mosse da un'unica e sola Gran Macchina
e là stava *un-niente* inserito
il *corpo massa* al lavoro “senza giudizio”.

Il caporeparto tedesco di sopra il maglio
in ripresa
prese a macinare in lingua germanese
“*Ehilarà... giovinotti*
state mica pensare di perché di percome.
Trattasi gesti solo
di scimmia eseguire volere di Macchina”.

*Dei multipli stantuffi clangori di presse vibrava
il basamento ai forni infognati stavamo
frange e s'intoppa
l'immonda*

*miscela che ribolle e sversa
le vasche mute a far miglior lacca stanno
spalancate in attesa
dei dannati per lor sola vergogna al maglio.*

Di noi sulla linea
come niente s'andava su e giù a saldar gabbioni
di ferro mentre schizzi d'olio lagrimavano
riccioli dalle frese nervose.
Ai banchi
Orazio superbo lo vedi ancora danzava
trabalzando di sua multipla saldatrice elettrica a far
dei bei record di produzione.
D'intorno
corolle natalizie a mozzicarti le carni.

D'accanto, col solito grugno
l'anziano caronte c'incalza ci pressa
*"Obei! Lasca la randa, cristo santissimo!
Vorrà mica darci il sangue nostro a 'sti porci
padroni dell'ambaradan!"*

In fine di turno stracchi di notte
alle prime luci dell'alba
l'era un tormento.
Da coprire a piedi
restavano i 4 e più km prima
d'infilarci nel sacco a pelo.
Una cameretta per tre di noi
anche qui
a rispettare il turno e dormire
(tutto un vibrato di echi un tanfo di grassi di oli
rullanti ingranaggi)
dentro quell'unico letto di dolori.

*Un sonno pieno di sogni
monologo di voci*

*al calavrese Giovacchino da Fiore profeta
e visionario di cieli ulteriori*

*Dovrei dire dei tanti “orologi stellari”
corpi dottrinali ineguali
nel fluire storico in transizione
-inudibili asimmetrici slittamenti
del dio.*

*Ora li scorgo... sì!
Immani costellazioni in cerchi
dal tribordo di mare Jonio
nello sprofondo complessi generazionali
ancor meno
decifrabili d'una nave che affonda
abbandonata alla deriva. Allora come ora
l'approdo necessario sarà alla Storia.*

1

Sin dall'inizio fu un intenso
profluvio di immagini del tutto slegate
dal reale (eran queste ad assegnare
verità alle cose).
Colto da letargia da ipnosi di merci
l'urobòro magico mi teneva felice
al suo identico. Cieco restavo
del mio corpo.

*I giornali della sera mi assicuravano
sulle variazioni del tempo sulle oscillazioni
favorevoli che si fanno in Borsa.*

2

Vedi:
confidavo in un percetto falsato
(non saprei dirne la natura la

consistenza). Sovrano
mi sentivo d'una smisurata potestà...
Nomade signoreggiavo rovine
rudereri nella notte distretti d'antiche regioni.
Da rare
tracce di bivacchi immaginavo carovane
per sotto cieli stellati
presto mutati di segno il comando.

3

Solo alla corte normanna a Palermo
seppi d'un mondo plurale. Ascoltai
voci:
*“Ci fu il tempo della violenza del Padre
poi della Speranza del Figlio
presto a noi viene quello dell'azione...
l'incarnato dello Spirito”*. Queste e altre
cose d'amore udii e ancora:
“A voi... destinato il tempo d'agire”.

Così mi venne di dire:
*“Son dunque'io Lazzaro il redivivo
tornato dal regno del Sonno e tutto vidi vedendomi
è accaduto. Inviato fui comandato ad annunciarvi
se solo voleste ascoltarmi...
di sirene che cantano da presso melodie false
cortigiane deferenti
creature feroci divoratrici d'umani”*.
... in questo modo qua conclusi.

4

Giunsi a capire ch'ero io il mio problema.

*“...viaggiando per tutta Palestina
fui a Gerusalemme così per terre di Siria
a Decapoli infine sostai al monte Tabor”*.

Fu a metà della notte
mentre una nebbia bruna flottava

ai vetri della stanza che il volto di lei in accordo
con le mani mi disvelò
le pieghe le increspature della pelle.

*“Sapessi amico mio... tante le vie d’accesso.
L’arcano è sciolto
in ogni gesto atto che sia
là trovi il sociale ch’ognuno di noi è
creatura terrestre fragile intrico
di lontane famiglie costellazioni di sangue
di Storia pietà”.*

5

Dunque, non solo cose che scorrono via
come grani d’un rosario spezzato
aggregato di vuote scene il reale ma

quel garbato e offerente gesto delle mani
che incarna l’azione dei possibili che
attende una prossima soluzione (a noi

viene propriamente da lontane cause)
a render scrivibile i dettagli vecchi
cippi di smarrite stagioni storie d’antiche

rivolte che ci salvano. I Re e i Papi
i signori le negano come no! Non danno
credito a queste forme di vite andate.

6

Al risveglio fu uno
zaffiro nel celeste usurpato dal sangue
nell’alba... Un’idea
di ori lontani mi spinse a cercare ancora e
ancora come una volta.

“Ma quando... quando, ancora?” chiese al padre.
“Lenta impazienza, la speranza nostra” rispose.

Quella tremula-fuggitiva-presenza del *noi*
in lotta mi rese composito. Avrei
dovuto gioirne... ma
è della pertinenza del dolore che parlo
deterso e ignudo fui solenne al giorno!

7

Il *solenne del giorno* nell'aperto della luce.
Questo stare l'uno presso l'altro
in panteico canto corale.
Un noi sublime che accetta la morte.

Gli uccelli nell'aria i pesci del mare
gli alberi del bosco... ad esempio
pur essendo gli ospiti più antichi della
terra ne neghiamo l'evidenza la grazia.
Il loro adunarsi perenne come avrebbe senso?

Trebisacce, 29/04/24

A Claudio*

Francesco Nappo

*“parlar cantando, non cantar parlando”
un altro Claudio disse*

Nei laschi silvani un riparo
è il diradare degli alberi.
Il quieto mancarsi protegge e
promette l'aperto alle fratte.
Sopra quel monte vicino ad Ascoli
avevi ospizio di tavelle e
tavolame, secondo il ricordo
che del passato in noi si compie al modo
che il volto d'un altro smemora,
misericorde, il nome suo e delle
cose per cui il suo vivere fu uno
ed indimenticabile per noi.
E con Francesca vidi il Tronto che
annotta tra sue ripe ascolane
balenare per le frasche declivi.
Era lo stesso fiume che avevo
nominato, bambino, alla colonia
adriatica presso San Benedetto,
ma non lo sapevo e non lo dissi
a Francesca quando parlai al telefono
con lei che stava lontano da me,

* Claudio è il nome completo di Clio Pizzingrilli. Il Claudio che si nomina nell'epigrafe è Claudio Monteverdi.

a Napoli, in quella lunga sera
del nostro amorevole patire.

**

Quello che tu consegna, anche a chi resta
sordo al tuo bilenco poetare
di mesta e gaia apocalisse,
ribelle solitudine filiale,
quasi accecante discernimento,
è ciò per cui mi sei tra i giusti
umiliata ed offesa vittoria.
Mentre per acque estuarie le immagini
degli alberi al vento della foce si
confondono, giunge il respiro salso
dell'onde reduci del mare,
a salvamento di perdute cose.
Confido non abbia altro nitore
l'immaginare mio di sé liberto,
nulla di figure allegoria,
ch'ultimo suoni e giovevole sia.
Accettalo come offerente dono
che allo straniero ospite d'eguale
sorte mortale e gloria incognita
solo può offrire l'ospite più povero,
colui che accoglie nella sua dimora,
che sia modesta o magnificente,
benevolente e pia pur sempre.

Ti sia conforto l'arcade dolore
della mia infanzia, vela che strapoggia
alla riviera intatta dallo sguardo,
pace e luce di arresi pensieri,
meditare ideale e sensibile,
dacché il perdono precede il giudizio
pur se mai lo rifugge per superbia,
Dio concedendo a noi, a noi che siamo
veste del corpo suo intangibile,
inapparente sé nell'apparire
che schiude scevra di morte l'anima
come la sera l'amor del glicine sui muri.

Posso lasciarti il dove non il quando
mi fu salute la parola giunta
per specchi d'un lùcere paràclito:
del supremo filare l'uva vaia
al sol postremo sui terrazzamenti
che folgorando andava per le viti
in aspèrgine di folgori purpuree
alla vangata terra bruna intrise,
m'è grato il novellare e lieto.
E, verbi gratia, ancora confessando:
in me parlò diurno quel boschivo
padule di risorgenze, estasi ria
del Bussento svenato in brade luci
dove incestiva il querceto tra
le sodaglie d'annegati fiori,
questo ancora ti voglio narrare
mito triste al cuore che intende.

Anni Venti

Antonio Tricomi

Ivàn Il'ič, trascorsa la mattinata in tribunale, rientrava per colazione, e nei primi tempi il suo umore era buono, anche se soffriva un po' proprio per il nuovo appartamento (ogni macchia sulla tovaglia, o sul damasco, ogni cordone della tenda strappato lo irritavano: aveva lavorato tanto per sistemare l'arredamento di quella casa, e ogni più piccolo guasto lo faceva star male).

Lev Nikolaevič Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*

Talora con il buio, quand'è tardi,
e s'infrangono sugli oscuranti
le tracce dei condomini vicini
e si mutano in respiri sfiniti

gli umori del mio fabbricato,
i fervori di un giorno ch'è stato
solita scienza di buona creanza
(salutarsi su e giù per la scala),

fermo, come un libro che aperto
ho lasciato sopra un ripiano, sento –
da qualche parete ritinteggiata
(tortora chiaro per tutta la casa),

dalle lastre di gres porcellanato,
dal battiscopa bianco inchiodato,
dagli stipiti di alcune porte
o già dal mobilio, sì, ma da dove? –

poco frequenti schiocchi improvvisi
che sbeccano il silenzio decisi:
quasi dei tonfi dal ventre, dal tetto,
dai basamenti dell'appartamento.

L'eco loro mi scoppia alla gola,
mi scende nel petto, poi lì risuona.
Ogni volta un istante, ma sembra
un sobbalzo che il cuore non regga.

II

Tarli nel legno? Viti allentate
nei pensili? Mattonelle scollate?
Crepe ai muri che si fanno più larghe?
Il solaio che s'assesta, tremante?

Eppure no, non può essere questo.
S'è tutto rifatto, anche l'arredo –
credo – a regola d'arte; vagliato,
dell'architettura, il buono stato.

Dev'essere allora che non cede,
il passato, le sue proprie offese
l'intero diritto di cancellarle
ad alcuno. Lascia solo occultarle.

Piovute per mille buchi del tempo,
congiunte da mille sbuffi di vento,
divengono tanti rivoli sparsi
di infiltrazioni lungo le travi,

il massetto di quei repertori
di vita, di morte creduti nuovi.
Perché la storia è l'emorragia
di qualsivoglia genealogia.

È salti, vuoti, riprese, fratture
in ciò che afferma suo progredire.
È la divisa del terzo millennio
che un bonaparte s'aggiusta allo specchio.

III

Forse io stesso, di questa mansarda
quando gorgheggia, sono il fantasma:

memoria, che si vorrebbe senziente,
della sua forma antecedente.

O ne temo l'attuale parvenza
già una promessa d'impermanenza,
al catasto, dei vani che adesso
hanno, alcuni, un taglio diverso

da quando qui non c'era uno studio,
ad esempio, stretto come un pertugio
magari fatato dal quale, ecco,
m'arriva, chissà, un soffio all'orecchio.

Perciò non di rado faccio dei sogni –
sarà suggestione per i rumori
che pur a singhiozzo però avverto
poco prima d'infilarmi nel letto –

in cui per niente ho ristrutturato:
si frantuma, crolla ogni terrazzo;
la vernice frana da tutti i pori
scoprendo al collasso i mattoni;

gli armadi, le sedie, i divani
tornan quelli di prima, usurati;
esonda il pavimento e ratti
ne vengon su con vermi, scarafaggi.

IV

Non trovo requie. Dai vetri incrinati
delle finestre s'assiste a squarci –
come a sequenze stando in platea –
d'un fosco clamore fattosi guerra.

Il cielo uno schermo di orrore
in cui stanno voraci a tenzone
e chi lo capisce se astronavi,
preistorici uccelli giganti?

Tra voragini di piazze, di strade
spaccate, plotoni di carrarmati

(o sono bighe, falangi schierate,
su mari già tracimati fregate)

da cui vola fuoco (o sono lance,
sono corpi che non hanno più facce).
Eretto sui resti di un altare
(o le spoglie d'un tronco secolare

o il relitto d'un televisore)
tiene la sua calda orazione
un capintesta, ologramma, prete
che invita all'attacco con fede

in dio, nei sesterzi, nei baccanali,
in savi viaggi interplanetari
ciurme di replicanti, adunate
di crociati, ittiosauri, salme

che dei loro duelli hanno fatto
conflitto mondiale glocalizzato.
Finché un'onda di meteoriti
crivella, spinge lontano l'attrito

del lastrico che ho sopra la testa
e arriva in ogni stanza, mesta,
la breccia dalle colline dintorno,
come spazzate da un terremoto.

Anche sabbia, anche melma dovunque
si alloggia e io sono dunque
lì lì per soffocare atterrito,
quando prorompe, grave, un vagito.

V

La bambina, tutta sola di là!
Che posso fare? E lei che potrà?
Se non mi sveglio, l'angoscia mi sfianca,
sicché gli occhi io li spalanco.

Stiro lo sguardo dentro una pace
in cui l'ansia soggiace, ma non tace:
di un'asma, ch'è un lungo sospiro,
sporca gli occhiali sul comodino.

E – mani intrecciate sotto la nuca,
dorso al cuscino – questa notturna,
frequente maniera di torturarmi
non m'è pena che non sappia spiegarmi.

Sempre si lascia niente o qualcosa
e, stare al mondo, è questa cosa
percepirla chiamata in giudizio
pure nel caso non s'abbia un figlio,

eredi legali d'un capitale
privato, sociale gestito male.
O no. Se dà mostra, il nostro sistema,
la catastrofe d'offrirci per meta.

Col pigiama sudato, incollato
allo sterno, indovino un boato,
poi un altro, che chiama a milizia,
smorzato: il camion dell'immondizia.

VI

Ma dorme, seppur si fanno le sette.
Scavalco l'involto delle coperte,
vado dov'è, col doudou che la culla.
Non già accusato, le chiedo scusa

ché la porto a passeggio tra genti –
in questi ritornati anni Venti
di classe media tentata, l'eclissi,
il precipizio in masse d'insetti,

di stornarli, come merci d'avanzo,
nel sacro lavacro della violenza –
che l'ombra tuttora del Novecento
ristora: se colti da smarrimento,

subito darsi a miti, padroni,
non devote, devote religioni
che all'esigua dote di materia,
che siamo, fiabe, fantasticheria

porgano in dono quale riscatto
del deperire. Come al massacro
non ci muovesse ogni illusione
d'eterno, di senso, contro ragione.

Spesso l'identica faglia di luce
carezza a quel punto un peluche
che dalla madia pencola in parte,
quasi a sfidare la propria sorte.

Ripenso a quando siamo nel parco,
che sull'altalena prende lo slancio:
vola all'indietro, temo che caschi,
s'arrampica – non sa come – in avanti.

VII

Fioco, inerte il giorno si accende
d'un circostante vociare sul niente,
fra Compro Oro, trivi ed ospizi,
per scranni e tastiere, su tralicci.

Sciabordio che fino alla notte
è spifferi, in casa, di ovatta:
un sottofondo per cui non riscontro –
in ciascun corridoio, se mi sporgo –

cigolio allarmante nessuno,
mugolar dietro i quadri un singulto.
Abito questo, non altro presente,
che feticizza nel gergo corrente

l'immaginario del proprio sconquasso
perché possa, il frastuono, negarlo:
largire a un fugace armistizio
di qualcuno nel suo domicilio

d'allucinare in dotta psicosi
(e lui sa bene per quali rimorsi)
l'attesa, festosamente montante,
d'un incidente che apra le danze

di liberatorie erinni imbestiate.
Delle piastrelle di fresco posate
son padre non più che d'un tale scempio.
Colpa da cui non rivendico scampo.

(2-28 aprile 2024)

Per Jon Fosse

Ma è nostro, o poeti
restare a capo scoperto,
sotto la tempesta del Dio
afferrare con la propria mano
il raggio del Padre,
porgere al popolo il dono divino
circonfuso dal canto
Hölderlin, *Come in un giorno di festa*
(in *Poesie scelte*, Feltrinelli, Milano 2018)

e tutto ciò che succede
è come
non come deciso in anticipo
ma è come se qualcosa
si qualcosa
un qualcosa
sapesse ancor prima che succeda
ancor prima che sia successo
sì, sapesse tutto quello che è successo
e tutto quello che succede
e tutto quello che succederà
Jon Fosse, *Vento forte*

L'origine perduta del linguaggio.
Introduzione al discorso di Jon Fosse
in occasione del conferimento del Premio Nobel

Gabriel Dufay

Tutto dipende dall'istante. È lui a decidere la vita.
Franz Kafka

In un mondo sempre più ostile e incomprensibile, e in tempi così problematici come quelli che viviamo, all'improvviso sorgono veri e propri miracoli, che ci sorprendono, trasportandoci in un'altra realtà.

È proprio questo il senso di questi versi così potenti di Hölderlin, poeta caro a Jon Fosse: «Dove c'è pericolo / cresce anche ciò che salva».

Quando ho saputo che Jon Fosse era stato insignito del Premio Nobel della letteratura 2023, ho sentito proprio questo: qualcosa di miracoloso. E il discorso da lui tenuto il 7 dicembre 2023 all'Accademia Svedese di Stoccolma ha confermato la mia sensazione.

Quel giorno, un uomo che si cela dietro quella che chiama la sua scrittura, un uomo che si è tenuto sempre in disparte rispetto alle finzioni della società e della comunità umana, è stato consacrato Re. Conosco personalmente Jon Fosse da una decina d'anni, e posso testimoniare che è un essere umano raro come pochi che ho incontrato nel corso della mia esistenza: semplice, benevolo, integro, profondamente giusto. L'uomo è all'altezza dell'opera e viceversa, anche se quest'opera – come dice lui stesso – non gli appartiene completamente.

Qualcosa si è scritto. Qualcosa è stato scritto. Qualcosa sarà scritto. Qualcosa viene scritto nonostante la nostra volontà, al di fuori di noi, al di là di noi, ed è questo il mistero della creazione, della scrittura, di cui parla Jon Fosse nel suo discorso.

Ma da dove viene il linguaggio? Qual è l'origine della parola umana, e per estensione, della letteratura? Ecco alcune delle domande che fluttuavano nell'aria a Stoccolma, nella grande sala di Börshuset, in quel nevosio giovedì dicembrino.

In presenza di persone provenienti dal mondo intero, appartenenti a una certa *élite*

culturale, Jon Fosse – piccoli occhiali, capigliatura lunga e barba bianca, soprabito, sciarpa grigia – fa il suo ingresso da una grande porta; timidamente, un po' maldestramente, con un leggero sorriso sulle labbra. Colui che si rifiutava di appartenere alla società, ecco che adesso ne viene all'improvviso celebrato. Tutto il pubblico si alza per accoglierlo, ed egli sembra quasi sentirsi in imbarazzo. Si posiziona là, dove gli viene indicato, mentre il pianista, Pontus Carron, comincia a suonare Bach, il musicista preferito di Fosse. «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*». Dopo il discorso, lo stesso pianista suonerà un pezzo delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Tutto comincia e finisce in musica, una musica celeste, prossima al miracolo e alla grazia.

Nel frattempo, Fosse si è seduto su una poltrona, o piuttosto dovrei dire, su un trono. Ha letto il suo discorso con una voce calma e misurata, con estrema precisione e concentrazione. Un discorso che parla della sua timidezza, della stranezza dell'esistenza, di ciò che ha condotto un uomo nato in una cittadina di provincia dei fiordi dell'Ovest – Haugesund –, destinato a divenire pescatore o professore, a essere incoronato. Quel giorno, vedendolo, ho avuto l'impressione certa che il Regno della Letteratura esistesse e che lui, Jon Fosse, ne fosse il Re. Tutto questo appartiene all'ordine dei miracoli.

Ho incontrato Jon Fosse per la prima volta dieci anni fa, mentre stavo preparando la regia della pièce *Ylajali* che avevo tradotto insieme a Camilla Bouchet. Si tratta di un testo un po' particolare, perché è l'adattamento del romanzo *Fame* di Knut Hamsun, altro famoso Premio Nobel della letteratura. Ed ecco che dieci anni più tardi, a sua volta, Jon Fosse riceve il Nobel.

Potremmo pensare che il caso non esista e che l'impero dei segni sia infinito. Vedere e rivedere Jon Fosse, leggerlo e rileggerlo, mi ha conferito speranza, energia e fede. Alcune delle sue frasi mi hanno inseguito, le ho ricevute come se fossero preziose foglie d'oro uscite dalla bocca di un oracolo. E mi è sembrato dunque importante ed urgente trascriverle, ho avuto veramente la sensazione che fosse la cosa giusta da fare. Quando ho ascoltato il discorso e l'ho tradotto, ho ritrovato questa sensazione.

Vedendo Jon Fosse a Stoccolma, ho pensato anche a tutti i poeti che hanno ricevuto il Premio Nobel prima di lui: Louise Glück, Tomas Tranströmer, Wyslava Szymborska, Seamus Heaney, Octavio Paz, Joseph Brodsky, Eugenio Montale, Czeslaw Milosz, Saint-John Perse, Pablo Neruda, T.S. Eliot, Gabriela Mistral, Rabindranath Tagore... Una galassia di *voleurs de feu*, incandescenti avventurieri dell'impossibile, inventori di lingue, che hanno varcato le soglie dell'ignoto e si sono ardentemente interrogati sull'essenza della creazione. Ma prima di loro, c'è stato William Butler Yeats, che ha ricevuto il Premio nel 1923, esattamente 100 anni prima di Jon Fosse. Potremmo pensare che questo non sia un caso: due poeti. Due credenti che ci trasportano nei flussi e nei riflussi del silenzio. Due spiriti profondamente liberi ed indipendenti.

Yeats era in cerca di *una scrittura poetica che fosse altrettanto diretta e naturale quanto una conversazione*, e secondo le parole di Yves Bonnefoy, aveva la particolarità di *essere presente in ogni parola in un modo così intenso e, potremmo credere, così trasparente, che non possiamo leggerlo senza prestarci al suo dramma, il quale tra l'altro, non è in contraddizione con la sua ricerca poetica: piuttosto, ne dà la direzione*.¹ Non potremmo dunque dire la stessa cosa di Jon Fosse che attraverso parole semplici, di un'apparente trasparenza, permeato da una volontà di «scrivere come respirare», cerca una forma di assoluto e di intensa presenza al mondo circostante?

La letteratura per Jon Fosse è una sorgente che abbevera coloro che la scrivono e che la leggono. La comprensione avviene leggendo le sue parole, ma anche incontrandolo: niente è più importante della scrittura per Jon Fosse, alla quale deve essere fedele, anche se esiste un prezzo da pagare, una lista di sacrifici da fare per vivere questa vita segreta e solitaria. Abbandonare i confini della normalità per accedere a questo linguaggio primordiale che viene da una notte ancora più antica dell'umanità: un linguaggio silenzioso.

Jon Fosse, forse non è così lontano da un autore come Valère Novarina, anche se il primo utilizza in generale, meno parole del secondo. Entrambi, essendo pervasi di misticismo e di una ricerca di trascendenza, cercano disperatamente ciò che può abbatteci, superarci, animati dall'idea che non parliamo ma che siamo parlati, che non scriviamo ma che siamo scritti. Entrambi sono alla ricerca di un linguaggio che non appartenga più al regno sociale, ma che vada oltre il linguaggio.

Jon Fosse in Francia è conosciuto soprattutto come drammaturgo, ma tengo a ribadire che egli è innanzitutto un poeta. Ora, qual è l'essenza della poesia? E il dono del cielo di cui parla Hölderlin, che cos'è?

Bisognerebbe dunque interrogarsi sulla fede, poiché è così che Jon Fosse finisce il suo discorso: ringraziando Dio. Alcuni potrebbero adombrarsi per questa conclusione e ridurlo all'idea di un autore cristiano. È vero, Jon Fosse è un credente – e a volte si ha l'impressione che questa parola sia da bandire dai circoli culturali così come dalla vita quotidiana. Nell'epoca che viviamo, ormai spoglia di ogni trascendenza, il fatto di credere non è più visto di buon occhio. Si può farlo, ma in una sorta di silenzio.

Per fortuna, Jon Fosse non pretende altro, e non è un caso che il suo discorso si intitoli *Un linguaggio silenzioso*.

Sebbene non desiderasse particolari cerimonie, in questa occasione decide di esprimersi, di parlare di questa fede, della sua fede. E come scrive il poeta francese Pierre Cendors: *Solo ciò che è senza parole ci parla*.²

Per chiarire ogni malinteso, credo che Jon Fosse sia, prima di tutto, un credente nel

¹ Yves Bonnefoy, préface à *Quarante-cinq poèmes* de W.B. Yeats, Poésie/Gallimard, Paris 1993.

² Pierre Cendors, *L'horizon d'un instant*, L'atelier contemporain, 2023.

linguaggio, nella letteratura e nella poesia, e questo è ciò che lo rende così grande ai miei occhi. Questa sua credenza, lo ha portato un giorno ad affermare che la scrittura è una sorta di *preghiera criminale*³, affermazione che testimonia una fede a dir poco originale.

Gli autori citati da Jon Fosse nel suo discorso non sono scelti a caso: Marguerite Duras, Jacques Derrida, Franz Kafka, Olav H. Hauge... Si tratta di autori che hanno riflettuto profondamente sulla scrittura, sulla sua origine profonda, su questa avventura essenziale, che è il linguaggio. So con certezza che anche Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Meister Eckhart, S. Agostino e René Char hanno per lui una grande importanza.

Jon Fosse è infine protetto dai poeti e dalla poesia, e questo è ciò che, forse, gli permette di avere questa immensa rettitudine, questa intransigenza con sé stesso, questa fedeltà alla sua arte. Non ascolta la società, le sue critiche o le sue lodi, ascolta solo ciò che la scrittura ha da dirgli. Jon Fosse ha avuto il coraggio di fidarsi unicamente della propria voce interiore, o dovrei dire, delle proprie voci interiori, per costruirsi come scrittore e come uomo. Così facendo, è in grado di mostrare la via e dare speranza a tutti coloro che sognano «l'incandescenza» e si sentono ai margini di un mondo diventato troppo materialista e cinico.

Durante il discorso, Jon Fosse parla solo di scrittura, parla solo di ciò che è segreto e sacro. In questo mondo in cui il rumore, l'informazione continua, la violenza e gli scandali la fanno da padrone, il suo discorso potrebbe passare completamente inosservato. Eppure, cosa c'è di più prezioso delle parole di Jon Fosse che restituiscono valore al linguaggio e al silenzio, a ciò che li unisce, a ciò che ci fa camminare, lentamente ma con fare sicuro, verso ciò che potremmo chiamare l'anima delle cose e del mondo?

Questo discorso per me è come una professione di fede, un'ode alla poesia e all'invisibile, ed è in questo senso che ci è parso giusto dividerlo e renderne la lettura possibile per tutti.

Il filosofo Walter Benjamin si è interessato molto all'origine perduta del linguaggio, sostenendo l'esistenza di una pluralità di lingue e che il linguaggio, nella sua purezza, nella sua essenza, non esistesse. Di questa inesistenza noi siamo orfani. Eppure, parliamo, scriviamo, cerchiamo di dialogare, di capirci e di farci capire, di trovare un terreno comune, anche se è impossibile. E la letteratura è, in fondo, un orizzonte impossibile, un sogno irraggiungibile che consiste nel dire, attraverso le parole, ciò che le parole non possono dire.

Allora come facciamo a realizzare l'impossibile? Questa è la domanda che deve essersi posta Jon Fosse e tutti coloro che si sono trovati sull'orlo dell'abisso, per tentare, attraverso la loro lingua, di ricreare il mondo, di avventurarsi verso l'ignoto, verso

³ Jon Fosse, « La Gnose de l'écriture », Avril 2000, 4 « LEXI / textes » (Théâtre National de la Colline / L'Arche)

l'innominabile, verso ciò che non può dirsi, ma che può, forse, scriversi.

La poetessa italiana Cristina Campo ha risposto a modo suo: *Come raggiungere l'impossibile, se non proprio attraverso l'impossibile*⁴?

Credo fermamente che sia quello che fa Jon Fosse. Per raggiungere l'impossibile, ha attraversato e tutt'ora, attraversa l'impossibile. Fa parlare – e talvolta anche cantare – il silenzio. Quest'avventura potrebbe essere rischiosa o destinata al fallimento. Eppure, ascoltando l'indicibile, trascrivendo qualcosa che sente provenire da altrove, che sente sorgere da dentro di sé, Jon Fosse ci rende partecipi di rivelazioni segrete e sotterranee che sono, ne sono convinto, dovute alla precisione e all'estrema attenzione con cui osserva il mondo.

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero, afferma ancora Cristina Campo, con l'idea che la poesia risieda nell'attenzione, nella percezione estrema della realtà intorno a noi, dei segni, delle cose visibili e invisibili. Credo che la qualità principale di Jon Fosse sia quella di essere estremamente attento – ai rapporti umani, agli elementi, alle parole e a ciò che li sottende, a quei silenzi che urlano o mormorano verità.

C'è una parola che Jon Fosse custodisce preziosamente: *scintille*. Quelle che ci illuminano, quelle che egli stesso non smette mai di cercare nella scrittura, nella vita. Mi ha parlato spesso di scintille quando l'ho visto, nel corso di questi anni. Penso a Walter Benjamin che parlava di *un mondo irrevocabilmente privato della profondità degli arcani*, e che voleva *raccogliere queste scintille di speranza sepolte nel passato* per farle rivivere nel cuore del presente. La speranza non è una parola vana, e credo che questo sia ciò che anima profondamente Jon Fosse, che vorrebbe *scrivere per impedire alle persone di suicidarsi*⁵.

Sembrerebbe comunque che una scintilla si sia presentata a noi con questo Premio Nobel, con Jon Fosse, e la sua scrittura, che cerca il punto di contatto tra la parola e il silenzio, talvolta affievolendosi (lui che non riusciva a leggere ad alta voce in gioventù, lui che non voleva essere un personaggio pubblico, che aveva il terrore di vivere in società) per liberarsi dalle proprie catene, per liberarci dalle nostre.

Il linguaggio silenzioso di cui stiamo parlando è quello che ci comunica più di ogni altra cosa, che ci fa capire al di là di ciò che è comprensibile, che ci porta sulle sponde dell'origine del mondo, dell'origine della parola. Questo è ciò che ho sentito quando sono andato a Stoccolma il 7 dicembre 2023 e ho visto Jon Fosse tenere il suo discorso e svelare le parole che leggerete.

(Traduzione di Alessandra Domenici.)

⁴ Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, 1987.

⁵ Jon Fosse, *Écrire, c'est écouter. Entretiens avec Gabriel Dufay*, L'Arche, 2023.

Un linguaggio silenzioso.
Discorso del Premio Nobel della letteratura Jon Fosse
Stoccolma, 7 dicembre 2023*

Jon Fosse

È successo senza che me lo aspettassi, quando frequentavo le scuole medie: il professore mi ha chiesto di leggere ad alta voce. E così, dal nulla, sono stato invaso, sopraffatto dalla paura, scomparendo dentro di essa, senza sentire più nient'altro. Mi sono alzato e sono corso fuori dalla classe.

Mentre uscivo, ho notato gli studenti e professore sgranare gli occhi. Dopodiché, ho cercato di spiegare il mio strano comportamento dicendo che dovevo andare in bagno. Vedevo molta incredulità nei volti di coloro che mi ascoltavano. Non mi credevano. E probabilmente pensavano che fossi impazzito, o che cominciassi ad esserlo.

La paura di leggere ad alta voce mi ha perseguitato per molto tempo. Alla fine, ho avuto il coraggio di chiedere agli insegnanti di non farmelo più fare, visto come mi sentivo. Alcuni mi hanno creduto e hanno smesso di chiedermelo, altri forse hanno pensato che in qualche modo li stessi prendendo in giro.

Ho imparato qualcosa di importante sulle persone attraverso questa esperienza. Ed ho imparato molte altre cose. Sicuramente anche grazie a questo, oggi posso permettermi di leggere ad alta voce davanti ad un pubblico. E adesso, quasi senza paura.

Che cosa ho imparato? In un certo senso, è come se la paura mi avesse tolto la parola e che avessi, per così dire, dovuto recuperarla in altro modo. E per farlo, non potevo obbedire alle regole degli altri, ma alle mie. Ho iniziato così a scrivere i miei testi; piccole poesie, piccole storie. E ho scoperto che tutto questo mi dava un senso di sicurezza, l'opposto della paura. Ho trovato, in qualche modo, un posto dentro di me che era solo mio, e da questo posto potevo scrivere quello che era solo mio.

* Il Discorso originale è su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=db87TrKwJXg>.

Ora, circa cinquant'anni dopo, scrivo ancora – e lo faccio sempre da questo luogo segreto dentro di me, un luogo di cui, onestamente, non so molto, se non che esiste.

Il poeta norvegese Olav H. Hauge ha scritto una poesia in cui paragona l'atto di scrivere all'essere un bambino che costruisce capanne nella foresta, si intrufola, accende candele, si siede e si sente al sicuro durante le buie serate autunnali. Trovo che questa immagine renda l'idea di come vivo la scrittura. Adesso, come cinquant'anni fa.

E ho imparato ancora di più, ho imparato che, a mio avviso, c'è una grande differenza tra lingua parlata e lingua scritta, o tra lingua parlata e lingua letteraria. La lingua parlata è spesso, sotto forma di monologo, la comunicazione di un messaggio, volto ad asserire che le cose devono essere in questo o quel modo, oppure assume la funzione di una comunicazione retorica volta a persuadere o convincere.

La lingua letteraria non è mai così – non informa, comunica, ha la sua propria esistenza. Ed in questo senso, la buona scrittura è ovviamente opposta a qualsiasi forma di discorso, sia esso religioso, politico, o di altra natura. Con questa paura di leggere ad alta voce, sono entrato nella solitudine che costituisce, a grandi linee, la vita di una persona che scrive – e da allora, vi sono rimasto.

Ho scritto molti romanzi ed opere teatrali. La specificità del teatro è che si tratta di una parola scritta, dove il dialogo, la conversazione, o piuttosto, i tentativi di conversazione, e tutto ciò che è simile al monologo, appartengono sempre a un universo inventato, a qualcosa che non informa, ma che ha un'esistenza a sé stante, che “è”.

Per quanto riguarda la prosa, Michail Bakhtin ha ragione nel dire che il modo di esprimere le cose, la narrazione stessa, porta in sé due voci: la voce di chi prende la parola, di chi scrive, e la voce della persona di cui si parla. Queste voci spesso si confondono tra loro in modo tale che è impossibile distinguerle. Diventano semplicemente una doppia voce scritta, che naturalmente fa parte dell'universo inventato, della sua logica intrinseca.

Ogni lavoro poetico che ho scritto ha, per così dire, il suo universo immaginario, il suo mondo. Un mondo che è nuovo per ogni pezzo, per ogni romanzo.

Ma una buona poesia – perché ho scritto anche una serie di poesie – è anche il suo universo, principalmente a sé stante. E così, il lettore può entrare in questo universo, che è la poesia stessa. Si tratta di una sorta di comunione, più che di una comunicazione. Probabilmente questo è vero per tutto ciò che scrivo.

Una cosa è certa, non ho mai scritto per esprimere me stesso, come si suol dire, ma piuttosto per allontanarmi da me stesso.

E poi, sono diventato un drammaturgo... Cosa potrei dire al riguardo? Scrivevo romanzi e poesie, e non desideravo affatto di scrivere per il teatro. All'epoca l'ho fatto

perché, in virtù di un'iniziativa finanziata con fondi pubblici perché fossero scritte delle *pièces* norvegesi, a me, povero scrittore che ero, fu offerta una bella somma di denaro per comporre la scena di apertura. E così, ho finito per scrivere la pièce intera, la prima della mia carriera, e ad oggi, quella che ha riscontrato il numero più alto di rappresentazioni: *Qualcuno arriverà*.

Scrivere questa prima pièce, si è rivelata la più grande sorpresa della mia vita di scrittore. Per la prosa così come per la poesia avevo cercato di scrivere ciò che di solito – nella lingua parlata ordinaria – non si può dire con le parole. Ho cercato di esprimere l'indicibile, com'è stato detto quando mi è stato assegnato questo premio Nobel.

Le cose importanti nella vita non possono essere dette, ma solo scritte – per distorcere un po' una nota dichiarazione di Jacques Derrida.

Così ho cercato di conferire parole alla parola silenziosa.

E quando scrivevo delle *pièces*, potevo servirmi di questa parola silenziosa, di questo silenzio, in modo completamente differente, sia per la prosa che per la poesia. Bastava scrivere la parola *pausa*, e la parola compariva. E nelle mie *pièces*, la parola pausa è senza dubbio la parola più importante e più utilizzata – pausa lunga, pausa breve, o semplicemente: pausa.

In queste pause ci possono essere così tante cose, o così poche. Ciò che non può essere detto, ciò che non vuole essere detto, o che è meglio dire senza dire assolutamente nulla. Tuttavia, sono abbastanza sicuro che queste pause esprimano principalmente il silenzio.

Nella mia prosa, tutte le ripetizioni hanno una funzione simile a quella delle pause nelle mie *pièces*. O forse è così che penso: se nelle mie *pièces* esiste una parola silenziosa, deve esistere anche un linguaggio silenzioso (oltre alla lingua scritta) nei miei romanzi, e per scrivere bene, devo far apparire questa parola silenziosa, come nella *Settologia*, dove è proprio questo linguaggio silenzioso, per prendere alcuni esempi semplici e concreti, che dice che il primo Asle e il secondo Asle potrebbero essere la stessa persona, e che tutto questo lungo romanzo, di circa milleduecento pagine, forse è solo l'espressione scritta di un momento prolungato.

Ma la cosa più importante è che il modo di rivolgersi silenzioso, o il linguaggio silenzioso, emani dalla totalità di un'opera. Che si tratti di un romanzo o di una pièce, o di una produzione teatrale, non sono le parti in sé a essere importanti, ma la totalità, che deve risiedere anche in ogni piccolo dettaglio, o lo spirito della totalità, oserei dire, uno spirito che in un certo senso parla sia da vicino, sia da lontano.

E cosa sentite, se ascoltate abbastanza attentamente? Sentite il silenzio. E come è stato detto, solo nel silenzio si può sentire la voce di Dio.

Beh, forse è così.

Ora, per tornare con i piedi per terra, vorrei parlare di qualcos'altro che la scrittura per il teatro mi ha dato. La scrittura, come ho detto, è un'attività solitaria, e la solitudine è buona – fintanto che, per citare un altro poema di Olav H. Hauge, la strada di ritorno verso gli altri rimane aperta.

Ciò che mi ha colpito quando ho visto per la prima volta una mia opera rappresentata sul palcoscenico, è stato il percepire esattamente l'opposto della solitudine, il vedere una comunità riunita per creare arte condividendo, appunto, l'arte; tutto questo mi ha dato un forte senso di gioia e di conforto.

Questa esperienza mi ha seguito fin qui e probabilmente mi ha permesso, in modo sereno, non solo di sopportare, ma anche di provare una forma di gioia, anche assistendo a rappresentazioni sbagliate delle mie *pièces*.

Il teatro è veramente un grande atto di ascolto: un regista deve, o almeno dovrebbe, ascoltare il testo, così come gli attori ascoltano, si ascoltano a vicenda e ascoltano il regista, e così come il pubblico ascolta l'intera rappresentazione.

E per me, scrivere è ascoltare: quando scrivo, non preparo mai niente, non pianifico niente, vado avanti ascoltando. Quindi se dovessi usare una metafora per scrivere, sarebbe ascoltare.

È così, ed è evidente che la scrittura ha legami con la musica. E a un certo punto della mia adolescenza sono passato più o meno direttamente da una dedizione totale per la musica alla scrittura. In effetti, ho smesso completamente di suonare e ascoltare musica, e ho iniziato a scrivere, cercando di far apparire nella scrittura ciò che avevo vissuto quando suonavo. Questo è quello che ho fatto, e quello che continuo a fare.

C'è un'altra cosa, che forse è un po' strana, è che quando scrivo, in un certo senso, ho sempre l'impressione che il testo sia già stato scritto, che sia lì da qualche parte, non dentro di me, e che si tratti solo di trascriverlo prima che scompaia.

A volte posso farlo senza cambiare nulla, altre volte devo in qualche modo cercare il mio cammino verso il testo riscrivendolo, perdendolo, cercando delicatamente di ritrovare quel testo già scritto.

Io, che non volevo scrivere per il teatro, ho finito per fare questo per quasi quindici anni. E le *pièces* che ho scritto sono state messe in scena, ci sono state molte produzioni in molti paesi. Ancora non riesco a crederci. La vita è davvero incredibile. Proprio come non riesco a credere di essere qui di fronte a voi a cercare di dire qualche parola più o meno sensata su cosa sia la scrittura, poiché mi è stato assegnato il Premio Nobel per la letteratura.

E se sono stato insignito con questo premio, è, se ho capito bene, sia per la mia produzione teatrale, sia per la mia prosa.

Dopo aver scritto quasi solo opere teatrali per anni, improvvisamente ho sentito che ne avevo abbastanza, più che abbastanza, e ho deciso di smettere completamente

di scrivere per il teatro.

Ma probabilmente scrivere è diventata un'abitudine, senza la quale non potrei vivere – forse potremmo, come diceva Marguerite Duras, chiamarla una malattia – così ho deciso di tornare dove tutto era iniziato, scrivere prosa e poesie, nel modo in cui l'ho fatto per quasi dieci anni, prima di iniziare come drammaturgo.

È quello che ho fatto negli ultimi quindici anni. Quando ho iniziato seriamente a scrivere prosa, non ero sicuro di potercela fare. Per prima cosa ho scritto la *Trilogia* – e il conferimento del Gran Premio di Letteratura del Consiglio Nordico per questo romanzo, mi ha davvero confermato che ho qualcosa da dare anche come autore di prosa.

Poi ho scritto la *Settologia*. E scrivendo questo romanzo, ho vissuto i momenti più felici della mia vita di scrittore, come quando il primo Asle trova l'altro Asle sdraiato nella neve e gli salva la vita. O alla fine, quando il primo Asle, il personaggio principale, intraprende il suo ultimo viaggio in barca, un vecchio peschereccio con Åsleik, il suo migliore e unico amico, per festeggiare il Natale con la sorella di Åsleik.

Non avevo intenzione di scrivere un romanzo lungo, ma questo romanzo, si è scritto da sé, è diventato lungo, e ho scritto molte parti con una tale fluidità che tutto mi è apparso improvvisamente. Ed è probabilmente in momenti come questi che mi avvicino di più a quella che potremmo chiamare felicità.

L'intera *Settologia* contiene ricordi di molte altre opere che ho scritto, ma viste sotto una luce diversa. Il fatto che non ci sia un punto durante tutto il romanzo non è qualcosa che ho deciso. Il romanzo si è scritto così, in un unico flusso, un solo movimento, che non richiedeva punti.

In un'intervista, molto tempo fa, ho detto che la scrittura era una sorta di preghiera. E mi sono vergognato quando ho visto quelle parole stampate. Ma un po' più tardi ho letto, e mi ha confortato, che Franz Kafka aveva detto la stessa cosa. Allora forse – dopo tutto?

I miei primi libri hanno ricevuto recensioni piuttosto negative, ma ho deciso di non ascoltarle, di fidarmi di me stesso, sì, di aggrapparmi alla mia scrittura. E se non l'avessi fatto, sì, avrei smesso di scrivere dopo il mio primo romanzo, *Raudt, Svart* (Rosso, Nero), uscito quarant'anni fa.

Più tardi ho ricevuto soprattutto buone critiche, e ho persino iniziato a ricevere premi – e poi ho capito che era importante attenermi alla stessa logica: se non ascolta-vo le cattive recensioni, non dovevo nemmeno lasciare che il successo mi influenzasse. Dovevo aggrapparmi alla mia scrittura, andare avanti.

E penso di essere riuscito a farlo, e credo, ad essere onesto, che ci riuscirò anche dopo aver ricevuto il premio Nobel.

Quando è stato annunciato che avevo ricevuto il Premio Nobel per la Letteratura, ho ricevuto molte e-mail e congratulazioni, e, naturalmente, mi sono rallegrato. La maggior parte dei messaggi erano semplici e gioiosi, ma alcune persone mi hanno scritto che urlavano di gioia, altre erano commosse sino alle lacrime. Tutto questo mi ha colpito molto.

Jon Fosse

Ci sono racconti di molti suicidi in quello che scrivo, più di quanto voglio pensare. Ho avuto paura di aver contribuito a legittimare il suicidio. Per questo mi hanno colpito più di ogni altra cosa, le persone che, in modo sincero, mi hanno scritto che la mia scrittura aveva semplicemente salvato loro la vita.

In un certo senso, ho sempre pensato che scrivere potesse salvare delle vite, forse ha salvato anche la mia. E se la mia scrittura potesse aiutare anche a salvare la vita degli altri, sì, allora niente mi renderebbe più felice.

Grazie all'Accademia Svedese per avermi assegnato il Premio Nobel per la Letteratura.

E grazie a Dio.

(Traduzione di Alessandra Domenici.)

FIGURA

Anselm. Creazione e distruzione

Riccardo Ferrari

L'arte è il paradosso che crea le immagini eterne
mediante l'iconoclastia.

Andrea Emo

Nel 2022 Anselm Kiefer è stato invitato a Palazzo Ducale di Venezia per realizzare una mostra *site-specific* nella Sala dello Scrutinio, un ambiente prestigioso in parte distrutto da un incendio nel 1577 che mandò in fiamme opere di Tiziano, Tintoretto e altri maestri veneti. In segno di continuità la Repubblica fece restaurare l'ambiente pochi anni dopo e commissionò nuovi grandi "teleri" come la *Battaglia di Zara* di Tintoretto e il *Giudizio universale* di Jacopo Palma il Giovane. L'intervento di Kiefer ha quasi totalmente coperto con monumentali quadri, per il periodo della mostra, le opere presenti sulle pareti, lasciando invece visibile il soffitto e le lunette con i ritratti dei Dogi. Il titolo di questa esposizione è stato scritto a mano dall'artista tedesco in sette pannelli disposti a semicerchio nella sala Quarantia Civil Nova, un ambiente che raccorda la Sala dello Scrutinio con la Sala del Maggior Consiglio: *Questi scritti, quando saranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce.*

Si tratta di una citazione del filosofo veneziano Andrea Emo (1901–1983), già da alcuni anni presente nella costellazione di riferimenti culturali di Kiefer, che riconosce a questo pensatore irregolare il privilegio di avere esplicitato una serie di riflessioni che hanno sempre accompagnato la sua pratica artistica, come l'idea che l'esistenza e la distruzione dell'immagine convivano: «Quando ho letto *Il dio negativo*, all'improvviso mi è apparso chiaro che la filosofia di quell'autore fosse quasi la sovrastruttura intellettuale e spirituale del mio modo di fare. Per me il vero artista è sempre stato un iconoclasta impegnato a mettere in scena un ordine prossimo a naufragare nel nulla»¹.

Anselm Kiefer è un pittore, anche se la sua arte "si fa con tutto" e attraversa molti linguaggi e tecniche, dalla performance all'installazione. È impegnato in un continuo

¹ In V. Trione, *Kiefer ritrae il filosofo venuto dal Nulla*, in "La Lettura - Corriere della Sera", 18 febbraio 2018.

movimento dalla funzione-quadro alla sua uscita nella tridimensionalità e nella sperimentazione materica, spesso rivisitando opere della tradizione, come quando materializza con enormi e distrutti pannelli di cemento i lastroni di ghiaccio del celebre quadro di Caspar David Friedrich *Il naufragio della speranza*. Il fuori campo, il provvisorio, il divenire, la distruzione e la combustione, sono alla base della sua grammatica che procede per sondaggi provvisori, colpi e macchie che «si ritornano addosso» come Vasari definiva la pennellata “sporca” di Tiziano.

Nel dialogo con le opere coperte dei maestri del Cinquecento nella Sala dello Scrutinio, è sintomatica l'assunzione di un'eredità storico-artistica della storia della pittura, che ha nelle riflessioni vasariane sul concetto di non-finito un elemento caratterizzante della Maniera moderna, ossia dell'epoca in cui il *giudizio* singolare degli artisti si emancipava dalla *diligenza* scolastica e canonica che conduceva, senza errori, l'opera alla perfezione, sacrificando la definizione formale alla resa dei fenomeni percettivi e all'estro dell'*invenzione*. Fra l'attitudine sperimentale e incontenibile di Leonardo e la drammatica consapevolezza di Michelangelo, sono proprio Tiziano e Tintoretto, nelle *Vite*, i campioni di un furore creativo che si affida alla sprezzatura e all'imperfezione, pur di seguire il *capriccio* che, nel caso di Tintoretto, l'autore a cui Kiefer riconosce la sua più incondizionata ammirazione, diventa per Vasari un'insofferenza radicale verso la compiutezza della forma, attraverso colpi di pennello «fatti dal caso» che lo rendono «il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura»².

La nozione di non-finito introdotta nel XVI secolo diventa, con la sua rielaborazione romantica, una categoria estetica che Anselm Kiefer recupera nel nucleo stesso della sua poetica “accidentale”, che si manifesta in un divenire “incorniciato” che accoglie all'interno del “quadro” tutti gli accidenti di un mondo segnato dalla caducità e da fatali processi erosivi; questa tendenza a lasciare l'opera “aperta” si può verificare nell'attitudine a tenere in sospenso per anni quadri in attesa di essere ripresi e completati, sottoponendoli a prove autodistruttive ed esponendoli alla trasformazione provocata da intemperie naturali e artificiali, come quando vengono trattati con elettrolisi. In alcune interviste l'artista sottolinea l'aspetto fluido del suo approccio, che trasforma l'opera in un campo di continuo intervento che si interrompe solo quando esce dall'atelier, con il mero ingresso nel dispositivo espositivo: «non mi interessa mai il risultato: le riuscite non mi appagano. Anche i miei quadri sono sempre parte di un processo: non sono mai finiti»³. La strategia artistica di Kiefer, che lo ha portato ad attraversare da protagonista l'arte contemporanea a cavallo fra i due millenni, è stata quella di trovare nel quadro una temporanea interruzione del continuo lavoro dell'atelier, ma anche, contemporaneamente, quella di trasformare lo studio artistico in una gigantesca espansione materiale del suo cervello, la dilatazione fisica di un universo creativo e dei fantasmi che lo abitano, temporaneamente evocati nella contin-

² G. Vasari, *Le vite*, Newton, Roma 2007, p. 1118.

³ A. Kiefer, *Paesaggi celesti*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 154.

genza di un'opera che è per definizione insatura e che porta al suo interno il germe della disfatta: «dipingere per me è anche annientare l'immagine, distruggerla [...] perché la distruzione non è fuori dall'immagine ma al suo interno»⁴.

Per entrare in questa arte-laboratorio esiste una preziosa porta d'accesso: *Anselm*, il film documentario girato in 3D da Wim Wenders nell'arco di tre anni e presentato al Festival di Cannes nel 2023. Si tratta di un film stratificato in cui il regista cerca di accompagnare lo spettatore quasi fisicamente dentro l'universo artistico di Kiefer, innanzitutto attraverso l'esplorazione dei vari ateliers della sua carriera, che gradualmente diventano vastissimi spazi industriali capaci di raccogliere e classificare materiali di ogni tipo; in questi spazi l'artista assume la maschera di un nuovo Efesto – o dell'amato dio-fabbro della mitologia nordica, Weland –, che nella sua fucina sembra volere ripercorrere la genesi della creazione, in un laboratorio che è anche fabbrica, miniera, arsenale, hangar, antro alchemico ed equivalente poetico del Cern di Ginevra, come ama definirlo il suo inquieto sacerdote. Dallo studio-parco di Barjac, nel sud della Francia – aperto al pubblico dal 2022 –, a quello di Croissy, vicino a Parigi, il film mette subito in evidenza l'essere fuori-misura di questi spazi e il loro carattere labirintico. Kiefer si aggira in bicicletta fra i monumentali quadri non finiti disposti sui carrelli, fra padiglioni dove sono raccolte teche e scaffali di eterogenei oggetti, frammenti di natura e di storia, strumenti e materiali, secondo un criterio collezionistico e misterioso, fermandosi per selezionare dai suoi archivi fotografie, da cui quasi sempre hanno inizio il suo lavoro creativo, o parole, a loro volta presenti e incorporate, nella tipica calligrafia, all'interno di quasi ogni sua opera, formando complessi dispositivi iconico-testuali.

Seppure scandito in capitoli che cercano di ripercorrere la traiettoria di una carriera, ci si rende conto subito che il film non opera su un tempo lineare; alternando materiali documentali girati da Wenders nelle locations di oggi con immagini d'archivio e inserti finzionali, l'esperienza immersiva del film conduce lo spettatore in un tempo circolare in cui presente e passato convivono, fra flash-back e flash-forward, rappresentando così anche la qualità temporale che caratterizza il lavoro kieferiano.

Dopo avere incontrato le installazioni di Barjac, dalle *Donne dell'antichità* alle torri instabili dei *Palazzi celesti*, vediamo, grazie ai materiali d'archivio, la Germania in macerie all'indomani della Seconda guerra mondiale, le donne tedesche che trasportano fardelli e camminano fra le strade distrutte, mentre un bambino disegna nella sua cameretta – l'artista da bambino, in queste parti di fiction, è interpretato dal nipote di Wim Wenders, mentre successivamente vediamo il protagonista a circa trent'anni interpretato dal figlio del pittore, Daniel Kiefer.

In più occasioni Anselm Kiefer ha raccontato che, essendo nato gli ultimi giorni della guerra in mezzo a case che crollavano, ha passato l'infanzia a giocare con le macerie spostandole e sovrapponendole per costruire nuove strutture. Capiamo che abbia-

⁴ E. Coccia, *Kiefer, artista dell'infinito*, in "L'Espresso", 27 dicembre 2011.

mo a che fare con un'immagine ossessiva e quasi una scena primaria, che costringe a rinnovare l'interesse per il fenomeno della distruzione della civiltà e per l'elaborazione del passato storico del popolo tedesco, utilizzando quelle rovine senza rimuoverle.

La voce fuori campo dell'artista-attore-narratore recita due celebri poesie di Paul Celan – *Bacca di lupo e Fuga di morte* –, un altro autore che ha accompagnato, con Ingeborg Bachmann, ripresa alla fine del documentario, la carriera di Kiefer, incarnando la tensione testimoniale degli “offesi” della storia che permette di scrivere “malgrado tutto” poesie dopo Auschwitz, nella lingua tedesca dei carnefici dei suoi genitori morti in Ucraina. In particolare uno dei momenti più intensi del film è proprio l'audio della registrazione del 1958 con la voce originale del poeta che recita *Todesfuge* – «Nero latte dell'alba ti beviamo la notte / ti beviamo a mezzogiorno e al mattino ti beviamo la sera / beviamo e beviamo / nella casa abita un uomo i tuoi capelli d'oro Margarethe / i tuoi capelli di cenere Sulamith lui gioca con i serpenti / Lui grida suonate più dolce la morte la morte è un maestro tedesco / lui grida suonate più cupo i violini e salirete come fumo nell'aria / e avrete una tomba nelle nubi là non si giace stretti»⁵. La realtà dei campi viene rivissuta criticamente da versi che rievocano, con l'andamento musicale di una fuga, l'umiliazione inflitta dai carcerieri nazisti che imponevano ai prigionieri ebrei di suonare e accompagnare con la musica la quotidianità dello sterminio, contrapponendo due prototipi femminili, la tedesca Margarethe dai capelli biondi – amante di un ufficiale del campo – e l'ebrea Sulamith dai capelli di cenere, prigioniera del campo. Sulle ultime parole del poeta che ripetono come una litania questi versi, vediamo due quadri di Kiefer: ciuffi di paglia gialla che prendono fuoco su un fondo azzurro, con la scritta Margarete, e una successione di arcate in mattoni scuri con in fondo un forno, con la scritta Sulamith. Ritornando con le immagini nel suo loft, Kiefer posa il volume di Celan e va a cercare fra gli scaffali un grande “libro d'artista” da lui realizzato e dedicato a Martin Heidegger. Sfogliandolo e illustrando i disegni che rappresentano il cervello del filosofo tedesco, l'artista descrive l'azione di alcuni funghi velenosi che provocano una cancrena che progressivamente invade il disegno del cervello, trasformando tutta la pagina in un caos ribollente di materia nera come il catrame. La voce *off* riflette sul silenzio di Heidegger rispetto alla sua adesione al nazionalsocialismo e rievoca l'episodio della visita che Paul Celan volle fargli nella casa della Foresta Nera, scrivendo nel guest-book del pensatore questa amara constatazione: «con una speranza nel cuore che arrivasse una parola».

Ma dall'autore di *Essere e tempo* questa parola non arrivò, come non arrivò da un'intera generazione della società tedesca che preferì non guardare in faccia il proprio passato – «la generazione del silenzio», come ricorda Wenders –. Questa è la seconda grande interrogazione che attraversa la carriera di Kiefer, ossia l'urgenza di guardare in faccia i mostri che hanno provocato le macerie in cui si è cresciuti. Le immagini del presente nello studio francese lo presentano mentre è impegnato, con alcuni collabo-

⁵ P. Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano 2023, trad. di G. Bevilacqua.

ratori, alla combustione di fasci di paglia disposta sui quadri, mentre nel passato degli anni Settanta lo incontriamo nel suo studio tedesco nello Odenwand, mentre scrive una lettera a Joseph Beuys, di cui diventerà allievo all'Accademia di Düsseldorf, collaborando alle sue azioni di arte sociale ed ecologica. Una costante attenzione ai processi di crescita e consunzione persiste nel lavoro di Kiefer con l'uso di materiali vegetali come la paglia, amato elemento che «rappresenta per me non solo i capelli biondi di Margarethe, ma anche l'effervescenza della trasformazione. Inizialmente rigida, la paglia si ammorbidisce nella materia prima e, una volta mescolata agli escrementi degli animali, il suo colore splendente diventa una materia oscura pronta a essere accolta dalla terra»⁶.

Ma gli anni Settanta sono anche un periodo controverso della carriera di Kiefer, per il suo tentativo di ritornare a temi di cui il nazismo abusò, come la mitologia nordica – nei lavori presentati nel Padiglione della Repubblica federale tedesca alla Biennale di Venezia del 1980 – e per la sua volontà di infrangere alcuni tabù sul passato, come nelle prime, disturbanti azioni del 1969 chiamate *Occupazioni*, in cui faceva il saluto nazista in vari siti europei. In un'intervista televisiva riproposta nel film, l'artista spiega che non si trattava né di un rigurgito neo-nazista né di una provocazione, rifare quel saluto era per lui qualcosa di necessario che doveva funzionare come uno specchio scuro posto di fronte alla società tedesca che sembrava vivere in una gigantesca amnesia, mentre Kiefer, come altri intellettuali della sua generazione, riteneva fondamentale, per potere andare avanti, ripercorrere le ferite e agire sulla loro cicatrizzazione: come ribadisce nella stessa intervista, «non si può dipingere un paesaggio se è stato attraversato da un carro armato».

L'arte ha dunque il compito di guardare il buio della storia, come il benjaminiano angelo con gli occhi fissi sulla catastrofe, sul cumulo di rovine «che sale davanti a lui al cielo»⁷. Ecco allora prendere forma, proprio nell'atelier di Barjac, un'architettura instabile, realizzata con materiali sopravvissuti alla distruzione, come le torri realizzate impilando blocchi di cemento armato realizzati con calchi di container. Queste torri di rovine sono il prototipo de *I sette palazzi celesti*, la monumentale installazione permanente realizzata negli hangar della Bicocca a Milano e ispirata al *Sefer Hechalot*, lo scritto che indica agli ebrei il percorso di salvezza verso la divinità. Torri precarie, che sembrano sfidare le leggi della statica, in un universo apocalittico grigio e plumbeo, ma acceso da improvvise proiezioni su possibili firmamenti e costellazioni. In questi interventi, dopo i riferimenti ai poeti e ai filosofi, si evidenzia un altro serbatoio culturale e spirituale che ha sempre agito nell'immaginario kieferiano, ossia la mistica ebraica. In particolare, più volte l'autore è tornato a riflettere sul mito dello *Tsimtsum*, l'auto-contrazione di Dio che si ritirò in sé stesso per fare spazio alla creazione. I vasi dove sono

⁶ A. Kiefer, *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 131.

⁷ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 76.

rimaste intrappolate le emanazioni spirituali si sono infranti, lasciando solo dei cocci: è infatti questo il tema dell'opera che si può ammirare al Museo ebraico di Berlino, intitolata *Shevirat ha-Kelim, Rottura dei vasi*, dove una creazione composta di libri di piombo con inserite le parole-chiave di questo mito qabbalistico elaborato da Itzchaq Luria, svetta solitaria in un ambiente pieno di vetri rotti.

A questa dimensione storico-teologica si accompagna la fascinazione per il processo alchemico, con la volontà di percorrere tutti gli strati della materia e della memoria; depositi e archivi vengono perlustrati con sguardo meticoloso, cercando contemporaneamente vie d'uscita, reazioni e scintille di tempo. Ma i due materiali che si situano all'inizio e alla fine di questa catena di elementi sono il piombo e l'oro, con la grande opera della trasformazione dell'uno nell'altro: «il piombo è una sostanza che, non so per quale inspiegabile ragione, racchiude una scintilla di luce che appartiene a un altro mondo [...] secondo Valentino il piombo diventa opaco e pesante perché le scintille di luce, i ricordi, gli sono sottratti per transitare nell'aldilà»⁸.

Nel laboratorio-fucina di Croissy, Kiefer sottopone il piombo a diversi procedimenti, dalla fusione alle ossidazioni, colando il metallo su gigantesche tele orizzontali in un dripping industriale e titanico. La materia vile, il primo anello della catena di trasformazione, è sottoposta alla *dissolutio* per poi arrivare a un raffreddamento che permette la *coagulatio*. In una intervista di repertorio degli anni Ottanta il progetto alchemico di attraversare la *nigredo* è espresso in modo particolarmente iconico, intersecando anche la dimensione di un non-finito sempre articolato all'opera. Kiefer racconta infatti di avere scelto come laboratorio una vecchia fabbrica di mattoni nell'Odenwald per sperimentare questa sua arte-officina e, osservando una grande vasca rettangolare piena di sabbie e materiali costruttivi disposti casualmente, afferma che «il caos con i bordi è già un dipinto», che dipingere è cioè «inquadrare» una materia grezza e informe. L'oro e il sole saranno lo spiraglio che si insinua in questo caos, riflettendosi in una dimensione cosmica, come succede nelle opere con giganteschi girasoli bruciati che a volte escono dal corpo sdraiato a terra dell'autore intento a contemplare, in tipica postazione romantica, le stelle, nelle variazioni del *Sol Invictus* e nelle opere dedicate ad Eliogabalo, in particolare nella versione materialistica di Antonin Artaud, che identifica religione solare e geologia, con la serie presentata nel 2024 a Palazzo Strozzi di Firenze *Für Antonin Artaud: Helagabale*.

Nelle sequenze finali di *Anselm*, il montaggio ritorna sulla circolarità temporale dell'estetica kieferiana, articolando il passato e il presente attraverso le immagini dell'artista a dieci anni mentre legge la storia degli Argonauti e della loro ricerca del vello d'oro, innesco di una riflessione sul significato del mito come forma immanente alla storia umana, capace di dialogare con la storia geologica e quella astronomica. Fra i miti rievocati da Kiefer, entra in scena Lilith, la prima moglie di Adamo nella mitolo-

⁸ A. Kiefer, *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, cit., p. 130.

gia elaborata dai qabbalisti medievali, come lui nata dalla polvere, che, per avere rivendicato l'uguaglianza rispetto all'uomo anziché la sottomissione della donna, si è allontanata dal Paradiso, denigrata e demonizzata, trasformata in un vendicativo angelo della distruzione, essere che tormenta le donne che partoriscono, musa inquietante delle macerie delle guerre. Kiefer afferma che è alla sua ombra che è cresciuto, nel paesaggio desacralizzato alla fine della Seconda guerra mondiale, e Wenders alterna sequenze in bianco e nero delle città tedesche bombardate con il presente dello studio di Barjac dove ritornano le immagini delle "Donne dell'antichità", statue di gesso che riproducono bianchi abiti femminili ma privi di testa, perché non gli è stata data la possibilità di raccontare in prima persona la loro storia, delle spose «esplose», identificate da oggetti e simboli che hanno al posto della testa come pianeti, arbusti, paglia, pietre o bianche torri.

Alla fine, questi due tempi si incontrano, prima proprio attraverso gli ambienti di Palazzo Ducale a Venezia fra le tele della mostra realizzata per la sala dello Scrutinio, e in seguito nella camera d'infanzia, dove il bambino e il pittore quasi ottantenne condividono lo stesso luogo e la stessa inquadratura, in un muto riflettersi che si concluderà, poco prima della fine del film e forse didascalicamente, con il bambino seduto sulle spalle dell'artista mentre guardano il fiume mitico dell'infanzia, il Reno. Questo incontro è il lieto fine che l'opera di Kiefer non ha, ma indica benissimo l'urgenza tipica dell'artista di attraversare il tempo in modo discontinuo, non smettendo di tracciare vie di fuga dalla terra alle galassie. In uno dei quadri davanti a cui passano i due Kiefer, bambino e anziano, vediamo il tipico *landscape* con colori ed emulsioni che transitano dal nero all'oro, e una lunga scala che attraversa verticalmente la tela. In più occasioni Kiefer ha rielaborato un altro mito, quello della scala di Giacobbe, che mette in comunicazione terra e cielo, dove gli angeli salgono e scendono: «L'arte compie continuamente fughe in avanti e passi indietro, sale e scende la scale di Giacobbe dell'evoluzione»⁹. Come sottolinea Salvatore Settis in un saggio scritto per il catalogo della mostra di Venezia, sono questa oscillazione fra mondi e questo andirivieni che definiscono la temporalità specifica di Kiefer come un'incarnazione dello *Zwischenraum* di Aby Warburg, lo spazio intermedio e l'intervallo dove il laboratorio e l'opera, «lo spazio dell'atelier e quello dello Scrutinio si sovrappongono senza coincidere, in una spola incessante»¹⁰.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ S. Settis, *Anselm Kiefer: un solstizio veneziano*, in *Anselm Kiefer, Palazzo Ducale di Venezia*, Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2022, p. 82.

Perfect Days,
il sublime sta nelle piccole cose

Alvise Marin

L'ultimo film di Wim Wenders, *Perfect Days*, ambientato nella Tokyo dei nostri giorni, narra la vita quotidiana di Hirayama, un serafico sessantenne giapponese, interpretato dall'ottimo Kaji Yakusho, vincitore della meritata Palma d'oro come miglior interprete al festival di Cannes. La vita di Hirayama, che per lavoro pulisce gli ipertecnologici bagni pubblici della città, disegnati da archistar del calibro di Tadao Ando, è scandita ogni giorno, con regolarità, dalle stesse azioni e spostamenti. Si alza di primo mattino, inaffia con devozione le numerose piantine che egli raccoglie al parco dove pranza, si lava, indossa la tuta da lavoro, raccoglie le sue cose ed esce di casa. Sull'uscio guarda sempre in alto verso il cielo, con un'espressione di ringraziamento alla vita. Poi va al distributore automatico, prende una lattina di caffè ed entra nell'abitacolo della sua minuscola macchina, sorseggiandolo. Nel suo giro tocca diversi bagni pubblici dove entra, portando con sé l'attrezzatura, e pulisce accuratamente ogni superficie. Finito il suo turno di lavoro, va a pranzo sempre nello stesso parco, dove siede su di una panchina a consumare il suo pasto. Alzando gli occhi all'insù, incrocia le fronde di un albero che lo sovrasta e attraverso le quali filtra la luce del sole. Un momento, questo, – *komorebi* in giapponese – che egli fissa su pellicola, scattando ogni giorno una foto con la stessa angolazione, per catalogarla poi per mese e anno. Un'operazione profondamente spirituale, il cui significato sta nell'accompagnare la ciclica diacronia del tempo e l'impermanenza delle cose, nel loro impercettibile svolgersi in ogni momento, rendendole accessibili a uno sguardo sincronico che, rappresentando la simultaneità del tempo, ne sintetizza l'inesistenza. Per i giapponesi, infatti, conta solo l'istante, quello di un *hic et nunc* che, nella perfezione effimera di una fioritura di ciliegi o di onde sulla battigia, evapora in fretta come neve al sole.

Nel pomeriggio prende la bicicletta e va in un *onsen* pubblico, dove si lava e si strofina accuratamente, per entrare poi nella vasca di acqua termale. Poi va sempre nella

stessa libreria, dove sceglie e acquista un libro e al momento di pagare, la proprietaria, nel dargli il resto, lo congeda puntualmente con un suo commento. La sera cena in un chiosco, dentro una stazione della metropolitana, dove lo stesso cameriere gli porta un bicchiere d'acqua con del ghiaccio, rivolgendogli ogni volta la medesima espressione. Poi va in un locale, la cui proprietaria, oltre a servire da bere, diletta i presenti cantando, accompagnata dalla chitarra di uno degli avventori. Rientrato a casa svolge il *futon* sul *tatami*, legge un po' e poi, toltisi gli occhiali, si addormenta.

La vita di Hirayama, nella sua profonda semplicità, è l'approdo spirituale di una sensibilità tipicamente giapponese ed eminentemente zen, che trova bellezza e poesia in ogni piccola cosa e azione, compresa quella di pulire un bagno pubblico. Un approdo, anche, nel quale contano il come e non il cosa, la forma e non il contenuto, il significante e non il significato, come accade in qualunque rito si possa ancora ritenere tale. La ripetizione dei medesimi gesti quotidiani, compiuti con estrema cura, non è pedissequa, perché rinvia ogni volta a uno scarto, a una differenza, quella in cui dimora la singolarità di ognuno. Singolarità che emerge sempre in quell'intervallo tra due gesti, attraverso il quale si dà la loro *consecutio*. Ogni gesto di Hirayama è parte di una meditazione che coinvolge anche lo spettatore e appartiene a un rituale che non ha alcun significato in sé, ma che trae il suo fine da quella ripetizione in cui naufraga ogni illusoria compattezza dell'Io. Come fosse un rituale, egli compie ogni azione con rigore, sostituendo i prodotti, pulendo con accuratezza ogni angolo del bagno e controllando minuziosamente anche le parti nascoste dentro la tazza, con l'ausilio di uno specchietto, adattato da lui stesso allo scopo. Non si tratta di gesti solipsistici, chiusi in sé, ma di una celebrazione e apertura alla vita in ogni sua sfumatura e di un trascendimento del pensiero binario che distingue positivo e negativo. Con un rispetto nei confronti dell'altro, quando egli esce immediatamente dal bagno, per farlo entrare, e attende pudicamente che abbia finito, che testimonia quella ricerca di un'armonia interpersonale, che sta alla base della sensibilità giapponese. Quell'armonia che egli instaura anche con uno sconosciuto che, in un anonimo scambio di mosse nel gioco del Tris, scritto da questi su di un foglietto lasciato in una intercapedine nello specchio, alla fine lo ringrazia.

Come scrive Byung-Chul Han, nei riti, nello specifico, nella cerimonia giapponese del tè, «ci si sottopone a una serie minuziosa di gesti ritualizzati. Non c'è spazio per la psicologia, si viene letteralmente de-psicologizzati: il giusto movimento della mano e del corpo sfoggia una *chiarezza plastica* che non si lascia intimidire da alcuna psicologia, da alcuna anima. Gli attori sprofondano *sé stessi* in gesti rituali che producono un'assenza, una *dimenticanza di sé* [...] *L'anima ammutolisce*. E nel silenzio si scambiano gesti che generano un intenso stare insieme». Il Giappone, come scrisse Roland Barthes, è «l'impero dei segni», un «impero cerimoniale di significanti», con i quali si svuotano di significato le cose, per assegnare il segno che avvolge ognuna di loro a una trama estetica, che con il suo formalismo, rende ogni prassi quotidiana, occasione

di rito. L'umiltà delle azioni che Hirayama compie nel suo lavoro, acquisisce lo splendore e il mistero che avvolgono ogni rituale, nella precisa ripetizione delle sue regole. La loro forma ne trascende il contenuto, rendendolo più che accessorio, vuoto. Il silenzio del protagonista diventa anch'esso un silenzio meditativo e rituale che, allontanandosi dal rumore costante della comunicazione che non comunica nulla, dà vita a una profonda condivisione estetica, nel senso più ampio di sensazione, sensibilità – *aisthēsis*. Una estetica, quella giapponese, fondata sulla transitorietà e imperfezione delle cose e sintetizzata dalla parola *Wabi-sabi*.

Nella sua casa, Hirayama dispone con ordine i libri che legge e le cassette che ascolta, queste ultime, vera e propria archeologia sonora, che per molti giovani risulta un oggetto misterioso, ma che il mercato ha già reinserito nel suo circuito, facendone oggetti che, venendo da un mondo che non c'è più, possiedono oggi un'aura molto *cool*. Il protagonista ascolta brani musicali anni Settanta-Ottanta, che compongono la splendida colonna sonora e che vanno da *Perfect Day* di Lou Reed, vera e propria cifra del film, a *The house of the rising sun* degli Animals e ancora da Patty Smith a Nina Simone, che canta la conclusiva *Feeling Good*. Alcuni episodi del film testimoniano la profonda empatia di Hirayama, come quando egli accoglie la sua disorientata nipote Niko, scappata di casa e in cerca di affetto. O ancora quando fa scoprire a una giovane inquieta, di nome Aya, la canzone *Redondo Beach*, di Patty Smith, all'ascolto della quale la ragazza si commuove. E infine il gioco di «schiacciare le ombre», nel quale egli coinvolge un ammalato di tumore, illuminante metafora, che nella volatilità dell'ombra, rappresenta quella relatività e impermanenza delle cose, che rendendole imperfette, spinge a cogliere nell'attimo un bagliore di eternità.

Il regista tedesco, profondo estimatore della cultura giapponese, in questo film, certamente uno dei suoi migliori, si avvale anche della collaborazione di sua moglie, Dorothea, autrice della suggestiva trama di riverberi onirici in bianco e nero, inseriti nel film.

Dalla visione di *Perfect Days*, al plurale, perché tutti i giorni sono perfetti per il protagonista, si esce rasserenati, come avessimo partecipato a una seduta di meditazione, durante la quale il turbinio dei nostri pensieri è placato e il peso della corazza del nostro Ego, alleggerito.

SITUAZIONI

Contro il lavoro? Note critiche sul *Manifesto* del gruppo Krisis

Francesco Bugli

Il *Manifesto contro il lavoro* del gruppo Krisis uscì in Germania nel 1999 – e in Italia nel 2003 –, gli autori legati alla rivista omonima sono esponenti della *Wertkritik* (Critica del valore), un gruppo di intellettuali militanti che operò una rilettura radicale del pensiero marxiano a partire dall’analisi della teoria del valore. La nuova edizione italiana del testo presenta un ricco apparato critico, con diversi contributi degli esponenti della corrente, a partire dalla prefazione del filosofo Anselm Jappe, e da altri scritti di Robert Kurz e Norbert Trenkle che permettono di contestualizzare e riflettere sul *Manifesto* a distanza di più di vent’anni dalla pubblicazione. Ci pare il caso di cominciare dall’ultimo contributo contenuto nel volume, un testo di Robert Kurz che ha una centralità cruciale per l’impostazione di tutta l’elaborazione della *Wertkritik* intitolato *Il duplice Marx*¹. In questo contributo viene operata una distinzione tra due aspetti del pensiero marxiano ovvero un lato *essoterico* che secondo Kurz afferrisce alla lotta di classe ed è riscontrabile nel Marx “politico” e l’altro *esoterico* che ha a che fare con l’elaborazione marxiana dei temi del feticismo e dell’analisi del valore. Per la Critica del valore il cuore della teoria marxiana risiede proprio nel Marx esoterico, teorico del valore come soggetto automatico costituitosi da una relazione sociale descritta in termini tautologici: valore che si valorizza e si rende autonomo rispetto alla sua sostanza ovvero il lavoro astratto, e quindi una relazione sociale che non pare più attenere alla sfera della produzione, come luogo antagonistico tra le classi sociali, ma ad un rapporto sociale che agisce alle spalle degli attori sociali coinvolti, in cui la classe lavoratrice è strumento e non soggetto della sostanza spettrale del capitale. Il dato politico che Kurz sviluppa da questa analisi è che la classe lavoratrice, e i suoi istituti or-

¹ In Gruppo Krisis, *Manifesto contro il lavoro e altri scritti*, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 157-161. Le pagine citate infratestualmente sono riferibili a quest’ultima edizione.

ganizzativi (sindacati, partiti e movimenti sociali) sarebbero divenuti strumenti della modernizzazione capitalistica, ben lungi dall'esserne gli antagonisti. Ogni esperienza del movimento operaio storico, da quelle socialdemocratiche a quelle del seppur vario campo socialista, sono configurate non soltanto come riformistiche e compatibiliste ma come vere e proprie forze motrici dello sviluppo capitalistico. È evidente che questa prospettiva sia in sostanziale rottura con i marxismi ortodossi ed eterodossi, il contenuto del *Manifesto* muove da questa premessa. Prendiamo in esame tre tesi del *Manifesto* che ci paiono rilevanti:

1. Seguendo l'indicazione marxiana gli autori del *Manifesto* mettono in luce come l'indifferenza rispetto al contenuto concreto della produzione configura il movimento di valorizzazione del capitale come un meccanismo nichilistico e tautologico, che ha come punto di partenza e fine il denaro, e come tramite la merce, col solo scopo dell'accrescimento del profitto: denaro e più denaro, *après moi le déluge!* Secondo gli autori del *Manifesto* la ricchezza prodotta socialmente si starebbe autonomizzando sempre di più dal consumo produttivo della forza-lavoro, riducendone la base imponibile, una tendenza storica già descritta da Marx ovvero la caduta tendenziale del saggio di profitto². La dimensione del lavoro astratto, indifferente ad ogni lavoro concreto sul quale si poggia, configurerebbe il lavoro come «un fine in sé irrazionale» e starebbe condannando un terzo dell'umanità al di fuori della produzione di plusvalore, alla disoccupazione strutturale e ai lavori improduttivi e riproduttivi³ (p. 30).

2. Il tema marxiano, in questa sezione del *Manifesto*, del ricambio organico (*Stoffwechsel*) tra uomo e natura come «necessità eterna» sarebbe secondo gli autori «screditato dalla società del lavoro» (p. 38), sottolineando che il lavoro non vada confuso con «il fatto che gli uomini modificano la natura e hanno relazioni tra loro» (p. 39), fattori che esisteranno sempre anche in una società post-capitalista. Il punto sarebbe che l'indifferenza propria del processo di valorizzazione del capitale rispetto ad ogni concreto, ad ogni valore d'uso porti con sé la degradazione e la distruzione capitalistica della natura.

² In altre opere gli esponenti della Critica del valore imputano questo passaggio alla caduta della massa di plusvalore sociale, ci risulta difficile comprendere come questo calo possa essere sganciato dalla caduta tendenziale del saggio di profitto. Ecco un esempio dell'impostazione della *Wertkritik*: «ciò che mina strutturalmente e irreversibilmente il capitalismo da diversi decenni non è la caduta tendenziale del saggio medio di profitto [...] è la diminuzione assoluta del lavoro vivo coinvolto nell'immediato processo di produzione e la conseguente caduta della massa di plusvalore sociale» in A. Jappe, S. Aumercier, G. Zacarias, C. Homs, *Capitalismo in quarantena*, tr. it. di A. Kaveh et al, Ombre Corte, Verona, 2021, p. 18.

³ Norbert Trenkle uno degli autori del *Manifesto* torna in modo autocritico su questo passaggio, anche se a nostro avviso non in modo del tutto convincente. Cfr. N. Trenkle, *Il manifesto contro il lavoro vent'anni dopo. Postfazione alla quarta edizione tedesca*, in Gruppo Krisis, *Manifesto contro il lavoro e altri scritti*, cit., p. 132.

3. Nel *Manifesto* è tenuta al centro l'idea che il movimento operaio avrebbe sempre prospettato una «*liberazione del lavoro e non la liberazione dal lavoro*». La società capitalistica è dominata dall'*astrazione reale* del valore, configuratasi come «una metafisica concreta». L'indifferenza nella società capitalistica è rispetto al «cosa si produce, a quale scopo e con quali conseguenze» (pp. 41-42). La classe lavoratrice in sé stessa non sarebbe «mai stata l'antagonista del capitale» configurandosi invece come la metà speculare e funzionale della classe capitalistica (p. 43). Gli spazi di liberazione andrebbero perciò cercati al di fuori del lavoro, attraverso un esodo che si configuri come rifiuto dello stesso. Il tema è qui quello del superamento del lavoro *tout court*.

Analizziamo queste tre tesi forza del *Manifesto contro il lavoro* e mostriamone i punti d'interesse e le criticità:

1. L'aumento della composizione organica del capitale, ovvero del rapporto tra capitale costante e variabile (espresso in termini di valore), corrisponde all'aumento dei macchinari impiegati rispetto alla forza lavoro e si configura in Marx come una tendenza storica dell'accumulazione di capitale, ovvero la caduta tendenziale del saggio di profitto. È bene ricordare che la tendenza non è una legge. Nel terzo libro del *Capitale*⁴ Marx descrive questa tendenza come accompagnata da controtendenze⁵, la stessa diminuzione del capitale variabile è considerata da Marx «*diminuzione relativa* del capitale variabile in rapporto al capitale costante e quindi in rapporto al capitale complessivo messo in movimento»⁶. Le controtendenze elencate sono le seguenti: *aumento del tasso di sfruttamento del lavoro* attraverso il prolungamento della giornata lavorativa⁷ (plusvalore assoluto) e dell'intensificazione dei ritmi produttivi (plusvalore relativo), come «tendenze contraddittorie»⁸ dell'accumulazione di capitale; *compressione del salario al di sotto del suo valore* ovvero al di sotto dei mezzi necessari per la sua riproduzione (salario diretto e indiretto); *ribasso dei prezzi del capitale costante* riducendo il rapporto tra capitale variabile e costante a favore del primo; *sovrappopolazione relativa*, questo passaggio è

⁴ K. Marx, *Il capitale, Libro III, cap. III, Legge della caduta tendenziale del saggio generale di profitto col progredire della produzione capitalistica*, contenuto in K. Marx, *Il capitalismo e la crisi. Scritti scelti*, (a cura di) V. Giacché, DeriveApprodi, Roma 2009, cfr. pp. 109-174. Utilizziamo questa nuova traduzione, della sezione terza del terzo Libro del *Capitale*, di V. Giacché, condotta sulla base della nuova edizione storico critica delle opere di Marx ed Engels (MEGA²).

⁵ «Fattori di controtendenza, che frenano e contrastano l'efficacia della legge generale, dandole il carattere di una semplice tendenza», *Ibid.*, p. 128.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ «È soprattutto il prolungamento del tempo di lavoro, questa invenzione dell'industria moderna, che aumenta la massa del pluslavoro accaparrato, senza mutare sostanzialmente il rapporto della forza lavoro impiegata con il capitale costante da essa messo in movimento, e che in realtà provoca piuttosto una relativa diminuzione di quest'ultimo», *Ibid.*, p. 129.

⁸ *Ibidem*.

molto rilevante perché Marx sottolinea che in questa controtendenza «alcuni rami della produzione per loro stessa natura offrono maggiore resistenza (difficoltà) alla sostituzione di lavoro prevalentemente manuale, [...] si aprono nuovi rami di produzione, [...] si fondano sul prevalere dell'elemento del lavoro vivo»⁹; *ampliamento del mercato estero* attraverso la vendita di merci al di sopra del loro valore e più a buon mercato rispetto ai paesi concorrenti, aumentando il saggio di profitto, riducendo il capitale costante e rallentando l'aumento della composizione organica; *aumento del capitale produttivo d'interesse* dove il capitale complessivamente investito allarga la quota del suo investimento in azioni o obbligazioni ovvero crescita del settore finanziario come risposta alla sovraccumulazione¹⁰. Ci pare evidente che, a partire dal testo marxiano, trasformare una tendenza in una legge sia un'operazione forzosa. L'aumento della composizione organica ha una possibile risposta, attraverso le sue controtendenze, nel tentativo di controbilanciare il movimento del saggio di profitto, proprio in un aumento del plusvalore assoluto e dei settori *labour intensive*. Inoltre, come ha messo in luce John Smith nel suo *Imperialism in the XXI Century*, il problema è semmai oggi quello dell'arbitraggio della forza tra nord e sud globale, con una crescita della proletarizzazione globale negli ultimi trent'anni e una crescente informalizzazione del rapporto lavorativo, nelle complesse geografie economiche delle catene globali del valore. La scomparsa della classe lavoratrice globale o una riduzione drastica del lavoro considerato marxianamente produttivo è ben lungi dall'essere la tendenza in atto¹¹. Semmai sarebbe da chiedersi come venga contabilizzato il tasso di sfruttamento della forza lavoro del sud globale nel determinare il GDP (*Gross domestic product*) e come nel suo calcolo confluiscono

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ Già negli articoli giovanili della "Nuova Gazzetta Renana", Marx scriveva: «la sovraspeculazione che ha sua volta è solo un sintomo della sovrapproduzione, appare perciò agli occhi dell'osservatore superficiale come causa della crisi. Il successivo dissesto della produzione non appare come conseguenza necessaria della sua stessa precedente esuberanza, ma come semplice contraccolpo del crollo della speculazione» citato in *Ibid.*, p. 61. Anche questa nuova traduzione è a cura di V. Giachè sulla base del fascicolo di Maggio-Ottobre 1850, «Neue Rheinische Zeitung», contenuta in MEW 7.421.

¹¹ Ed è bene ricordare che con la cosiddetta accumulazione flessibile, una delle risposte alla caduta del saggio di profitto sia stata proprio quella della riduzione del tempo di rotazione del capitale, con la crescita della centralità della movimentazione delle merci (settore della logistica), tale movimentazione è considerata da Marx come lavoro produttivo: «il capitale produttivo investito in esse aggiunge dunque valore ai prodotti trasportati, parte per il trasferimento del valore del mezzo di trasporto, parte per l'aggiunta di valore mediante il lavoro di trasporto. [...] Aggiunta di valore che si suddivide, come ogni altra produzione capitalistica in sostituzione di salario e plusvalore» K. Marx, *Il Capitale, Libro secondo*, cap. VI, Utet, Torino, 2009. Per la riduzione dei tempi di rotazione in riferimento all'accumulazione flessibile e al *just in time* vedi D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il saggiaiore, Milano 1993, pp. 273-293.

quote di pluslavoro tutte a favore delle economie dei paesi imperialisti¹².

2. La seconda tesi presenta forti elementi d'interesse che vanno tuttavia problematizzati. Il tema del ricambio organico e del portato ecocida dell'accumulazione di capitale è oggi al centro di un largo dibattito, legato all'eco-marxismo che potrebbe trovare un fecondo terreno di dialogo con questi temi della Critica del valore¹³. Ci pare importante soffermarci sulla definizione del lavoro in rapporto al ricambio organico. Su questo una puntualizzazione è doverosa: per Marx la fine del regno della necessità non coincide con il superamento del modo di produzione capitalistico¹⁴. Le invarianze di un soggetto, un mezzo di lavoro e un oggetto da lavorare sono tre astrazioni ricavabili dalla forma specifica che assume questa mediazione nel processo di valorizzazione del capitale, ma una mediazione concreta del processo lavorativo in generale rimarrà anche in una società post-capitalistica. E qui si porrà di nuovo il tema dei liberi produttori associati che producono secondo un piano, e definiscono collettivamente cosa, come e quanto produrre, in questo senso lo spunto riflessivo degli autori del gruppo Krisis coglie un elemento di grande interesse¹⁵.

¹² Vedi il capitolo 9 di J. Smith, *Imperialism in the Twenty First Century: Globalization, Super Exploitation and Capitalism's Final Crisis*, Monthly Review Press 2016, pp. 252-279.

¹³ Per una ricostruzione complessiva del dibattito vedi J.N. Bergamo, *Marxismo ed Ecologia*, Ombre corte, Verona 2022. Il testo non prende in esame in modo sistematico il lavoro di Kohei Saito, recentemente tradotto in italiano, che contiene un importante contributo sulla scia della scuola della *metabolic rift* (frattura metabolica) dove la lacerazione nel metabolismo riflette l'interazione metabolica prodotta dalle relazioni sociali capitalistiche, attraverso una tensione costante tra le *Formwechsel* (ricambio delle forme economiche) e lo *Stoffwechsel* (metabolismo o ricambio organico), vedi K. Saito, *L'ecosocialismo di Karl Marx*, Castelvécchi, Roma 2023.

¹⁴ «Come il selvaggio deve lottare con la natura per soddisfare i suoi bisogni, per conservare e riprodurre la sua vita, così deve fare l'uomo civile, e deve farlo in ogni forma di società e in tutti i modi di produzione possibili. [...] La libertà in questo campo può consistere unicamente in ciò, che l'uomo socializzato, i produttori associati, regolino razionalmente questo loro ricambio organico con la natura. [...] Ma questo rimane pur sempre un regno della necessità, [...] il vero regno della libertà [...] tuttavia può fiorire soltanto sulla base di quel regno della necessità» K. Marx, *Il capitale, Libro terzo*, Utet, Torino 2009, pp. 1111-12.

¹⁵ «L'attività finalistica diretta alla produzione di valori d'uso, appropriazione del dato naturale per fini umani, condizione del ricambio organico fra uomo e natura e premessa eterna della vita umana, [...] indipendente da ogni forma di tale vita, comune anzi a tutte le sue forme sociali» K. Marx, *Il capitale, Libro Primo*, Utet, Torino 2009, p. 281. Più in generale è da considerarsi tutto il capitolo V del primo libro del Capitale, dove viene tematizzato il rapporto tra lavoro in generale e processo di valorizzazione del capitale. Per quanto riguarda la riflessione degli autori del gruppo Krisis si veda questo passaggio: «innanzitutto si tratta della richiesta rivolta alla società di determinare coscientemente e direttamente le relazioni sociali concrete e i contenuti materiali e intellettuali della propria riproduzione per farne il campo di riferimento delle istituzioni sociali, invece di abbandonarle alla procedura irrazionale di una forma sociale autonomizzata», R. Kurz – N. Trenkle, *Il superamento del lavoro. Uno sguardo alternativo oltre il capitalismo*, in Gruppo Krisis, *Manifesto contro il lavoro e altri scritti*, cit., p. 118.

3. Nella terza tesi confluiscono i temi più politici del *Manifesto*. Nello stile provocatorio e radicale della Critica del valore, troviamo alcuni spunti per fare i conti con la storia del movimento operaio. Ci preme sottolineare come all'interno dei luoghi produttivi a partire dall'antagonismo tra capitale e lavoro, si siano prodotti storicamente movimenti di rottura, a partire dai corpi incarnati di lavoratori e lavoratrici, configurando nella storia del movimento operaio una forte riflessività ambientale¹⁶. Ciò è testimoniato anche dal ciclo di lotte operaie italiane dopo il 1969, quando i lavoratori e le lavoratrici resistendo al consumo produttivo della propria forza lavoro, si posero il problema della lotta contro le nocività ambientali, prodotte nel triangolo industriale. Lo testimonia, esemplarmente, l'ormai classico *L'imbroglio ecologico* di Dario Paccino che denunciò con largo anticipo quello che oggi chiamiamo *green washing* delle imprese, a partire dall'esperienza delle resistenze operaie¹⁷. Un altro punto che è bene ricordare riguarda la storia stessa della riduzione della giornata lavorativa, considerata da Marx come premessa imprescindibile per l'avvento del «regno della libertà»¹⁸. Più in generale, come ha sottolineato Riccardo Bellofiore in una sua acuta problematizzazione del pensiero di Kurz, il punto di partenza per qualsiasi politica emancipativa e anticapitalista passa attraverso le forche caudine del processo di valorizzazione del capitale inteso come luogo antagonistico dove avviene la «lotta di classe nella produzione». [...] Dentro, ma anche *contro* il capitale»¹⁹. Dato che il capitale marxianamente «non è una cosa; è un determinato rapporto sociale di produzione»²⁰.

In conclusione, crediamo che il *Manifesto contro il lavoro*, in questa sua nuova edizione critica uscita per i tipi di Mimesis, offra significativi spunti di riflessione, e ci interroghi sul destino del lavoro e la sua critica, riportandoci in fondo a fare i conti con la sua centralità.

¹⁶ C. Bonneuil – J.B. Fressoz, *La terra, La storia e Noi. L'evento antropocene*, Treccani, Roma 2019. Vedi in particolare il capitolo 8 sulle grammatiche della riflessività ambientale, pp. 212-245.

¹⁷ Vedi D. Paccino, *L'imbroglio ecologico*, Ombre Corte, Verona 2021.

¹⁸ «il vero regno della libertà, che tuttavia può fiorire soltanto sulla base di quel regno della necessità. La riduzione della giornata lavorativa ne è la fondamentale condizione», K. Marx, *Il capitale, Libro terzo*, cit., p. 1012.

¹⁹ R. Bellofiore, *Le avventure della socializzazione. Dalla teoria monetaria del valore alla teoria macro-monetaria della produzione capitalistica*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 82.

²⁰ K. Marx, *Il capitale, Libro terzo*, cit., p. 1005. Va detto che la Critica del valore riconosce e mette al centro delle sue riflessioni il tema del rapporto sociale che marxianamente «si presenta in una cosa», ma con una declinazione peculiare che non ci convince perché riduce la classe lavoratrice a oggetto inerte e passivo dell'accumulazione capitalistica, non valorizzando in modo dovuto le stesse riflessioni marxiane sulla giornata lavorativa (estrazione del plusvalore assoluto), la cui riduzione attraverso la lotta di classe è un centrale «intoppo» all'accumulazione che genera l'esigenza di estrarre plusvalore relativo. Vedi l'articolo di Clément Homs e l'introduzione di Afshin Kaveh al seguente link <https://anatrdivaucanson.it/dibattiti/noterelle-sul-concetto-di-capitale-in-thomas-piketty-o-meglio-sulla-sua-assenza>.

Le frontiere migranti di Abdou Boubacar. Henri, in esilio senza fine a Niamey

Mauro Armanino

Le frontiere migranti di Abdou Boubacar

Quelle esistenti tra il Niger dei colonnelli e il Benin di Patrice Talon, re del cotone indiscusso e presidente del Paese, sono vergognosamente chiuse. A causa delle sanzioni applicate in risposta al golpe militare di fine luglio dell'anno scorso, centinaia di camion e container sono bloccati dall'altra parte del ponte. Adesso è pure l'innocua piroga, che permetteva ai passeggeri di attraversare il fiume Niger, ad aver ricevuto l'ordine di arresto. Ciò significa che, come in un lontano passato, le frontiere tra i due Paesi confinanti sono completamente chiuse o quasi. In effetti c'è il disputato oleodotto che trasporta petrolio 'cinese' dal Niger alla costa atlantica del Benin che mantiene 'in vita' una frontiera che altrimenti sarebbe del tutto invalicabile. Il libero movimento di persone e beni nello spazio dei Paesi dell'Africa Occidentale, in breve la tanto contestata CEDEAO, si allontana dalla realtà una volta di più.

Non affatto è il caso di Abdou Boubacar, uscito dall'ultima frontiera che lo ha imprigionato per quattordici mesi a causa di un reato mai commesso nella città di Dosso, non lontano dalla capitale Niamey. Dice di essere nato in Costa d'Avorio ma nel foglio di uscita del carcere c'è scritto Monrovia, la capitale della Liberia. Dice di aver studiato in Liberia dove si parla inglese ma il suo francese è quasi perfetto. Afferma che, essendo sua madre avoriana, passava le vacanze da lei e questo spiegherebbe tutto. Adolescente segue il fratello maggiore fino in Mauritania per poi tornare in una patria a scelta del momento e delle circostanze. Abdou, secondo il foglio di rilascio, è nato nel 2003 circa e avrebbe dunque la bellezza di 23 anni e lo stesso numero di frontiere sedotte, se non di più. Decide di attraversare il mare e per questo parte dalla Liberia, passa la Guinea, il Mali e, navigato il deserto del Sahara, approda in Algeria

Lavora per qualche mese ad Algeri nei cantieri edili come piastrellista, manovale e

imbianchino. Il tempo necessario di andare in Libia e tentare finalmente il sogno del Mediterraneo per raggiungere l'Italia. Dopo un breve soggiorno a Tripoli paga 1700 E al 'passeur' per l'ultimo posto disponibile nel battello. Assicura che c'erano 113 passeggeri di tutte le nazionalità dell'Africa e altrove, comprese donne e bambini. Partiti all'imbrunire sono stati fermati dalla guardia costiera libica ad appena un centinaio di metri dalla costa. Messo a lavorare per qualche mese gratuitamente da qualche capo, torna in Algeria dove, stavolta, le guardie e i militari lo arrestano e deportano sino al confine col Niger. Passa, con altri come lui, la frontiera invisibile tra i due Paesi la notte per raggiungere una cittadina abitata soprattutto da migranti espulsi chiamata Assamaka. Dopo un breve soggiorno, coi soldi nascosti nelle parti intime del suo corpo, raggiunge Arlit, Agadez e, nella cittadina di Dosso, passa la porta della prigione civile.

Esibisce il foglio di uscita del carcere come l'unico trofeo guadagnato in questi anni di trasgressioni delle frontiere. Quattordici mesi inutili di carcere per un giovane di poco più di vent'anni non sono pochi. Abdou si sorprende, affamato e sperduto, a contare il numero di frontiere che l'hanno attraversato da quando è nato non si sa dove, quando e perché. Forse tornerà dove era partito per tentare ancora la pazienza del deserto e l'incertezza del mare. Abdou chiederà la meta del suo viaggio alle frontiere che. Finora, non l'hanno mai tradito.

Niamey, maggio 2024

Henri, in esilio senza fine a Niamey

La terza guerra mondiale in realtà c'è già stata e non accenna a terminare. Solo che i riflettori erano puntati altrove, su mondi e morti più importanti. Morire nel Congo della Repubblica Democratica, l'ex Zaire di Mobutu Sese Seko, non è la stessa cosa che altrove dove la statua al milite ignoto glorifica gli eroi e i martiri della libertà. Nulla di tutto ciò per gli stimati 10 milioni di morti e delle 500 mila donne violentate strada facendo nel Congo. Lo 'scandalo geologico' della RDC, che possiede i migliori giacimenti delle terre 'rare' per l'elettronica e l'informatica, ha solo facilitato il protrarsi delle guerre telecomandate dall'esterno e pagate a caro prezzo all'interno. Le coalizioni di vari Paesi africani e appoggi, in soldi, armi e logistica delle Grandi Potenze con interessi sul campo, hanno creato in questi anni una lunga guerra senza fine.

Per questo motivo, come tanti altri, Henri ha abbandonato una delle regioni più sfortunatamente ricche del suo Paese, la Repubblica Democratica del Congo, all'età 22 anni e da allora non vi è più tornato. Ha visto massacrare chi scappava dal martoriato Ruanda e poi, strada facendo, la nascita e lo sviluppo di gruppi armati al soldo di ditte e potenze straniere 'affamate' di risorse minerarie. Henri si trova a Niamey, col doppio degli anni dal giorno del suo esodo dal Paese natale e non è neppure riconosciuto dall'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati. Ha smesso di esistere dal punto di vista giuridico. Non è 'rifugiato', non è 'migrante', non è 'sfollato',

non ha lavoro, non ha famiglia, non ha identità e solo gli rimane ciò che si ostina a chiamare un futuro. Per arrivare nel Benin, dove ha soggiornato per undici anni con lo statuto di rifugiato, aveva attraversato il Centrafrica, il Camerun e la Nigeria. Alla fine, le autorità, per ragioni politiche, hanno ritenuto che il suo statuto non era più sostenibile e allora Henri è partito in Ghana pensando di avere migliore fortuna con l'Alto Commissariato per i Rifugiati basato a Ginevra, in Svizzera.

Pensa dunque di prendere il proprio destino in mano per tentare di attraversare il mare di Mezzo che osserva con timore coloro che hanno l'ardire sfidarne il mistero. Abbandona dunque il Ghana e, con un lungo viaggio, raggiunge l'Algeria, una delle sponde del Mediterraneo. Ivi Henri è arrestato, detenuto e infine deportato alla frontiera col Niger e, nel 2019, è accolto dall'Organizzazione Internazionale delle Migrazioni. Siccome Henri non vuole tornare nella sua regione di origine ancora in guerra, per motivi umanitari è affidato all'Alto Commissariato per i Rifugiati. Passa altri quattro anni come richiedente asilo in un campo-villaggio non lontano da Niamey, chiamato Hamdallay, per vedere, infine, la sua domanda di asilo definitivamente respinta. L'istituzione gli offre una modica somma di denaro come 'liquidazione' e Henri trova una camera da affittare in uno dei nuovi quartieri alla periferia della capitale, Niamey 2000.

La vita di Henri, nel suo cercare invano una terra d'asilo a causa della guerra permanente nel suo paese, appare come una delle metafore del nostro tempo. Entrambi, lui, il suo Paese e milioni di persone celebrano, nel complice e assordante silenzio del mondo che conta, un esilio senza fine. Henri abita in uno dei quartieri del futuro di Niamey perché, in quella zona, gli affitti sono meno cari.

Niamey, giugno 2024

La «lagrimetta» del narratore.
Straniamento e catarsi nella *Spilla d'oro*
di Paolo Buchignani

Gabriele Fichera

E se nel dolore l'uomo ammutolisce
a me un dio ha concesso di dire quanto soffro
J.W. Goethe, *Torquato Tasso*

per una lagrimetta che 'l mi toglie
Dante, *Purgatorio*

Solo qui, accanto alla siepe riparata della finzione, poteva nascere il «secolo sterminato» che campeggia nel sottotitolo di questo libro. Perché il moto decisivo che innerva le strutture portanti dell'ultimo romanzo di Buchignani, *La spilla d'oro*, è quello della distanza e dell'auto-esclusione dal “mondo”. Per inquadrare meglio la questione bisogna compiere però un preliminare passo all'indietro. In un altro racconto dell'autore, intitolato *Il passo di Dante*, l'*alter ego* Lapo enunciava chiaramente il suo decalogo, di uomo e di scrittore: «Per leggere il mondo e sopportarne il peso bisogna uscirne fuori – pensava il solitario passeggero – salire in soffitta, sul tetto, sulla cima di una collina». ¹ E poco dopo individuava proprio nei versi leopardiani del *Passero solitario*, e soprattutto dell'*Infinito*, uno dei modelli in grado di indicargli gli «interminati spazi» dentro cui fingersi, lui storico, le distanze temporali che la scrittura deve attraversare ². L'innescò dell'invenzione si accende così attraverso il gesto solitario dell'uscita dal mondo. E il significato più stringente del «secolo sterminato» si rivela nella sua parafrasi nel «secolo straniato». Solo nella distanza dello straniamento, infatti, è possibile vivere in modo radicale l'esperienza estetica della catarsi emotiva.

Converrà partire, una volta di più, dall'inesauribile saggio sul narratore di Walter Benjamin. Qui il filosofo ha fondato la narrazione sull'autorità del morente: «non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta – che è la materia da cui nascono le storie – assume forma tramandabile solo nel morente» ³. E ha

¹ P. Buchignani, *L'orma dei passi perduti*, Tralerighelibri, Lucca 2021, p. 98.

² *Ibid.*, p. 259.

³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 258.

aggiunto: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare»⁴. Il romanzo storico di Buchignani è a tal punto intessuto dal ricorrere di questa figura da assumere le forme di quella «storia naturale» (*ibidem*) di cui parla Benjamin a proposito dei racconti di Hebel, dove «la morte appare [...] a turni così regolari come l'uomo con la falce nelle processioni che si svolgono a mezzogiorno intorno all'orologio della cattedrale»⁵. Il libro, con un esatto parallelismo, inizia dunque con la morte di Orlando, padre del protagonista e voce narrante Lapo, e finisce con la scomparsa dello scrittore Romano Bilenchi – è questa solo una delle tracce di un'enigmatica affinità che lega i due, e su cui si tornerà in seguito. Ma si faccia caso a quello che appare come l'episodio centrale, anche fisicamente, del romanzo, e sua vera e propria *mise en abîme*: il capitolo del «brogliaccio» del vecchio pescatore Libero. Quest'ultimo è uno dei tanti personaggi del romanzo, come Stefanino, don Ugo e per certi versi lo stesso Lapo che, per comprendere il mondo e se stessi, e per purificarsi dalle scorie più nocive della vita sociale, escono dal mondo; ponendo così in essere una presa di distanza fondamentale, che crea le condizioni per lo straniamento. Si può osservare allora che Libero, dopo aver sperimentato in prima persona l'estremo delle brutture storiche si volge, per un moto uguale e contrario, verso l'estremo della natura, isolandosi dalla società, e abbracciando una vita a metà strada fra il buon selvaggio e l'anacoreta. In ogni caso a lui come a pochi altri si attaglia perfettamente la frase di Pascal, citata da Benjamin sempre nello stesso saggio, per cui «nessuno muore così povero da non lasciare nulla in eredità»⁶. Il vecchio e povero pescatore, giunto al punto di morte, si rammarica di non poter lasciar nulla a Lapo, se non appunto il «brogliaccio», in cui rievoca alcuni fragorosi decisivi della propria esistenza. Nella sua storia, racchiusa in un breve giro di pagine, e costruita su una griglia narrativa solidamente analettica, la figura del morente ci tocca per ben due volte. La prima è già nell'*incipit* quella del padre Annibale ucciso nel '22 dagli squadristi fascisti – e anche *La spilla d'oro* inizia con la morte del padre di Lapo. La seconda, poco dopo, è quella del soldato nemico ucciso in guerra dallo stesso Libero. Delle due però non è quella paterna, come ci si sarebbe potuto aspettare, a rimanere indelebile nella sua memoria. Per il «narratore» Libero l'«indimenticabile» affiora nello sguardo anonimo del nemico morente: «Occhi che mi hanno inseguito per tutta la vita»⁷.

Questa curiosa discrasia ci riporta al saggio sul narratore di Benjamin e al racconto erodoteo del faraone, rievocato come fulgido esempio di una narrazione, la cui forza germinativa non accenna ad esaurirsi. Vale la pena di ricordare l'episodio, che fu ripreso anche da Montaigne nei suoi *Essais*. Erodoto racconta il supplizio del faraone egiziano Psammenito che, sconfitto e imprigionato dall'imperatore persiano, viene co-

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ P. Buchignani, *La spilla d'oro. Memorie da un secolo sterminato*, Arcadia, Roma 2024, p. 207.

stretto da quest'ultimo a veder sfilare in catene, verso un destino di schiavitù e di morte, i propri figli. Ma il faraone, di fronte a questo terribile spettacolo, resta impassibile e non si scompone. Quando però vede passare fra i prigionieri un suo umile e vecchio servitore, scoppia in lacrime e mostra tutti i segni del suo dolore. L'anonimo soldato del «brogliaccio» è il “servitore” di Libero, cioè l’“altro” in cui ci si può rispecchiare. Tra le varie interpretazioni che Benjamin, con l'ausilio degli amici Franz Hessel e Asja Lacis, raccoglie ed elenca, bisogna soffermarsi su quella per cui il faraone non piange per i propri familiari perché «quello è il suo stesso destino». E subito dopo aggiunge: «Molte cose ci commuovono sulla scena che non ci commuovono nella vita; quel domestico è solo un attore per il re»⁸. Da una parte la narrazione come racconto del meraviglioso e dello straordinario, e dall'altra la catarsi estetica, ottenuta nell'incontro non tanto con il simile ma col profondamente diverso, procedono dunque di pari passo. Anche Aristotele nella *Reticorica* aveva commentato il racconto del faraone, chiarendo che di fronte al «terribile» della morte cruenta dei propri cari non ci può essere catarsi, perché l'eccesso di dolore agisce da blocco. Quest'ultima interviene solo dinanzi al caso “pietoso” e distante del servitore, che rappresenta contemporaneamente il “lontano” e il “vicino”. Su questo punto è intervenuto Ernst Bloch: «ma il servo, che fa parte di un'esperienza del tutto lontana, puramente estranea e tuttavia collegata, rompe il blocco, e il faraone grida»⁹. Procedendo ancora una spanna oltre, si potrebbe ipotizzare che il motivo reale e più pressante per cui il faraone piange è che d'un tratto si è riconosciuto, lui fino a poco tempo prima così ricco e potente, nel totalmente *altro* del domestico umile e povero. È toccato così da un universale.

Non c'è dunque catarsi senza un profondo straniamento, basato sul difficile riconoscimento di sé nel radicalmente “altro”. Ed è probabilmente *anche* questo che vuole dire Proust in un passaggio memorabile di *Albertine scomparsa*, in cui il narratore Marcel paragona uno dei suoi “io” più distanti e reconditi, a cui bisogna pur comunicare il lutto della scomparsa dell'amante, a un «vecchio servitore» la cui manifestazione improvvisa commuove. Forse avendo in mente e rielaborando proprio il racconto di Erodoto, che gli poteva giungere attraverso gli *Essais* di Montaigne, Proust scrive: «Avevo dimenticato quell'io, la sua comparsa mi fece scoppiare in singhiozzi come, a un funerale, quella d'un vecchio servitore in pensione che ha conosciuto la defunta»¹⁰. A proposito di Proust e di servitori, Franco Fortini ha battuto più volte sul tasto della «certezza d'una latente identità finale degli esseri, dove non si distinguono più Adrien da Marcel né questi, in fondo, da Agostinelli o da Céleste Albaret». E ha chiosato: «I nostri parenti, ossia *tutti gli altri*, ci chiedono di venir riconosciuti e chiamati

⁸ Per questa e per la citazione precedente cfr. W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 254.

⁹ E. Bloch, *Tracce*, a cura e con una prefazione di Laura Boella, Garzanti, Milano 1994, p. 111.

¹⁰ M. Proust, *Albertine scomparsa*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di Giovanni Raboni, vol. IV, Mondadori, Milano 1993, p. 19. Si ricorda che Benjamin fu anche traduttore in tedesco della *Recherche*.

per nome»¹¹. Ma ancor prima, e ponendosi su un livello teorico più astratto e onni-comprendivo, Fortini aveva chiaramente individuato il rapporto di coimplicazione che si instaura nell'opera letteraria fra simile e dissimile. Nel finale del saggio su *Mimesis*, parlando dei classici del passato, Fortini scrive: «E la nostra dissimiglianza da quel passato, percepita insieme alla somiglianza *in una forma unitaria*, ci spinge, individuandoci, a cercar nel futuro di noi stessi una soluzione a quella tensione e alla nostra: *una compiuta dissimiglianza insomma, o una intera adeguazione*»¹². Questa «forma unitaria» è oltremodo preziosa. Essa è il luogo non euclideo della narrazione come straniamento. Si tratta di uno spazio davvero «interminato», a patto però che si legga il termine in un'accezione “qualitativa”. Il secolo di Buchignani sarà dunque «sterminato» non tanto per gli evidenti aspetti cronologici, ma piuttosto per l'enorme *difficoltà* che pone a chi intende comprenderlo e liberarsene; per l'entità “psicologica” dello sforzo che richiede per riconoscerlo e straniarlo nello stesso frangente.

Fra queste coordinate narrative scandite dal movimento dell'uscire fuori dal mondo accade che figure diametralmente diverse possano intersecarsi. Si è già vista l'anomala coppia formata dallo storico Lapo e dal pescatore inselvatichito Libero. Ma un analogo “affratellamento” si verifica anche fra il padre di Lapo Orlando e lo scrittore Romano Bilenchi. Si registra qui inoltre una significativa convergenza tra elementi di struttura e fatti di contenuto. Per quanto riguarda i primi a collimare infatti non è solo la già menzionata specularità delle loro morti, ma anche quella, altrettanto strutturante, delle loro nascite. La sanzione del narrabile qui si duplica, ripiegandosi su stessa. Il racconto, infatti, al netto della cornice, inizia con la nascita di Orlando fortemente connessa, per la sua quasi coincidenza temporale, con l'inizio della Prima guerra mondiale, e si conclude con la nascita di Bilenchi, occorsa il 9 novembre, che rimanda proletticamente alla data della caduta del muro di Berlino nell'89. In entrambi i casi le due nascite si legano ad un «indimenticabile» storico; anzi proprio ai due termini temporali, che racchiudono esattamente quel «secolo breve» evocato *e contrario* dal «secolo sterminato» del sottotitolo.

Le due figure si incontrano anche in un aspetto del contenuto, legato al pittore Ottone Rosai – non a caso un altro “uomo solo”. Orlando e Bilenchi compiono la stessa azione. Osservano il pittore mentre disegna. E inoltre lo descrivono con formule lessicali simili, come se il primo guardasse con gli occhi del secondo e finisse per captare grosso modo gli stessi dettagli. Ecco allora il padre di Lapo che «osserva estasiato il pittore all'opera [...] Dalla tela *nasce* e cresce a poco a poco, covata nel *silenzio*, la *rivolta degli uomini*: rivolta di popolani *schiacciati* dalla miseria e da un cielo di fango»¹³. Il saggio che Bilenchi ha dedicato all'amico artista si intitola proprio *I silenzi di Rosai*

¹¹ F. Fortini, *La biografia di Proust*, in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, p. 296.

¹² Id., *Mimesis*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 225. Corsivi miei.

¹³ P. Buchignani, *La spilla d'oro*, cit., p. 219. Corsivi miei.

(1971). Eccone alcuni passaggi: «dai suoi disegni *nascevano uomini* irresoluti o *schiacciati dalla vita*, rassegnati, dolorosi»¹⁴. E poco dopo: «Da un disegno all'altro [...] si svolgeva dinanzi a me un discorso atroce sugli uomini e sulla loro vita [...] *incitati gli uomini a ribellarsi a se stessi*, ai loro simili, alla città che li opprimeva»¹⁵. Non può essere dunque un caso che Rosai sia un altro uomo “solo”, che per capire il mondo deve contestualmente “uscirne” e allontanarsene. Almeno così lo interpreta Bilenchi. La sua arte, infatti, era «un avvicinamento alla realtà che contemporaneamente quasi spalancava una porta per una fuga dalla realtà medesima»¹⁶. La sua «ribellione» era diretta «non tanto contro un tipo di organizzazione sociale, quella borghese, ma contro il mondo stesso nella sua totalità».

Il romanzo storico di Buchignani, imperniato sulla rievocazione di fatti tragici legati alla storia più bruciante del Novecento, dalla Prima guerra mondiale al Ventennio, fino alla Resistenza, e poi ancora oltre fino a lambire gli anni Settanta, incarna nelle sue strutture più profonde e nei suoi snodi maggiormente significativi un tentativo di risposta alla domanda: a quali condizioni è possibile vivere una reale esperienza estetica di “purificazione” e catarsi di fronte alla narrazione di casi storici orrendi? Con un pizzico d'ironia, e soprattutto di necessaria sospensione del giudizio, si può arginare la complessità del quesito, affidandosi ad un celebre luogo del *Purgatorio* di Dante, incardinato nella narrazione di Buonconte “morente”: «Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta che 'l mi toglie» (*Pg* V, 106-107).

¹⁴ R. Bilenchi, *I silenzi di Rosai*, in *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Einaudi, Torino 1976, p. 46. Corsivi miei.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48. Corsivi miei.

¹⁶ Per questa e per la citazione successiva vedi *Ibid.*, pp. 67-68.

Due traversate del Tempo: Antonio Prete, Piero Dorflès

Luca Lenzini

I

Al lettore che conosce i lavori di Antonio Prete – i saggi, le poesie, le traduzioni, le prose¹ – può darsi che di fronte all'*Album di un'infanzia nel Salento*², apparso nel 2023, capiti di pensare ad un episodio o a una parentesi *a latere* di quei suoi scritti, un'escursione in un genere, la memorialistica di ambito autobiografico, sinora non frequentato se non sporadicamente dall'autore. Ipotesi, in effetti, certamente e ovviamente più che appropriata, data la materia esposta sin dal titolo e circoscritta con precisione in termini spazio-temporali: l'infanzia, il Salento. Ed è poi vero che alla materia memoriale attinge, come pescando da una riva distante – ormai distante dagli anni rievocati, dal sé del racconto – ognuno degli svelti capitoli in cui è organizzato il libro: da *Il rifugio* a *Gli addii*, quaranta pezzi di esatta misura con un'appendice intitolata *De pueritia*. Ma anche in quest'ultimo caso, in apparenza di collaudata definizione classica, le formule risultano sfocate e insoddisfacenti, poiché le due brevi pagine che chiudono il libro (in corsivo e non in tondo, per meglio sbalzarne lo *status*) sono piuttosto una specie di firma o sigillo che – non senza una certa sprezzatura nell'uso dell'insegna, in controcanto a paludati *De senectute* – riconduce proprio ai titoli saggistici dell'autore, alla sua lunga e libera esplorazione di motivi e sentimenti (*Trattato*

¹ Mi limito a ricordare *Carte d'amore* (Bollati Boringhieri, 2022); *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi* (n. ed. Mimesis, 2021); *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità* (Bollati Boringhieri, 2016); *Compassione. Storia di un sentimento* (*Ibid.*, 2013); *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione* (*Ibid.*, 2011); *Tutto è sempre ora* (Einaudi, 2019); *Trenta gradi all'ombra* (Nottetempo, 2004).

² Antonio Prete, *Album di un'infanzia nel Salento*, Bollati Boringhieri, Torino 2023.

della lontananza, *Compassione, Carte d'amore...*), che qui spesso si ripresentano intrecciati e riassorbiti nella trama dei pensieri e dei *flashes* del ricordo. C'è dunque un filo di manifesta continuità tra questo *Album* e quanto l'ha preceduto, un comune stile riflessivo; e quanto al *De pueritia*, l'autore stesso non pare voler offrire un compendio dell'itinerario nel tempo fissato nell'*Album*, quanto dispensare, sulla soglia estrema del libro, una meditazione che verte su ciò che nei frammenti è disperso o implicito – e così deve restare, salvo disperderne l'essenza. Senza ombra di pedanti *quod erat demonstrandum* e insomma come un *envoi* o accompagnamento, quel che ci consegna *De pueritia* è un appunto che riporta al movente primo della scrittura (del libro e non solo di quello), al punto di partenza del «piccolo viaggio verso la terra lontana che è la mia infanzia»³.

Già qui, se non sbaglio, nel senso di questa clausola e nel suo rapporto con quanto la precede, emerge alla luce la felice diversità del libro rispetto al genere memorialistico, il tratto distintivo che lo colloca tra saggio e narrazione, cioè in una dimensione ibrida e aperta, che rivendica un'autonomia inseparabile dallo stile espressivo, dal modo del pescare di cui sopra: come se l'attraversamento del tempo dovesse trattenerne i riflessi nella grana del testo, nel rapporto non definito *a priori* e ogni volta riproposto tra passato e presente, tra geografia e storia, tra individuale e collettivo. Qui, anche, le lezioni di Proust (in particolare in *Nomi dei paesi* e in *Geografia fantastica*), di Baudelaire, Benjamin, Barthes – la foto della madre è l'unica immagine dell'*Album*, anch'essa cruciale per intensità e pregnanza⁴ – emergono come una genealogia di alto e trasparente lignaggio; non come aggravio erudito o esibito ornamento, bensì come segnali di una tradizione superstite che ora investe il «lampeggiare dei bengala» in una notte di guerra, ora il «suono del mondo» che si accende nella vecchia radio o il dipinto sul soffitto nella camera che accoglie il bambino «durante le febbri», la voce del «dirigente comunista che diceva di un altro mondo possibile», le «luminarie» delle feste paesane e il ricordo dei «concerti bandistici»; infine l'infanzia riassunta in una «interminabile partita di pallone» e in «una corsa in bicicletta sempre lontana dall'arrivo». Così, scrive Prete, «quel che mi era intorno nell'infanzia è rimasto lì, in una sua solare lontananza»⁵: ed è la stessa forma del frammento, con l'aria che circola tra i paesaggi ed i volti e le voci dell'*Album*, a riflettere l'andamento per ragionati affioramenti di chi non solo rievoca ma conduce una specie d'inchiesta su sé stesso e, insieme, sulle categorie e gli strumenti che ai ricordi conferiscono senso e orientamento.

Di qui, da questa interrogazione, la volontà e il reiterato bisogno di «situare» gli affioramenti, nonché le domande che tornano così di frequente: «che cosa resta...?», «come accade...?», «perché dire io...?», «per quali vie...?», «che ne è...». Non è una strategia retorica: è che lo spunto interrogativo non fa che ripresentare i basamenti

³ A. Prete, *Album...*, cit., p. 140.

⁴ Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

della *recherche* che ha luogo nell'*Album*, lo sfogliare e l'interpretare senza rendere omaggio ai luoghi comuni, anzi designando un pensiero mobile, inquieto, dialettico. Che è poi per l'appunto il compito e l'onore del saggio. Ma cosa vuol dire far davvero parlare l'*infanzia*, quest'ossimoro alla radice dell'*Album*? Dove ci vuol portare questo libro, con il suo tratto suasivo, arioso e invitante, il suo novellare e domandare e rimbalzare di luogo in luogo, da un tempo all'altro? Così Prete: «Dire dell'infanzia è come immaginare un bambino, un se stesso bambino, che [...] tenga un diario del suo vedere, del suo sentire, del suo ascoltare»⁶; e se dunque «all'origine del racconto dell'infanzia» è una «finzione», egli aggiunge e precisa che nello spazio e nel tempo percorsi e perimetrati nel suo libro

accade di assistere a una specie di lotta, intima, certo, ma in qualche modo appartenente a ognuno, al cammino di ognuno: l'incantamento contro l'assuefazione, lo stupore contro l'abitudine, l'attesa – il tempo sconfinato dell'attesa – contro l'invasione e il rumore degli avvenimenti⁷.

Dar conto di una «lotta» e ricreare l'incanto: è forse qui la sfida vinta dall'*Album* con la sua originale rivendicazione di scrittura autonoma e unitaria, che non si contenta di raccogliere dal passato istanti o reliquie del tempo, né di registrare perdite e assenze. Come per i suoi maestri, in gioco per Prete è molto altro: una promessa, un pegno che dura l'esistenza, che reclama spazio per un diverso rapporto con il passato e con il futuro. Tutto il repertorio di voci familiari, figure di migranti e di esilio, paesaggi amati di isole e spiagge, gesti e momenti disseminati negli anni, nel riapparire sulla pagina brilla di quella luce particolare («di vetro»⁸) di cui è investito non il ricordo in sé, ma l'aura in cui si manifestano l'attesa senza confini e l'immaginazione che rapisce. Solo così la testimonianza si fa annuncio e apparizione, non soltanto «di qualcosa di quel che siamo stati, ma anche qualcosa di quel che non siamo mai divenuti»; ed è così che, pur invecchiando, insieme a lui «calpestiamo la terra incantata del possibile»⁹.

II

Il rifugio su cui si apre l'*Album* di Prete è una «cantina sotterranea, con le pareti di pietra»¹⁰: campagna salentina, tempo di guerra. In alto gli aerei che rombano sono quelli alleati; «al suono degli aerei si unisce, nel ricordo, la cantilena dell'*ora pro nobis*»

⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁸ *Ibid.*, p. 39; con probabile reminiscenza di Montale, *Forse un mattino*.

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

(una voce di donna intona il rosario). Un rifugio in tempo di guerra è anche Chiasso-vezzano, la tenuta nei pressi di Lajatico in cui la famiglia Dorflès trova scampo da Trieste occupata dalle truppe tedesche: ed è appunto quel rifugio, Chiasso-vezzano, a prestare il nome al titolo del libro di Piero Dorflès¹¹, altro e diversissimo itinerario nella memoria. In tutt'è due i casi – anche se Prete è nato nel '39 e Dorflès nel '46, e i luoghi del racconto sono tra loro distanti – la guerra segna il punto di partenza della narrazione, come un trauma nella cui scia gli avvenimenti si dispongono in prospettiva, confine e faglia discriminante per il lavoro del ricordo.

Le svolte drammatiche della Storia separano e riuniscono, attraversano singoli e comunità, rimescolano le classi sociali, risvegliano radici e le mettono alla prova. In *Chiasso-vezzano* Dorflès ci porta in *medias res* fin dall'inizio. Settembre '43: «Alla stazione di Mestre, prima ancora che si fermi, il treno viene circondato da un cordone di militari della Wehrmacht. [...] Mio padre si tiene indietro e chiede a mia madre cosa succede»¹². Comincia così il libro, e nell'*incipit* il lettore trova esemplato uno dei numerosi casi di «temerarietà» – atteggiamento «a metà strada tra l'audacia e l'insensatezza, l'ardimento e la sconsideratezza»¹³ – che ricorrono nelle vicende familiari dei Dorflès: il padre infatti, avvocato, ebreo del tutto integrato, nella circostanza affronta i soldati e riesce a scampare la deportazione affidandosi alla sua padronanza della lingua tedesca (non è poi Dorflès «un tipico cognome tedesco»?), nonché ad una presenza di spirito altrettanto fuori dell'ordinario. Un filo avventuroso percorre più pagine del libro e discende da quell'*imprinting* temerario, che affiora in primo piano quando è trattato il passaggio del fronte in Valdera tra '43 e '44¹⁴ (facendo irrompere la bufera nel rifugio che se ne riteneva esente), ma che, a veder bene, è onnipresente per via della minaccia incombente sulla famiglia a partire dalla promulgazione delle “leggi razziali”.

Nel racconto della fuga da Trieste a Chiasso-vezzano, come altrove nel libro, gli avvenimenti sono riportati dalle storie tramandate in famiglia: spesso l'autore si serve di citazioni da lettere e da taccuini privati che si aggiungono ai ricordi personali; ed alla fine, così, è proprio la famiglia nel suo insieme ad essere la protagonista, a tenere il campo nel libro e deciderne la stessa coerente architettura. Ma si noti che alla riuscita del tutto presiedono più fattori, in un'alchimia calibrata e polivalente: in primo luogo è da annotare il rapporto o interazione che vi prende vita tra l'orizzonte storico-temporale, di ordine tragico, e la modalità della scrittura con il taglio in “scene” e sequenze che riconducono alla topografia di un incrinato idillio. In questo contesto l'io narrante si fa carico in modo discreto della storia familiare, tenendosi quasi in disparte e lasciando la parola a antenati e parenti; l'epos resta perciò nitidamente borghese, all'insegna dell'*understate-*

¹¹ Piero Dorflès, *Chiasso-vezzano. Una casa e una famiglia temeraria in tempo guerra*, Bompiani, Milano 2024.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴ Si veda in particolare il capitolo *Il granaio*, pp. 121-126.

ment. E se la voce del narratore è priva di retorica, talora ironica e incline piuttosto ad una postura *tongue-in-cheek*, in generale allergica tanto all'elegia quanto all'enfasi, d'altro canto (e in concomitanza) il baricentro della narrazione è ben ancorato alla casa, secondo una suddivisione in capitoli che riproduce un percorso attraverso le stanze della dimora-rifugio: ecco allora *La stanza dei nonni*, *La stanza dei Gilli*, *La stanza di Gigi*... Ma c'è di più, perché l'ambiente evocato dal narratore-cicerone trova nelle fotografie degli interni distribuite nei capitoli di *Chiassovezzano* qualcosa di più efficace di un supporto documentario o di un mero strumento per "decorare" il testo: la nobile sobrietà degli arredi, i quadri degli antenati, le decorazioni artigianali (viene in mente una poesia di Bertolucci: «gli imbianchini sono pittori»¹⁵), la cucina con i suoi strumenti, il frantoio e il «tavolo tondo di sasso» (avrebbe detto Sereni¹⁶) per i tè all'aperto, le stampe e gli emblemi e le scritte, insieme si susseguono come un altro e complementare racconto, che in qualche modo fa da controcanto alla conversazione affabile del narratore, al coro di voci che per suo tramite alimenta e riecheggia una *causerie* d'antico fascino mitteleuropeo. Di stanza in stanza, ognuna deserta, è come se gli unici abitanti ora fossero quegli avi che ci fissano dai ritratti – nessuna foto di gruppo – e in scena non mancasse che il vecchio Firs del *Giardino dei ciliegi* («se ne sono andati...», Atto quarto). Anche la figura del celebre Gillo – zio di Piero Dorflès e intellettuale poliedrico e originale quant'altri mai (oltre che capacissimo di temerarie stravaganze...) – si colloca in questo affresco con una sua fisionomia, com'è naturale – era pur lui ad aver scelto Lajatico come luogo di scampo – ma senza essere imposto in una qualche gerarchia del ricordo se non in virtù delle pagine dei suoi appunti o missive, che peraltro non mancano di colpire il lettore, come quando, nel '43!, se ne va a sciare a Selva e scrive:

... in un rifugio abbiamo fatto una colazione ottima (natureschnitzel, sellagraben, patate arrosto, minestrone ecc.). In compenso il posto è noioso, la gente è insulsa e un mucchio di ragazzaglia triestina. Manca completamente quell'atmosfera particolare della montagna d'anteguerra. C'è qualcosa di sfasato e di assurdo, che del resto è comprensibilissimo. Un'ala di morte e di attesa grava sulla gente e sulle case¹⁷.

Sbaglierebbe, però, chi concepisse *Chiassovezzano* esclusivamente come sopralluogo memoriale o regesto di aneddoti e figure, per quanto di per sé ben degno di essere ricordato. In realtà l'arco dei fatti narrati è più vasto del periodo del soggiorno dei Dorflès nella casa di Lajatico e s'varia tra l'anteguerra (sino alle origini della famiglia) e il dopoguerra, per cui il tema della fuga (e dunque del rifugio) s'intreccia intimamente

¹⁵ Si legge in Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno*, in Id., *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, pp. 186-187.

¹⁶ Cfr. Vittorio Sereni, *Sul tavolo tondo di sasso*, in *Frontiera*; in Id., *Poesie*, ed. critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 49.

¹⁷ P. Dorflès, *Chiassovezzano*, cit., p. 153.

con la “questione della razza” e le sue conseguenze, depurazioni e delazioni, distruzioni e massacri, passaggio che a partire dal '38 diventa decisivo e discriminante come un valico che proietta su tutto il resto la sua «ala di morte». Non si tratta solo delle vicende legate ai tentativi di «arianizzare» la famiglia, con il relativo corredo di stratagemmi e depistaggi nei confronti del regime fascista e della sua legiferazione insieme infame e bislacca, ma del nesso di tutto ciò con la storia nel suo decorso più ampio, ovvero con l'«orrore» a cui accenna una pagina conclusiva. A partire da questo cuore di tenebra il libro acquista un deciso spessore saggistico e in questa dimensione si aprono interrogativi e percorsi riflessivi che non per caso riportano a Freud¹⁸ e Kafka¹⁹, ma anche Derrida²⁰, e c'è persino nel racconto, ad un certo punto, una «signorina Austerlitz» «sopravvissuta ad Auschwitz e della quale parla Sebald nell'omonimo libro»²¹. Il finale è in chiave con questa nota grave e lo è in modo memorabile, affidando la chiusa ad una splendida lettera spedita da Lajatico a Trieste dalla madre del narratore (*8 maggio 1945, Victory Day*):

... Ora tutto è concluso. Suonano le campane, il paese è in festa. La sera accendono grandi fuochi. [...] Suona la banda, si accendono le luci. Mi dà l'impressione che la gente abbia bisogno di queste manifestazioni per rendersi conto che è davvero una giornata di festa e per rallegrarsene. L'agonia è stata così lenta. Niente è arrivato inatteso. Tutto si sapeva e si prevedeva. [...] È finita, e doveva pur finire. Ad ogni modo, anche se è mancato il brivido, l'emozione, l'entusiasmo, è un grande giorno che pone fine ad un periodo di atroci sofferenze. Ora se ne aprirà uno di grandi difficoltà²².

In margine a queste parole, osserva Dorflès come sia impressionante la lucidità con cui è descritta «la sensazione di irrealtà che sembra dominare il giorno della fine della guerra», ma anche emerge, al tempo stesso,

la consapevolezza del fatto che, alla resa dei conti, anche se non ci saranno più i risvolti drammatici delle persecuzioni, delle deportazioni e della violenza brutale, sarà difficile superare il dolore e le contraddizioni che si porta dietro ciò che è passato, e che non potrà non pesare sul futuro²³.

C'è qui, ancora una volta senza retorica, una chiara premonizione che ci riguarda, qualcosa di cui *Chiassovezzano*, con tutti i suoi abitanti e tutte le sue grandi e piccole

¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹ *Ibid.*, p. 147. Vedi W.G. Sebald, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.

²² *Ibid.*, p. 195.

²³ *Ibid.*, p. 194.

storie, è forse il teatro e il tramite proiettato sul presente: se è vero, ed è purtroppo verissimo e sotto i nostri occhi, che come scrive Dorfles,

anche a distanza di quasi ottant'anni, in Italia sopravvive ancora una parte non marginale del Paese che non riesce a discostarsi dal passato, a disfarsi del retaggio del fascismo, e frange che si richiamano addirittura all'orrore nazista²⁴.

Di noi raccontano le storie e le stanze del rifugio, quindi; e dei nostri possibili futuri ancora non scritti.

²⁴ *Ibid.*, p. 195.

Gli autori

Mauro Armanino, nato a Chiavari nel 1952. Già operaio e sindacalista della FLM a Casarza Ligure. Volontario in Costa d'Avorio, sostitutivo del servizio militare. Poi ordinato prete missionario presso la Società delle Missioni Africane di Genova. Sono stato cappellano dei giovani in Costa d'Avorio fino al 1990. Dopo alcuni anni a Cordoba in Argentina sono partito in Liberia per sette anni. Ho conosciuto la guerra e i campi di rifugiati. Al ritorno da questa esperienza sono rimasto in centro storico a Genova coi migranti e ho operato come volontario nel carcere di Marassi per gli stranieri di origine africana. Da oltre otto anni mi trovo nel Niger per un servizio ai migranti e nella formazione. Sono stati pubblicati alcuni miei libri dalla EMI, l'editrice missionaria (*Isabelle, 5 nomi per dire Liberia, La storia si fa coi piedi*). Con l'editrice Gammarrò di Sestri Levante è uscito il libro-tesi *La storia perduta e ritrovata dei migranti*, per Hermatena (Bologna) ho pubblicato *La nave di sabbia. Migranti, pirati e cercatori nel Sahel, Nomi di vento, La città sommersa. Il mondo altro dei migranti del mare. L'arcaperduta del Mediterraneo. Prove di naufragio di una civiltà; L'arcaperduta del Mediterraneo. Prove di naufragio di una civiltà, sempre* con Hermatena di Bologna.

Francesco Bugli (Ponte dell'Olio, 1991) laureato in scienze filosofiche all'Università di Bologna con una tesi su Karl Marx e l'ecologia. Attualmente svolge un dottorato di ricerca all'Università degli studi della Repubblica di San Marino, presso la Scuola Superiore di Studi Storici, con un progetto sulle fonti scientifiche di Marx e l'Antropocene. È delegato sindacale per la sigla Slang-Usb, organizza il settore turistico, comparto in cui ha lavorato per molti anni.

Massimo Cappitti, insegnante. Fa parte del Centro Studi Franco Fortini di Siena. Ha pubblicato per l'editrice Zona *Pensare dal limite. Contributi di teoria critica e Fi-*

losofia dell'unificazione e teoria della soggettività in Hegel e Holderlin. Inoltre ha curato per BFS Edizioni Pisa *La rivoluzione russa* di Rosa Luxemburg e con Francesco Biagi e Mario Pezzella il volume monografico “Il tempo del possibile: l'attualità della Comune di Parigi” (supplemento al n. 3, Firenze, maggio-giugno 2018). È membro della redazione di *Altraparola*.

Gabriel Dufay è attore e regista. Direttore artistico della *Compagnie Incandescence*, ha messo in scena al CNSAD *Semplicemente complicato* di Thomas Bernhard e *Il silenzio e la menzogna* di Nathalie Sarraute. Nel 2009 ha creato *Push Up* di Roland Schimmelpfennig al *Théâtre Vidy-Lausanne* e, nel 2013, *Ylajali*, testo inedito di Jon Fosse, di cui ha curato anche la traduzione per l'*Arche Editeur*. A teatro, ha lavorato con registi come Jean-Paul Wenzel, Wajdi Mouawad e Denis Podalydès. Recentemente, ha recitato nel film *Vous n'avez encore rien vu* di Alain Resnais e ha interpretato Luigi XVI nel film televisivo *Luigi XVI, l'uomo che non voleva essere re*, diretto da Thierry Binisti. Nel 2013, ha interpretato a teatro *L'uomo che si odia* di Emmanuel Bourdieu, con la regia di Denis Podalydès. Ha inoltre scritto la postfazione de *La lezione di recitazione* di Michel Bouquet, interviste con Jean-Jacques Vincensini (Klincksieck/Archimbaud 2010).

Riccardo Ferrari (Genova, 1972) insegnante e dottore di ricerca in “Scienze dell'antichità e filologico-letterarie” presso l'Università di Genova. Si è occupato in particolare della figura di Furio Jesi attraverso la co-curatela della rivista *Ticontre*, sezione monografica su Furio Jesi, n. 4, 2015; il saggio “Il maestro e l'allievo”, in Furio Jesi, *Riga*, a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera, Milano, marcos y marcos, 2010; la curatela di *Nuova Corrente*, “Furio Jesi. La scrittura del mito”, Genova, Tilgher, settembre 2009.

Gabriele Fichera si è formato e ha fatto ricerca nelle Università di Catania, Siena, Toronto, Liegi e Berna. È membro della rivista l'«Ospite ingrato» del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini e condirettore della collana di saggi brevi «Elements» per Quodlibet. Attualmente sta allestendo l'edizione critica commentata di *Poesia e errore* di Franco Fortini. Le opere di Paolo Volponi e di Romano Bilenchi, e più in generale i rapporti novecenteschi fra saggismo letterario e finzione, sviluppati anche in un'ottica comparativa, costituiscono il nucleo fondante dei suoi studi. Tra le sue principali pubblicazioni: *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi* (Nerobianco, 2012); *Le asine di Saul. Saggismo e invenzione da Manzoni a Pasolini* (Euno, 2016); *Engagement, fiction, vérité: Pasolini, Kalisky, Sciascia, Mertens* (Quodlibet, 2017); *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018* (Cadmò, 2022).

Jon Fosse ha ricevuto il premio Nobel per la Letteratura 2023 ed è universalmente considerato uno dei più importanti scrittori contemporanei. Nato nel 1959 a Stran-

debarm, una piccola città della Norvegia, vive nella residenza onoraria di Grotten, a Oslo, concessagli dal Re per i suoi meriti letterari. Ha esordito nel 1983 e da allora ha pubblicato romanzi, raccolte di poesie, saggi e libri per bambini. Le sue opere – per cui è stato insignito di numerosi premi internazionali ed è stato più volte candidato al premio Nobel – sono state tradotte in oltre 40 lingue. I suoi testi teatrali sono stati messi in scena in tutto il mondo. Presso La nave di Teseo ha pubblicato *Mattino e sera* (2019), *L'altro nome. Settologia I-II* (2021), *Io è un altro. Settologia III-V* (2023) e *Melancholia I-II* (2023) e *Un bagliore* (2024). Settologia – libro dell'anno per “The New Yorker” e scelto tra i 100 libri del secolo da “The New York Times” – è stato finalista nel 2022 all'International Booker Prize, al National Book Award e al National Book Critics Circle Award.

Luca Lenzini (Firenze, 1954) ha dedicato studi e commenti all'opera di Vittorio Sereni, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Alessandro Parronchi, Giuliano Scabia e altri autori novecenteschi, non solo italiani. Ha diretto la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena dal 1989 al 2021 ed è coordinatore del Centro di ricerca interdipartimentale Franco Fortini. È membro della redazione di *Altraparola*.

Francesco Siciliano Mangone è nato e vive a Trebisacce, cittadina sullo Jonio cosentino. Ha insegnato Lingua e letteratura inglese nei licei. Nel tempo ha pubblicato silloge di poesie, un saggio di critica letteraria e un testo teatrale. Romanzi: Schnellboot S-57 (2009); Jonion (2011); 1961, Le vacche di Fanfani (2012); Misura Minore (2016); Il maestro illecito (2017); La spazzola dell'ingegnere (2019). Tre libri di versi: L'imperfetto ritrarsi (Manni, San Cesario di Lecce, 2003); Partizione del visibile del dicibile; Il silenzio della terra (Pungitopo, Gioiosa Marea ME, 2021). In preparazione: Riscritture (Pungitopo, 2024).

Alvise Marin, ha fatto il programmatore, ha insegnato laboratorio di matematica/statistica, filosofia e si è occupato di formazione politica. La sua ricerca si svolge attorno alla questione del soggetto tra arte, psicoanalisi, pensiero filosofico e critica economico politica. Animatore culturale, si dedica alle presentazioni di libri e all'organizzazione di convegni. Scrive su *Altraparola*, *Rizomatica*, *Comune-info*, *Quaderni della decrescita*, *Consecutio Rerum*, *DazebaoNews* e *artemagazine*. Cofondatore e responsabile scientifico del progetto *decentraMenti* (decentramenti.org).

Leonardo Minnucci (Ancona, 1998) si è laureato in Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Siena con una tesi sull'ultimo d'Annunzio. I suoi principali interessi sono la poesia moderna e contemporanea, la critica letteraria e temi quali lo “stile tardo” e il non-finito. Ha collaborato a “L'ospite ingrato”, rivista on line del Centro di ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena.

Francesco Nappo nasce a Napoli nel 1949 ed attualmente insegna Italiano e Storia nelle scuole superiori. Le sue raccolte di poesia sono *Genere* (Quodlibet, 1996); *Poesie* (Quodlibet, 2007); *I passeri di fango* (Quodlibet, 2018).

Mario Pezzella ha insegnato Estetica ed Estetica del Cinema in diverse università italiane e straniere. È attualmente direttore della rivista *Altraparola* e redattore della rivista *Il Ponte*, per la quale cura la rubrica cinematografica e collabora col Centro per la Riforma dello Stato. Tra le sue pubblicazioni recenti: *La memoria del possibile* (Milano 2009), *Insorgenze* (Milano 2014), *Le nubi di Bor* (Arezzo 2016), *La voce minima* (Roma 2017), *Altrenapoli* (Torino 2019). Insieme ad A. Tricomi ha curato il volume *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov* (Milano 2012); ha curato inoltre i numeri speciali del *Ponte*: *La Repubblica dei beni comuni* (2013), *Gli spettri del capitale* (2014) e *Il tempo del possibile: l'attualità della Comune di Parigi* (insieme a Francesco Biagi e Massimo Cappitti, 2018).

Roberto Russo è pianista, compositore e docente di pianoforte presso il Conservatorio “Girolamo Frescobaldi” di Ferrara. Ha studiato con maestri come Giuseppe Maiorca, Daniel Rivera, Franco Scala, Jörg Demus e Maria Tipo, conseguendo il Diplôme de perfectionnement al Conservatorio di Ginevra. Dal 1985 si esibisce in concerti in Europa, America e Asia, con registrazioni trasmesse da emittenti internazionali. Stimato da critici come Brenno Boccadoro e Harvey Sachs, collabora con artisti e compositori di fama. Attivo nella composizione, è membro di diverse associazioni musicali e tiene masterclass in istituzioni europee. Nel 2012 è nominato “Steinway Artist”.

Ruggero Savinio è nato a Torino nel 1934. Dopo aver frequentato la Facoltà di Lettere a Roma, ha soggiornato a lungo a Parigi (1958-1961). La sua ricerca, svolta generalmente in cicli di opere, è segnata da una costante interrelazione e compenetrazione di colore, luce e materia, che generano spazi e figure, presenze incombenti e allo stesso tempo sfuggenti, evocative ed enigmatiche. Nel 1986 ha ottenuto il Premio Guggenheim per un artista italiano; è stato invitato alla Biennale di Venezia nel 1988 e nel 1995 con una sala personale e ha presentato le sue opere in numerose mostre antologiche, tra cui Sala Viscontea del Castello Sforzesco a Milano nel 1999, Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma nel 2012, Accademia Nazionale cinese di pittura a Pechino nel 2018, e Palazzo Reale di Milano nel 2022. Ha scritto numerosi libri, fra i quali i più recenti sono: *Il cortile del Tasso* (Quodlibet, Macerata 2017) e *Il senso della pittura* (Neri Pozza, Milano 2019).

Alessandro Simoncini insegna Filosofia Politica all'Università per Stranieri di Perugia. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Società della merce, spettacolo e biopolitica neoliberale*, Milano, Mimesis, 2022; *Sulla «guerra giusta». Note genealogiche*, in “Altraparola”, 8, 2023; *Il neo-populismo come rovescio osceno del neoliberalismo*, in D. Palano (a

cura di), *L'appello al popolo. Indagini sulla logica populista*, Milano, Mimesis, 2024; *Note sulla biofagia del capitalismo di piattaforma: tra data relations e governamentalità algoritmica*, in V. Estremo, F. Giordano, M.T. Soldani (a cura di), *Cronofagia e media. La gestione e il consumo del tempo fra cinema, arti visive, TV e web*, Meltemi, 2024.

Antonio Tricomi insegna *Discipline letterarie* negli Istituti di istruzione secondaria di II grado. Tra i suoi libri: *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea* (Quodlibet, Macerata 2010); *Fotogrammi dal moderno. Glosse sul cinema e la letteratura* (Rosenberg & Sellier, Torino 2015); *Cronache letterarie* (Galaad, Giulianova 2017); *Pasolini* (Salerno, Roma 2020); *Epidemic. Retroversioni dal nostro medioevo* (Jaca-Book, Milano 2021); *Macerie borghesi. Genealogie letterarie del presente* (Rogas, Roma 2023). La sua più recente pubblicazione è il volume di versi e prose *Non già ieri, non ancora domani* (Marcos y Marcos, Milano 2024)

Giuseppe Varnier è nato a Genova nel 1960. Ha frequentato l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore, e ha visitato diverse università tedesche e americane, dove ha anche insegnato. Dal 1989 è ricercatore confermato presso l'Università degli Studi di Siena, dove ha insegnato Storia della Filosofia Moderna e Contemporanea e Filosofia Teoretica, e attualmente insegna Epistemologia Generale e Philosophy of Mind. Ha pubblicato ampiamente sull'idealismo tedesco e sul tema della autocoscienza. Le sue due raccolte di poesia sinora sono *Singularità* (Di Felice Edizioni, 2021) e *Linguaggio* (sempre Di Felice, 2024).

Jean-Charles Vegliante è romano di nascita e di formazione francese. Ha pubblicato i saggi *D'écrire la traduction* e *Comme celui qui voit (Dante poète)*, e tradotto molti poeti italiani, da Dante a Pascoli ai contemporanei. Ultime raccolte: *Trois cahiers avec une chanson* (L'Atelier du grand tétras 2020), *Rauco in noi un linguaggio* (cura di Mia Lecomte, premio Ceppo-Bigongiari 2021); le prose *Fragments de la chasse au trésor* (Tarabuste 2021); il saggio *Territoires de Philippe Denis* (Condeixa-a-Nova, 2021). L'ultimo volume di poesia plurilingue pubblicato è *Incontri, seguito da Altre Babeli* (InternoPoesia, 2023).

