

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 Lenzini, <i>Due traversate del Tempo: Antonio Prete, Piero Dorfles</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 sopramondo... 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 «incessante 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'ingegna la loro intera realizzazione.

La felicità è l'*acmé* 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 assommato 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.