

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA - DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici

in co-tutela con

SORBONNE UNIVERSITÉ - LLSHS
ED020, École Doctorale Civilisations, cultures, littératures et sociétés

CICLO XXXVII

Lo stile tardo in Bassani, Fortini e Pasolini

Settore Scientifico Disciplinare: COMP-01/A (già L-FIL-LET/14)

Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma  RAFFAELE
PERRELLI
29.07.2025
16:48:29
GMT+02:00

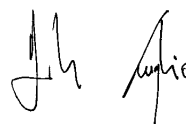
Supervisore: Ch.mo Prof. Marco Gatto

Firma  MARCO
GATTO
31.10.2024
21:09:47
GMT+02:00

Supervisore

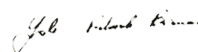
in cotutela: Ch.mo Prof. Davide Luglio

Firma



Dottorando: Dott.ssa Yole Deborah Bianco

Firma



Indice

<i>Introduzione</i>	p. 6
Prima parte.....	p. 9
<i>Capitolo primo. Lo stile tardo di Theodor W. Adorno</i>	p. 10
1.1. <i>Spätstil</i> : storia di una categoria aperta e frammentaria.....	p. 11
1.2. La maturità delle opere tarde.....	p. 20
1.3. Le caratteristiche dello stile tardo.....	p. 31
1.3.1. Soggettività autoriale e irruzione della storia.....	p. 32
1.3.2. Opera tarda e documento	p. 33
1.3.3. Il ruolo delle convenzioni e il rapporto con la soggettività	p. 34
1.3.4. L'esplosione della soggettività, la mano del maestro e la totalità frammentata.....	p. 37
1.3.5. L' <i>Eigenhändigkeit</i> : il segno di riconoscimento dello stile tardo.....	p. 44
1.4. <i>Spätwerk ohne Spätstil</i> : Opera tarda senza stile tardo.....	p. 58
1.5. La ricezione adorniana: la tardività 'inconciliata' di Edward W. Said.....	p. 60
1.6. Il disfacimento della tela di Penelope e la profezia di Cassandra. Disvelamento dell'opera tarda.....	p. 65
<i>Capitolo secondo. Lo stile tardo come categoria storico-epocale</i>	p. 69
2.1. <i>Spätstil</i> o <i>Altersstil</i> : stile tardo o stile dell'artista vecchio?.....	p. 70
2.2. Sull'invecchiare: la <i>senectus</i> degli artisti.....	p. 78
2.3. L' <i>admirable tremblement du temps</i> e la decadenza dei tempi.....	p. 88
2.4. La catastrofe di Adorno.....	p. 91
2.5. L'esilio di Said.....	p. 104
2.6. L' <i>Adieu à la littérature</i> e lo stile tardo come lamento.....	p. 108

Seconda parte.....	p. 111
<i>Capitolo terzo. Il nichilismo vuoto e nero del tardo Bassani.....</i>	<i>p. 112</i>
3.1. <i>L'airone e il romanzo della fine: l'anabasi, la scatologia e il mito svuotato.....</i>	<i>p. 113</i>
3.2. <i>La soggettività debordante: il passaggio alla nuova poesia.....</i>	<i>p. 124</i>
3.3. <i>Un manifesto sul 'niente'.....</i>	<i>p. 126</i>
3.4. <i>La prospettiva svuotata del futuro: il tardo Bassani nichilista.....</i>	<i>p. 130</i>
3.5. <i>Il λάθε βιώσας bassaniano.....</i>	<i>p. 135</i>
 <i>Capitolo quarto. L'allegoria metamorfica e il paesaggio pietrificato: fra i sentieri scomodi del Fortini estremo.....</i>	 <i>p. 138</i>
4.1. <i>La dissolvenza delle forme: la pars destruens e la pars construens.....</i>	<i>p. 139</i>
4.2. <i>Per quanto cerchi di dividere.....</i>	<i>p. 146</i>
4.3. <i>Il serpente: un'allegoria metamorfica della tardività.....</i>	<i>p. 149</i>
4.4. <i>La pietra e le rovine.....</i>	<i>p. 156</i>
4.5. <i>«Al paesaggio pietrificato non conduce nessun sentiero comodo».....</i>	<i>p. 166</i>
 <i>Capitolo quinto. La tardività pasoliniana come lamento fra le rovine ed esplosione magmatica della forma.....</i>	 <i>p. 170</i>
5.1. <i>Lo stile tardo pasoliniano senza Spätwerke.....</i>	<i>p. 171</i>
5.2. <i>Le rovine della tradizione.....</i>	<i>p. 177</i>
5.3. <i>Appunti e sperimentalismo: Petrolio e Salò. La critica al potere attraverso la degustazione aspra tra incompiuto e non-finito.....</i>	<i>p. 184</i>
5.4. <i>La riscrittura come fenomeno della tardività. La nuova 'forma' della gioventù pasoliniana.....</i>	<i>p. 192</i>

5.5. Lo stile tardo pasoliniano tra apologia dell'arcaico e genocidio del nuovo.....	p. 201
<i>Conclusione</i>	p. 206
<i>Bibliografia</i>	p. 218
Bibliografia prima parte.....	p. 219
1. Opere di Theodor W. Adorno.....	p. 219
1.1. Edizioni originali.....	p. 219
1.2. Edizioni in altre lingue.....	p. 219
1.3. Edizioni italiane.....	p. 220
2. Letteratura secondaria: studi su Adorno, lo stile tardo e il concetto di fine.....	p. 221
Bibliografia seconda parte.....	p. 241
1. Studi sulla poesia italiana del Novecento.....	p. 241
2. Bassani.....	p. 242
2.1. Opere di Giorgio Bassani.....	p. 242
2.2. Studi.....	p. 242
2.3. Sitografia e materiale video.....	p. 243
3. Fortini.....	p. 244
3.1. Opere di Franco Fortini.....	p. 244
3.2. Studi.....	p. 245
4. Pasolini.....	p. 246
4.1. Opere di Pier Paolo Pasolini.....	p. 246
4.2. Studi.....	p. 246
4.3. Sitografia e materiale video.....	p. 248
- Interviste	
- Film di Pasolini	

- Documentari su Pasolini

Introduzione

L'occasione iniziale di questo lavoro nasce dall'impressione che a un certo punto delle carriere degli artisti sopraggiungesse un cambiamento tale da rivoluzionare il loro stile. Dapprima, l'idea era basata sulla credenza piuttosto comune che il sopraggiungere della 'vecchiaia', come autunno della vita, accompagnasse quel cambiamento stilistico, in termini di degenerazione e deperimento della forma estetica. Con l'ausilio della teoria letteraria, l'esempio adorniano dello 'stile tardo' di Beethoven ha orientato la ricerca verso un'analisi più sistematica, malgrado lo stato di frammentazione e di incompiutezza del testo.

Il duplice fronte di questo lavoro ha legato però gli obiettivi: lo studio della categoria, guidata da letture di tipo teorico-storico sul concetto di fine, è andato di pari passo alla lettura delle opere postreme di alcune delle personalità di rilievo del secondo Novecento italiano. Pertanto la tesi è divisa in due parti. Nella prima parte confluiscono le ricerche di tipo analitico-teoretico; la seconda, invece, è l'applicazione critica dei risultati della prima parte. La prima parte consta di due capitoli.

Nel primo capitolo viene approntato un commento puntuale del saggio di Theodor W. Adorno sullo stile tardo di Beethoven. Il capitolo si apre con la storia testuale della categoria adorniana, legata anche al contesto storico-culturale in cui Adorno è immerso negli anni della scrittura del saggio. Dall'analisi del testo perciò emergono le caratteristiche principali dello 'stile tardo' beethoveniano; al commento è unito anche l'accostamento della lettura di altre opere adorniane, soprattutto *Teoria estetica*, opera postuma e anch'essa legata al tema della forma estetica dell'opera d'arte. Inoltre, il commento si sofferma anche

sull'annessione adorniana delle opere tarde di Beethoven che non presentano 'stile tardo' come esempi di 'eccezionalità'.

L'analisi prosegue con lo studio della ricezione dello stile tardo da parte di Edward W. Said con il suo postumo *On Late Style*. Infine, il capitolo si chiude con un tentativo di interpretazione delle opere tarde, una sorta di riflessione conclusiva del commento adorniano, la quale però si apre come spunto ermeneutico per introdurre il successivo capitolo.

Difatti, il secondo capitolo ha come obiettivo l'inquadramento teorico-storico della categoria di 'stile tardo' per allontanarla dalla semplice definizione di categoria ermeneutica della 'vecchiaia' e collocarla nell'ordine di nozione storico-epocale. Il ragionamento sulla fine della vita si lega a quello della fine del mondo e dell'Apocalisse. Il capitolo si apre con la distinzione fra *Spätstil* e *Altersstil*, in un rapporto di reciprocità solamente univoca. Per cui lo stile tardo può coincidere con lo stile della vecchiaia, ma non l'inverso. A tal proposito, si è approfondito il tema della vecchiezza degli artisti e della decadenza dell'arte come sintomo del gesto estetico. Il secondo capitolo si chiude con la ridefinizione della categoria estetica di 'stile tardo' in prospettiva ai due maggiori teorizzatori: Adorno e Said, i quali offrono una visione di tale categoria storicizzata in base alle loro prospettive teorico-critiche.

La seconda parte della tesi consta di tre capitoli, aperti da un cappello introduttivo che spiega la scelta 'storica' di tali autori. Pertanto il terzo capitolo analizza lo stile tardo delle opere postreme di Giorgio Bassani in un dialogo aperto fra narrativa della fine e poesia ultima (*L'airone* e le poesie che appartengono alla sezione *Senza* di *In rima e senza*). Il quarto capitolo esamina le opere poetiche tarde (*Questo muro*, *Paesaggio con serpente*, *Composita solvantur*) di Franco Fortini, anche qui in costante confronto con gli scritti saggistici. E, infine, come caso di 'eccezionalità' si approfondisce lo stile tardo di Pier Paolo Pasolini, pur non avendo una vera e propria opera 'tarda', ma solo 'finale'. Qui la riscrittura

delle poesie giovanili casarsesi (*La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*) è in costante confronto con la poesia della tradizione pasoliniana e addirittura con i suoi lavori più corsari. L'analisi si sofferma anche sul suo romanzo postumo e postremo (*Petrolio*) e sull'ultimo film (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*).

Prima parte

Capitolo primo

Lo stile tardo di Theodor W. Adorno

1.1. *Spätstil*: storia di una categoria aperta e frammentaria

Lo stile tardo è un lascito di Theodor Wiesengrund Adorno.¹ Di tale categoria estetica ed ermeneutica si avvale all'interno del suo incompiuto *Beethoven. Filosofia della musica*² per descrivere l'esperienza musicale dell'ultimo Beethoven. Il concepimento della nozione di *Spätstil* (stile tardo in tedesco), dunque, non avviene nell'ambito della riflessione letteraria; piuttosto l'idea trova concretezza in seno alle analisi musicali – prima con Adorno e poi con Said –, pur avendo origine nel dominio storico-artistico. Senza dubbio, la questione riguardo alla definizione del 'concetto' è ancora aperta; ciononostante negli ultimi anni sono aumentati sensibilmente gli studi e l'interesse nel campo della ricerca teorica, letteraria e artistica.³

¹ «Quest'uomo singolare ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica. Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi. La sua mentalità dialettica e la tendenza sociologico-filosofica s'intrecciano con la passione musicale in un modo che oggi forse non è l'unico e ha le radici nei problemi del nostro tempo». Th. Mann, *La genesi del Doctor Faustus. Romanzo d'un romanzo* [1952], in Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico* [1949], trad. di E. Pocar, Milano, Meridiani, Mondadori, 1991, pp. 699-861, p. 729 [*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam, Fischer, 1949]. Così lo descrive Thomas Mann che, per il suo *Doctor Faustus*, si servì della competenza musicale di Adorno: «In seguito me lo tenni vicino, ben sapendo che negli sviluppi futuri del mio lavoro avrei avuto bisogno del suo soccorso». Ivi, p. 732.

² L'opera, postuma e frammentaria, viene pubblicata grazie al lavoro dell'allievo Rolf Tiedemann, curatore della sua *opera omnia*. Malgrado il libro contenga le annotazioni di Adorno, come sottolinea più volte il curatore nella *Prefazione*, il testo non è propriamente adorniano in termini di rifinitura e completezza. In Germania il testo esce nel 1993 per l'editore Suhrkamp, in Italia esce per i tipi di Einaudi e la traduzione di Luca Lamberti nel 2001. Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993; Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001.

³ A partire da Said: E. W. Said, *Adorno : de l'être-tardif*, «Tumultes», vol. 17-18, n. 2-2002-1, 2001, pp. 321-337; Id., *Sullo stile tardo*, trad. di A. Arduini, Milano, il Saggiatore, 2009 [*On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006]; in Italia: L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008; il quale sull'argomento ha anche pubblicato singoli saggi: Id., «Dunque sono l'ultimo». *Said e lo "stile tardo"*, in *altraparolarivista.it*, 11 giugno 2020, (versione precedente e diversa anche in M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 249-259); A. Baldacci, A. Valtolina (a cura di), *Postludi. Lo stile tardo*, Elephant&Castle, n. 18, novembre 2018; L. Michielon, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020; di recente anche: A. Dolfi, «Sul confin degli anni». *Stile tardo e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bardi Edizioni, 2021; in Francia: D. H. Bodart, J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020. In ambiente anglofono: K. Painter and Th. Crow (edited by), *Late thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006; M. Spitzer, *Music As Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; G. McMullan, S. Smiles, *Late Style and its Discontents Essays in art, literature, and music*, Oxford, Oxford University Press, 2016; R. Rivera Godoy-Benesch, *The Production of Lateness. Old Age and Creativity in Contemporary Narrative*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020. A Roma si è tenuto un convegno internazionale nel

Tuttavia, a partire dal suo debutto con Adorno, è accaduto che gli studi e gli scritti sullo stile tardo restassero incompiuti, *inachevés* – a causa delle morti premature e inattese degli autori, i quali si sono avvicinati comunque alla materia della ‘tardività’ in anni in cui ci si apre al confronto con il pensiero della morte⁴ –, marcando sin da subito un carattere frammentario⁵ e di non-finitezza, che è caratteristico proprio delle opere prese in analisi dallo stile tardo.

Difatti, a raccogliere l’eco dello *Spätstil* è Edward Wadie Said. Lo studioso, servendosi degli stimoli adorniani, ha realizzato un approfondimento e una riformulazione della categoria, arricchendo l’indagine con la sua *sphragis* inconfondibile e donandole un margine speculativo di ampio respiro culturale. Dell’accoglimento della proposta adorniana e della rielaborazione compiuta da Said, però, parleremo più avanti, nel paragrafo a lui dedicato, il quinto. Ci limitiamo in questo luogo a ricordare il suo contributo alla ricezione della categoria con *On Late Style*.⁶ La pubblicazione postuma del testo, avvenuta nel 2006, è dovuta alla scomparsa dello studioso nel 2003, a causa della leucemia, contro la quale ha

2022, prevalentemente francofono, sullo stile tardo: « Les styles tardifs de la poésie », org. A. Schellino, J. Zanetta e L. Magno, Fondazione Primoli, Roma, 22-23 novembre 2022.

⁴ Adorno non aveva ancora sessantasei anni, bisogna precisare però che aveva già scritto il saggio *Stile tardo di Beethoven* nel 1934, appena trentenne. Cfr. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175, nota 1. Il filosofo francofortese morì nel 1969 per un infarto, vd. S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un’intellettuale*, Roma, Carocci, 2003, p. 639. Invece Said muore a sessantasette anni dopo aver lottato per dieci anni con la leucemia, mentre era nel pieno del processo di scrittura di *On Late Style*. Vd. M. Mortimer, *Tribute to Edward Said*, in «Research in African Literatures», vol. 35, n. 1, 2004, pp. 6-8, p. 6; M. C. Said, *Prefazione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 9.

⁵ A partire dal summenzionato *Beethoven* di Adorno, anche l’opera del suo successore – «The only true follower of Adorno», come si era definito Edward W. Said in un’intervista del 25 agosto 2000 al giornalista israeliano Ari Shavit – *On Late Style* è un testo incompiuto, per la morte prematura del suo autore. E. W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, cit. Pubblicato in Italia tre anni dopo, nel 2009. Id., *Sullo stile tardo*, cit. È possibile leggere l’intervista a Said ai seguenti link: <http://www.middleeast.org/archives/8-00-31.htm>; [https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-radhist&month=0008&week=e&msg=nY%2B/t%2BkE9pOqjTxZIFSns&user=&pw](https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-radhist&month=0008&week=e&msg=nY%2B/t%2BkE9pOqjTxZIFSns&user=&pw;); in Italia l’intervista è stata pubblicata nel volume E. W. Said, *Il mio diritto al ritorno. Intervista con Ari Shavit*, Ha’aretz Magazine, Tel Aviv 2000, Roma, Nottetempo, 2007.

⁶ Per rendere conto degli studi nel panorama italiano, citiamo l’analisi dello studioso Luca Lenzini, esperto di Franco Fortini e di poesia del Novecento: L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit. Lenzini stesso si è occupato della ricezione di Said con: Id., «Dunque sono l’ultimo». Said e lo “stile tardo”, in *altraparolarivista.it*, 11 giugno 2020, (versione precedente e differente anche nel volume M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, cit.). Di recente è uscito anche il volume A. Dolfi, «Sul confin degli anni». *Stile tardo e poesia nel Novecento italiano*, cit. Cfr. nota 3 per una panoramica più ampia degli studi.

lottato per circa dieci anni. È la moglie, Mariam, a ricordarci, nella *Prefazione*,⁷ che Said stava lavorando a questo testo proprio la mattina in cui è venuto a mancare.

Fino a questo momento la storia degli studi è contrassegnata perciò dal *fil rouge* dell'incompletezza, tant'è che è doveroso ricordare l'incipit della *Prefazione del curatore* del *Beethoven* di Adorno, Rolf Tiedemann: «Per i grandi le opere compiute hanno un peso minore di quei frammenti intorno a cui essi continuano a lavorare tutta la vita».⁸ La citazione è tratta da *Strada a senso unico* di Benjamin.⁹ Tiedemann, effettivamente, ha curato le opere degli autori che maggiormente incarnano e prediligono la forma del frammento.¹⁰

Del resto, Adorno ha atteso alla sua opera su Beethoven per una vita intera e, come ricorda ancora Tiedemann, è un progetto che ha «seguito, per non dire corteggiato, tanto a lungo e intensamente».¹¹ Perciò la citazione benjaminiana è calzante ed estremamente efficace, tanto più per la forma frammentaria ed embrionale in cui si presenta oggi a noi l'opera. Se continuiamo a leggere il resto del frammento di Benjamin, inoltre, ci vengono offerti addirittura alcuni spunti suggestivi sul frammento e sulle cesure:

Perché, solo chi è più debole, più incline alla distrazione, prova una gioia impareggiabile nel concludere un'opera, e si sente con ciò restituito alla propria vita. Per il genio tutte le cesure, i duri colpi della sorte come il sereno, rientrano essi stessi nella diligente operosità della sua officina. E di questa nel frammento egli circoscrive il campo d'azione. «Il genio è applicazione».¹²

⁷ M. C. Said, *Prefazione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 9.

⁸ R. Tiedemann, *Prefazione del curatore*, in Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. VII.

⁹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006 [*Einbahnstraße*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1928; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955 e 1972-1989]. Nell'edizione italiana in nostro possesso la traduzione del passo è lievemente differente: «Per i grandi le opere compiute hanno minor peso di quei frammenti la cui composizione si protrae per l'intera loro esistenza». Id., *Strada a senso unico*, cit., p. 6.

¹⁰ Oltre che di quella di Adorno, come già detto, Tiedemann è curatore anche dell'*opera omnia* di Walter Benjamin.

¹¹ R. Tiedemann, *Prefazione del curatore*, cit., p. VII.

¹² W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 6. A questo pensiero benjaminiano si contrappongono le parole del filosofo romeno, Emil Cioran, che a proposito del frammento e dell'incompiuto ci restituisce un'osservazione più fatalista, in cui aleggia un'oscura τύχη: «Formati alla scuola dei velleitari, idolatri del frammento e delle stigmate, apparteniamo a un tempo clinico in cui contano solo i *casì*. Ci interessiamo a quello che uno scrittore ha taciuto, a quello che avrebbe potuto dire, alle sue profondità mute. Se lascia un'opera, se si spiega, si è assicurato il nostro oblio. Magia dell'artista irrealizzato – di un vinto che lascia perdere le sue delusioni, che non sa farle fruttare». E. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza* [1993], Milano, Adelphi, 2024, p. 11 [*Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952]. I corsivi sono nel testo.

L'incompiuto entra in rapporto e in relazione all'artista: Benjamin ascrive solo ai 'grandi' l'operosità geniale scandita da un ritmo incostante e fratturato, senza dover seguire la linearità e il senso della compiutezza. Per questi artisti e scrittori il campo d'azione è il frammento. Mentre il compimento di un'opera, per il filosofo berlinese, è un piacere minimo, che soddisfa solo i deboli. Peraltro il frammento non è solo il simbolo del vero artista (o scrittore), ma è l'emblema per eccellenza del pensiero benjaminiano, un carattere distintivo anche in Adorno.

Come già ribadito, la citazione viene da un libro di aforismi *Strada a senso unico*, sebbene Benjamin non amasse la definizione di meri 'aforismi' per il suo *Einbahnstraße*.¹³ Tuttavia, la riedizione del 1955, per Suhrkamp Verlag, fu accompagnata dal sottotitolo *Aphorismen* che, in qualche maniera, invitava a utilizzare tale descrizione per il testo. D'altra parte il modello di espressione filosofica attraverso il quale Benjamin espone il suo pensiero è il frammento. È ravvisabile in particolar modo nella sua opera maggiore, ovvero *I «passages» di Parigi*¹⁴.

Lo stesso Adorno adopera il frammento-aforisma,¹⁵ stimolato soprattutto dalla lettura di Nietzsche, in *Minima moralia*,¹⁶ un testo che decreterà il suo successo editoriale. La forma del frammento, quindi, accanto a quella del saggio,¹⁷ costituisce la conformazione

¹³ «[...] ora lavoro soltanto al taccuino che malvolentieri chiamo libro di aforismi». W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978, p.147 [*Gesammelte Briefe*, 6 voll., a cura di C. Gödde, H. Lenitz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000].

¹⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi* [2000], vol. primo, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino, 2010 [*Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982]; Id., *I «passages» di Parigi* [2000], vol. secondo, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino, 2010 [*i*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982].

¹⁵ Nella biografia Müller-Doohm ci riferisce di una lettera ai genitori in cui Adorno fa riferimento a *Meditazioni della vita offesa*, sottotitolo di *Minima moralia* «in cui menzionava tali aforismi, non sottolineava soltanto la dimensione e la finalità decisamente esistenziali delle sue riflessioni, ma ne rivendicava anche la forma frammentaria, alla quale era stato stimolato da una rinnovata lettura di Nietzsche». Cfr. S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., pp. 407-408.

¹⁶ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, intr. e trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954 [*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1954].

¹⁷ Il primo volume delle *Note per la letteratura* contiene *Il saggio come forma* in cui Adorno difende l'autonomia del saggio come forma estetica, che da alcuni, in particolare da Lukács è stata equiparata all'arte. In merito alla posizione di Lukács si veda G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Sugarco, Milano, 1963. Per il saggio di Adorno: Th. W. Adorno, *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-30 [*Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958 e 1961].

ideale per il pensiero antisistemico adorniano di cui il frammento-aforisma è la migliore espressione di una totalità, ancora esistente, ma di certo frantumata.

È proprio Adorno a suggerire, in un articolo¹⁸ uscito per la riedizione di *Einbahnstraße* del 1955, la definizione di *Denkbilder*, cioè «immagini di pensiero», un termine coniato sulla radice olandese da Stefan George, per descrivere appunto la forma filosofica della raccolta di note e brevissime analisi, costituita da frammenti sullo «stile di pensiero surrealista»,¹⁹ come asserirà Bloch. Difatti, Benjamin utilizzerà l'espressione '*Denkbilder*'²⁰ come titolo di una serie successiva di passi in prosa. Per Adorno, i passaggi benjaminiani di *Einbahnstraße*:

[...] non vogliono tanto porre freno al pensiero concettuale, quanto piuttosto spiazzare mediante la loro forma enigmatica e mettere con ciò in movimento il pensiero, dato che esso, nella sua tradizionale forma concettuale, sembra rappreso, convenzionale e invecchiato; ciò che nello stile consueto non si può dimostrare e tuttavia domina, deve spronare spontaneità ed energia del pensiero e, senza esser preso alla lettera, mediante una specie di corto circuito intellettuale deve accendere scintille che improvvisamente investono di luce il consueto, se addirittura non lo incendiano.²¹

Il rilievo adorniano sulla particolare struttura del testo coglie precisamente l'intento benjaminiano: Benjamin mira appunto a mettere in movimento il pensiero – ormai stantio nella forma concettuale – e lo fa tramite una configurazione che risulta desueta per la speculazione e che appare bizzarra per il profilarsi rapido delle idee, ma che evidentemente riesce a innescare delle scintille che rinvigoriscono il pensiero stesso.

L'attribuzione adorniana di '*Denkbilder*' perciò appare così persuasiva in quanto restituisce con precisione il lampo sequenziale a cui la lettura rimanda. Tale costruzione farà da preludio formale all'altra grande opera di Benjamin, ovvero *I «passages» di Parigi*.²² In

¹⁸ Id., «*Einbahnstraße*» di Benjamin, trad. it. di F. Volpi, in «Nuova corrente», n. 71, 1976, [*Benjamins Einbahnstraße*, in «Texte und Zeichen», anno I, 1955].

¹⁹ E. Bloch, *La forma della rivista in filosofia*, in *Eredità di questo tempo*, Milano, 1992, p. 309.

²⁰ W. Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

²¹ Th. W. Adorno, «*Einbahnstraße*» di Benjamin, cit., p. 305.

²² Per approfondire si rimanda al bel saggio introduttivo all'edizione italiana di *Strada a senso unico*: G. Schiavoni, *Un «pensiero in forma di passage»*. *Dai frammenti della vita weimariana ai segnali della rivolta*, Introduzione a W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., pp. IX-XXXIII.

effetti, per usare un'espressione di Pier Giovanni Adamo,²³ *Einbahnstraße* è «un taccuino a forma di strada» in cui i pensieri sono come dei bagliori di luce che colpiscono il lettore nella rapidità tipica degli stimoli, delle impressioni, dei rumori, degli scatti sensoriali, che investono un *flâneur* che attraversa un *boulevard* parigino.

Nel contesto degli studi sullo stile tardo, il frammento rappresenta quindi la forma in cui l'analisi di Adorno per puro caso si presenta a causa della sua incompiutezza; tuttavia esso va chiaramente a simboleggiare «la cifra caratteristica della modernità»:²⁴ è morto Dio, l'umanità è libera dalle illusioni a cui si era aggrappata, le certezze vacillano e non esistono più verità assolute. Dunque, senza dubbio «i frammenti sono [...] prodotti della cultura del consumo»,²⁵ di un'epoca in costante cambiamento, segnata da guerre lampo, crisi continue e da una società che si logora velocemente.

Il Novecento per Alain Badiou è «le siècle, en proie à la passion du réel, placé sous le paradigme de la guerre définitive, dispose subjectivement un vis-à-vis non dialectique de la destruction et de la fondation, pour les besoins duquel, pensant et la totalité et le moindre de ses fragments dans la figure de l'antagonisme, il pose que le chiffre du réel est le Deux».²⁶ Quindi un secolo preda del 'reale', che, sotto il paradigma della guerra definitiva, stabilisce un faccia a faccia non dialettico tra la distruzione e la costruzione; il secolo del 'reale' ma anche del disfacimento, i cui prodotti ed emblemi sono le macerie e i frammenti.

Ma ancora in Adorno il frammento è addirittura uno dei caratteri peculiari attraverso cui lo stile tardo si manifesta. Siamo partiti, infatti, dal frammentario *Beethoven* adorniano perché in esso è contenuto il saggio che dà il nome alla categoria di *Spätstil*. Nondimeno, lo stile tardo contraddistinguerà l'ultima produzione adorniana attraverso la produzione di molti frammenti: innanzitutto *Beethoven. Filosofia della musica* è «il frammento di

²³ P. G., Adamo, *Un taccuino a forma di strada. Su "Einbahnstrasse" di Walter Benjamin*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 5, p. 89-105, maggio 2016.

²⁴ A. Alfieri, *Filosofie del frammento e verità precarie*, in «Aperture», n. 28, 2012, p. 1.

²⁵ Ivi, p. 4.

²⁶ A. Badiou, *Le siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 63.

un'opera»;²⁷ non è un testo che potremmo definire completamente adorniano, nonostante, fatta eccezione per le note del curatore, non contenga che sue parole.

Eppure non è un'opera adorniana nel senso della finitezza formale e strutturale, in essa Adorno parla a sé stesso e non al lettore, come ci avvisa il curatore:²⁸ «si tratta di piccoli frammenti, di primi abbozzi»,²⁹ lacerti di pensiero, che sarebbero dovuti servire all'autore nella costruzione organica dell'opera, che infine non avverrà a causa della morte improvvisa. In effetti, per quest'opera manca un progetto stilato; eppure Adorno inserì il testo in un elenco di otto libri che intendeva terminare. Tiedemann ci riferisce che l'autore chiamò questi frammenti «pagamenti rateali» in una conversazione del 1964,³⁰ forse in ragione del fatto che, malgrado alcuni saggi fossero comunque compiuti, quei frammenti resteranno un debito aperto di Adorno nei confronti della figura di Beethoven.

Per questo motivo possiamo mettere in relazione al *Beethoven* un'altra opera postuma, la *Teoria estetica*,³¹ con la quale molti sono i punti di contatto sia sul piano dell'esplosione concettuale che su quello della mancata strutturazione formale. Ebbene, quest'ultima però ha più il carattere d'opera nel senso di compiutezza, perché effettivamente manca solo una revisione finale, o come dice Tiedemann «l'ultimo tocco [...] [prima] della stesura definitiva».³² «Il grande frammento»³³ estetico e i «piccoli frammenti»³⁴ beethoveniani si associano ancora una volta a un altro incompiuto filosofico novecentesco, già citato in questa sede, quello dei *Passagenwerk* benjaminiani. Per Adorno, infatti, l'opera dell'amico «lascia[va] parlare i fenomeni della vita storica propria della modernità (di cui il

²⁷ R. Tiedemann, *Prefazione del curatore*, in Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. IX.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. X.

³¹ *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009 [*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970].

³² R. Tiedemann, *Prefazione del curatore*, in Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. IX.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

passage della Parigi del XIX secolo diviene l'epitome)»,³⁵ con la stessa fluidità e scorrevolezza di una *promenade* nella capitale.

L'*opus postumum* di Adorno, il testo estetico che fa dell'opera d'arte il suo cruccio, si proponeva di condurre un lavoro che potesse emulare quanto Adorno avesse già fatto con la 'nuova' musica ma svelando il contenuto di verità dell'opera d'arte, ragionando su quest'ultima con un punto di vista interiore e mirando al concetto, sebbene nella sua esteriorità e nella sua manifestazione, l'opera d'arte fosse qualcosa di differente dal concetto stesso.

La *Teoria* presenta però un'asperità nel momento in cui si tenta di accedervi, perché anch'essa, da frammento qual è, seppure un grande e unico frammento, non ha un vero e proprio principio, uno sviluppo e una conclusione coerenti, ma anzi propone numerose possibilità di accesso e tutte sono ugualmente poco facili da praticare. Essa piuttosto si presenta, come un'opera paratattica: è Adorno stesso a spiegare in una lettera a Marcuse, nel gennaio del 1969,³⁶ che la sola possibilità che ha nella sistemazione degli argomenti è la giustapposizione paratattica.

Eppure, rispetto al *Beethoven*, la *Teoria* supera il carattere estremamente frammentario, conservando però la stessa qualità rifrangente e 'prismatica' nell'esplosione concettuale che, a questa altezza della sua vita e della sua opera, non può che presentarsi mediante la forma-frammento;³⁷ il carattere lapidario del frammento è capace di racchiudere in sé sia l'urgenza dell'espressione e sia la struttura speculativa diffusa per lacerti di

³⁵ F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV, p. XII.

³⁶ «Mi immergo disperato nel mio libro di estetica e durante il cosiddetto semestre di ricerca sono comunque andato così avanti che spero, una volta finito il semestre, non rimanga altro da fare che un lavoro di limatura e risolvere alcuni difficili problemi di organizzazione interna (eliminazione di sovrapposizioni e ripetizioni)». A integrazione di questo breve resoconto sullo stato del lavoro, osservava di non avere mai tentato di scrivere un libro in cui «la disposizione del materiale presentasse tali difficoltà. Evidentemente, come conseguenza della critica della *philosophia prima*, non posso assolutamente più scrivere nella forma tradizionale di un prima e di un dopo, ma in un certo senso soltanto in modo paratattico; e questo arriva ad interessare perfino la microstruttura del linguaggio». La lettera e il breve passo sono citati da S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., p. 628.

³⁷ Lenzini utilizza la formula di 'forma-frammento' Cfr. L. Lenzini, *Introduzione* a Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008, pp. 9-27, p. 23.

pensiero. Questa percezione della forma-frammento, che si manifesta successivamente nella resa stilistica ‘abbozzata’ delle sue opere incompiute, Adorno l’avverte già negli anni Trenta all’interno delle sue analisi e riflessioni musicali sull’ultimo Beethoven.

L’elaborazione del primo saggio sullo stile tardo avviene nel 1934, nel pieno dell’hitlerismo più feroce. *Spätstil Beethovens*³⁸ esce sulla rivista «Der Auftakt. Blätter für die tschechoslowakische Republik»³⁹ nel 1937; qualche anno più tardi, nel 1945, la lettura di questo articolo ispirerà Thomas Mann nell’elaborazione del famoso VIII capitolo del *Doctor Faustus*: è lo stesso Adorno a segnalarlo nella *Prefazione di Moments musicaux*.⁴⁰

All’interno del *Beethoven* sono due i capitoli che si occupano di stile tardo: il nono e l’undicesimo, rispettivamente *Stile tardo (I)*⁴¹ e *Stile tardo (II)*, ai quali va aggiunto il saggio in *Appendice, Testo 9: Sullo stile tardo di Beethoven*. Per quanto riguarda quest’ultimo, si tratta della trascrizione di una conferenza radiofonica a cui Adorno prese parte nel 1966.

Nelle intenzioni del filosofo c’era, pertanto, la speranza di portare a termine questo grandioso lavoro di filosofia della musica su Beethoven, il cui stile tardo rappresenta per Adorno il superamento della filosofia hegeliana, in parallelo con quanto aveva fatto sul

³⁸ Th. W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in Id., *Gesammelte Schriften* 17, hrsg. von R. Tiedemann, mit Unterstützung G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz, Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt am Main 2003, pp. 13 ss; ma già in Id., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 180 ss.; nella traduzione italiana del 2001: Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175 ss.

³⁹ Id., *Spätstil Beethovens*, «Der Auftakt Blätter für die tschechoslowakische Republik», XVII, n. 5-6, Praga, 1937; poi ristampato in Id., *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1964; nella traduzione italiana Id., *Il tardo stile di Beethoven*, «Aut Aut», 225, 1988, pp. 87-90.

⁴⁰ Cfr. Id., *Préface*, in Id. *Moments musicaux*, trad. de M. Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 6. Tuttavia, in generale, lo scrittore si servirà della collaborazione di Adorno come massimo esperto della musica moderna, definendolo, nella dedica del romanzo che gli donò, come «vero consigliere segreto». Addirittura, Mann spesso era solito ricalcare quasi supinamente le proposte scritte che Adorno gli proponeva sulla formulazione di diversi aspetti di teoria musicale. Pertanto, è giusto ritenere Adorno come vero e proprio consulente filosofico e musicale del romanzo, per cui tra l’altro non richiese mai un compenso. Anzi, al contrario, l’atteggiamento della figlia e della moglie di Mann fu piuttosto sgradevole e ingiusto, poiché le due donne tentarono di minimizzare in più occasioni il ruolo di Adorno, il quale reagì col garbo e la riservatezza che lo contraddistinguevano (anche quando venne a sapere di alcuni commenti spiacevoli dello stesso Mann, dopo la sua morte). Per approfondire la vicenda si rimanda a S. Müller-Dooch, *Theodor W. Adorno. Biografia di un’intellettuale*, cit., pp. 420 ss.

⁴¹ In una versione differente rispetto all’articolo del 1937, che in origine aveva il titolo *Sullo stile tardo. L’ultimo Beethoven*.

piano della dialettica hegeliana con *Dialettica negativa*.⁴² Sebbene non abbia portato a termine il lavoro nella revisione e nella sistemazione strutturale, Adorno con lo stile tardo – in qualche modo uno dei saggi più compiuti del *Beethoven*, assieme a *Straniamento di un capolavoro* – ha il merito di aver dato vita a una categoria estetica ed ermeneutica, che oggi presenta un campo di indagine tutto da analizzare.

1.2. La maturità delle opere tarde

Benché Adorno abbia già fatto riferimento allo stile tardo, in più parti del testo, nei capitoli precedenti, *Stile tardo* (I), il nono capitolo del *Beethoven*, introduce l'analisi della categoria.⁴³ Qui il testo appare al lettore già nella sua forma-frammento. *Testo 3: Stile tardo di Beethoven*, nell'edizione in tedesco *Spätstil Beethovens*,⁴⁴ si apre con un'immagine sensoriale vivida, quasi sinestetica, visto il coinvolgimento di più sensi a cui rimanda il modello del raffronto: «La maturità delle opere tarde di importanti artisti non somiglia alla maturazione dei frutti».⁴⁵

Adorno apre *in medias res*, senza preamboli, stabilendo due elementi di confronto, le opere tarde e i frutti, per un parallelismo mancato, anzi in negativo: «la maturità» delle prime non somiglia «alla maturazione» dei secondi. Ci sono tre dettagli da prendere in considerazione. Innanzitutto, il filosofo ci parla di «opere tarde», quindi sta facendo riferimento al frutto dell'attività artistica che riguarda l'estremo della vita, la vecchiaia; forse giocando anche sull'ambivalenza del senso letterale e di quello figurato del secondo termine: il frutto sia come prodotto della terra e alimento sia come prodotto di un lavoro artistico e intellettuale. Inoltre, spesso la frutta, l'insieme dei frutti, è il soggetto di

⁴² Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004 [*Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966].

⁴³ Nel capitolo introduttivo *Praeludium*, ma anche nel capitolo sulla *Tonalità*, il quarto e quello sulla *Forma*, il quinto. In ogni capitolo effettivamente Adorno accenna allo stile tardo. Questo è sintomo del fatto che il filosofo volesse appunto rimaneggiare il materiale a cui ha atteso per una vita per dare una forma differente ai materiali raccolti.

⁴⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 180-199.

predilezione degli artisti, solo per citarne due celebri, si pensi alla *Canestra di frutta* di Caravaggio o a una delle tante raffigurazioni di nature morte di Cézanne.

Per quanto attiene al secondo rilievo da fare, esso riguarda l'aggettivo «tarde». La classificazione delle opere d'arte in giovanili, di mezzo e tarde probabilmente viene dall'uso dei biografi di Beethoven (ma accade anche con Michelangelo) di suddividere la sua vita e le sue opere in tre periodi. Dunque, Adorno prende in prestito questo costrutto dai biografi e dalla loro consuetudine, poi divenuta convenzione, di suddividere le vite di artisti e di compositori in periodi o stili, creando di fatto la categoria di stile tardo.⁴⁶

Infine, la terza osservazione concerne l'espressione «di importanti artisti».⁴⁷ In questo modo Adorno compie una precisa scelta, adoperando un principio di selezione radicale. In qualche maniera, anche Benjamin, nel frammento di *Einbahnstraße*, citato nel paragrafo precedente, parla di «grandi»⁴⁸ artisti che attendono alla realizzazione di un'opera che resta per tutta la vita un frammento (subito dopo dice addirittura «genio»⁴⁹).

Pertanto, Adorno sta delimitando un confine: si occuperà delle opere tarde dei grandi, «di importanti artisti»,⁵⁰ cioè coloro che hanno segnato la storia delle arti o della letteratura. E, ovviamente, il saggio si soffermerà sullo stile tardo di Beethoven, una delle figure che più ha marcato il diciannovesimo secolo, anticipando anche di un secolo le avanguardie e contraddistinguendosi non solo come compositore, ma come vero e proprio intellettuale. Difatti, Adorno, nel capitolo successivo a *Stile Tardo* (I), cioè *Opera tarda senza stile tardo*, paragonerà il genio di Beethoven a quello di Hegel:

[...] se ci si accinge a dire qualche eresia su un compositore di altissima autorità,

⁴⁵ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁴⁶ Già Lenzini ricorda che la categoria viene dalla storia dell'arte ed è riconducibile a A. E. Brinckmann, *Spätwerke Grosser Meister*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1925; vd. L. Lenzini, «Dunque sono l'ultimo». Said e lo "stile tardo", in *altraparolarivista.it*, 11 giugno 2020, nota 20, consultabile al link https://www.altraparolarivista.it/2020/06/11/dunque-sono-lultimo-said-e-lo-stile-tardo-di-luca-lenzini/#_ftn20. Versione precedente e differente anche in M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, cit., nota 18. Inoltre cfr. K. Painter, *On Creativity and Lateness*, in K. Painter and Th. Crow (edited by), *Late thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, cit., pp. 1-11.

⁴⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁴⁸ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 6.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

paragonabile per potenza di genio solo a Hegel e alla sua filosofia, un compositore che non ha certo perduto in grandezza in un'epoca che ha irrimediabilmente perso i suoi presupposti storici. Ma proprio di per se stessa la forza di Beethoven, che è una forza di *humanitas* e demitizzazione, esige che si distruggano i tabù mitici.⁵¹

A proposito delle opere tarde, Adorno continua: «Generalmente esse non sono tonde, ma corrugate, addirittura dilaniate; sono solite fare a meno della dolcezza e rifiutano in modo aspro, pungente, la mera degustazione»,⁵² proseguendo così ancora all'interno del campo metaforico e sensoriale dei frutti. Per Adorno, dunque, le opere tarde «non sono tonde»: la rotondità in questo contesto rimanda in parte a quella dei frutti nell'ambito artistico. Tuttavia il rimando adorniano è senz'altro alla pienezza artistica e al raggiungimento dell'armonia delle forme. Successivamente, dopo averci mostrato di cosa mancano, Adorno asserisce, con tono avversativo, che le opere tarde «sono corrugate, addirittura dilaniate».⁵³ Perciò si presentano piene di rughe, anzi «addirittura dilaniate»,⁵⁴ lacerate, si direbbe l'opposto dell'equilibrio formale della rotondità.

A questo punto, Adorno passa dal senso della vista a quello del gusto, ma il campo metaforico è ancora quello del frutto che matura: le opere tarde «sono solite fare a meno della dolcezza e rifiutano in modo aspro, pungente, la mera degustazione».⁵⁵ Qui il raffronto è ancora con la dolcezza dei frutti che, una volta maturi, sono pronti a essere gustati per la sensazione gradevole che il sapore dolce a quel punto della maturazione concede. Invece, le opere tarde fanno a meno della dolcezza, esse rifiutano perfino la degustazione in una maniera così chiara, esplicita, manifesta, da divenire addirittura brutale e violenta.

Allora, la ricezione della loro 'bellezza', l'accoglimento da parte di chi ne fruisce, non può avvenire in maniera supina,⁵⁶ perché esse non possono essere 'gustate' nel modo in cui si percepisce tradizionalmente la bellezza armonica e canonica. Le opere tarde rifiutano

⁵¹ Ivi, pp. 200-201.

⁵² Ivi, p. 175.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Come la bellezza della *Cappella Sistina* si riversa quasi supinamente e passivamente nello spettatore che l'ammira.

qualsiasi assaggio, non possono essere assaporate, perché non hanno alcun rapporto con il piacere, semmai tematizzano il contrario, ossia il dispiacere, il tormento della lacerazione, delle increspature; di esse non si può godere, non c'è alcuna misera degustazione.

Adorno prosegue il suo discorso e afferma che «manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere».⁵⁷ Difatti, la consuetudine vuole che si pensi alla maturità artistica come pienezza e conseguimento di una perfezione formale, dopo gli affanni del laboratorio giovanile. Un esempio irrefutabile di tale raggiungimento armonico è il *David* di Michelangelo, modello universale di bellezza dell'arte occidentale. È l'armonia delle forme del mondo classico, l'ideale della rotondità e dell'armonia, che ancora oggi appare perfetto, malgrado la società sia irrimediabilmente cambiata nella sua struttura di base e l'arte contemporanea abbia rigettato l'ideale di quel tipo di perfezione, eppure appare a noi 'perfetta'. A proposito di questo Marx, in effetti, parla di una relazione infantile nei confronti dell'arte greca, nella storia del mondo l'infanzia del mondo greco resta in noi come un assoluto perfetto, lontano e cristallizzato.⁵⁸

Quanto Adorno sta iniziando a formulare con questa espressione – «manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere»⁵⁹ – attiene all'insufficienza del concetto di armonia.⁶⁰ Ma è in *Teoria estetica* che ritorna sull'argomento:

⁵⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁵⁸ «Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili. Un uomo non può tornare fanciullo o altrimenti diviene puerile. Ma non si compiace forse dell'ingenuità del fanciullo e non deve egli stesso aspirare a riprodurre, a un più alto livello, la verità? Nella natura infantile, il carattere proprio di ogni epoca non rivive forse nella sua verità naturale? E perché mai la fanciullezza storica dell'umanità, nel momento più bello del suo sviluppo, non dovrebbe esercitare un fascino eterno come stadio che più non ritorna? Vi sono fanciulli rozzi e fanciulli saputi come vecchietti. Molti dei popoli antichi appartengono a questa categoria. I greci erano fanciulli normali. Il fascino che la loro arte esercita su di noi non è in contraddizione con lo stadio sociale poco o nulla evoluto in cui essa maturò. Ne è piuttosto il risultato, inscindibilmente connesso con il fatto che le immature condizioni sociali in cui essa sorse, e solo poteva sorgere, non possono mai più ritornare». K. Marx, *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»*, in Id., *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 199 [*Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, Hamburg, Otto Meissner, 1867-1894].

⁵⁹ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁶⁰ A notarlo è Tiedemann nel *corpus* di note che ha allestito per il volume, accompagnando così la lettura dei frammenti verso una più facile decodificazione e interpretazione.

Quanto più profondamente le opere d'arte s'immergono nell'idea di armonia, di essenza manifestantesi, tanto meno possono accontentarsi di essa. Non è forse una generalizzazione inopportuna di qualcosa di troppo divergente sul piano della filosofia della storia derivare i gesti antiarmonici di Michelangelo, del tardo Rembrandt, dell'ultimo Beethoven, invece che da uno sviluppo soggettivamente doloroso, dalla dinamica del concetto stesso di armonia, in fondo dalla sua insufficienza. La dissonanza è la verità sull'armonia. Presa rigorosamente, quest'ultima, in base al suo stesso criterio, si dimostra irraggiungibile. I suoi *desiderata* vengono soddisfatti solo quando tale irraggiungibilità si manifesta come una parte di essenza; come nel cosiddetto stile tardo di artisti di rilievo. Esso, molto al di là dell'*œuvre* individuale, ha una forza esemplare, la sospensione storica dell'armonia estetica nel suo complesso. La rinuncia all'ideale classicista non è un mutamento di stile o addirittura un mutamento dell'equivoco sentimento della vita, ma è frutto dei coefficienti d'attrito dell'armonia, che presenta come concretamente conciliato ciò che non lo è, e così trasgredisce il postulato dell'essenza manifestantesi al quale invece mira proprio l'ideale dell'armonia. L'emancipazione da esso è una estrinsecazione del contenuto di verità dell'arte.⁶¹

Il brano è di una densità tale da offrire una serie di considerazioni. Spesso, infatti, si è ritenuto che le opere dell'ultimo Michelangelo, quelle relative al 'non-finito'⁶² fossero frutto di quello che Adorno chiama «uno sviluppo soggettivamente doloroso» nel brano sopra riportato, cioè di una soggettività che si esaspera nella vecchiaia,⁶³ come dirà poco più avanti,⁶⁴ nel passo di *Stile Tardo* (I), che stiamo analizzando.

⁶¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 148.

⁶² Facciamo riferimento qui in particolare ai *Prigioni* destinati alla Tomba di Giulio II, al *San Matteo* e alla *Pietà Rondanini*. Sul non-finito michelangiotesco vd. The *Non Finito*, in C. C. Bambach (ed. by), *Michelangelo. Divine Draftsman & Designer*, with essays by C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu, M. Mussolin book to the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, 13 November 2017-12 February 2018, New Haven and London, Yale University Press, 2017, pp. 99-101; e anche E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito*. In appendice *L'estetica di Leon Battista Alberti e il De Re Aedificatoria*, Torino, Allemandi, 2022. Per una ricostruzione della genesi della Tomba di papa Giulio II cfr. C. L. Frommel, *Michelangelo. Il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, con la collaborazione di M. Forcellino, tr. dal tedesco di H. G. Frommel, B. Argenton, Milano, Jaca book, 2014.

⁶³ Panella, ad esempio, in riferimento alla *Pietà Rondanini* dice: «È qui che molto probabilmente iniziò la sua fortuna come espressione straziata e lancinante del tormento dell'artista giunto ai suoi ultimi anni di attività produttiva piena, come simbolo inimitabile di essa e considerata, di conseguenza, come una sorta di suo testamento estetico e spirituale». G. Panella, *Il sublime, il non-finito: Michelangelo nel Settecento. Un capitolo di storia della teoria estetica in Inghilterra*, in A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 153-185, p. 157.

L'«espressione straziata e lancinante» sarebbe frutto «del tormento dell'artista», Panella non è l'unico a seguire questo sentiero interpretativo. (In riferimento a questo, Ghinassi spiega come la storiografia più accreditata abbia confezionato su Michelangelo l'immagine di una vecchiaia tormentata da agonie spirituali rispetto all'adolescenza neoplatonica. Cfr. E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito...* cit., p. 89.)

Inoltre, si aggiunga a questo, la continua insoddisfazione dell'artista che lo spinge alla ricerca della perfezione – e a continui pentimenti – e di conseguenza alla rovina dell'opera. Si veda a tal proposito ancora E. Ghinassi, *Storia di un pentimento: la pietà Bandini (1547-1555)*, in Id., *Michelangelo e il non-finito...* cit., pp. 78-88.

Per Ghinassi il rapporto occhio-mano, la visione selettiva e il 'brancolamento' in Michelangelo si combinano in un processo che può portare dunque alla catastrofe. Ivi, p. 70. In riferimento al rapporto occhio-mano: «L'occhio, nella trama degli indizi, capta l'avvenire della figura che la mano governa, plasmando i gangli vitali della forma», ivi, p. 69. Nel non-finito ciò che viene scolpito non è il volto, ma lo 'scorcio', ciò che Ghinassi intende con 'visione selettiva' nel processo compositivo della scultura. Ivi, p. 70.

Mentre per il concetto di "brancolamento" si rifà a Lévinas (E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1980], con un testo introduttivo di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 2004 [*Totalité et infini*]).

Eppure, secondo Adorno l'opinione per la quale le opere tarde derivino da «uno sviluppo soggettivamente doloroso»⁶⁵ sarebbe riduttiva e semplicistica, in quanto in realtà questa esasperazione delle forme dipende appunto dall'insufficienza stessa del concetto di armonia. Il filosofo, che ha raggiunto l'apice del suo lavoro da musicologo proprio con il lavoro sulla 'dissonanza', ripropone anche qui la medesima cosa: per Adorno «la dissonanza è la verità sull'armonia»,⁶⁶ ed essa si manifesta nel «cosiddetto stile tardo di artisti di rilievo». ⁶⁷ «La rinuncia all'ideale classicista non è un mutamento di stile o addirittura un mutamento dell'equivoco sentimento della vita, ma è frutto dei coefficienti d'attrito dell'armonia, che presenta come concretamente conciliato ciò che non lo è»,⁶⁸ per il filosofo delle dissonanze l'arte non deve essere conciliante, anzi deve ribellarsi all'ordine del mondo, e può adempiere a questa ribellione solo se mostra le 'storture', le 'dissonanze', quindi in definitiva deve dare una rappresentazione negativa del mondo. «L'armonia estetica non è realizzabile, ma è garbo ed equilibrio; nell'interno di tutto ciò che in arte può essere

Essai sur l'extériorité, Martinus Nijhoff, The Hague, 1971]). Con questo termine spiega la processualità aperta, governata dal corpo, all'interno della quale si incontrano la prefigurazione e la scoperta del corpo, ma anche il pentimento; il brancolamento «è la condizione di ogni tecnica»: il gesto che guida la mano. Ghinassi cita Lévinas in E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito...* cit., p. 70.

A proposito ancora dell'immagine incompiuta michelangiolesca e della sua acquisizione di autonomia per Biagini «valeva anche per le "sprezzature", le irregolarità della *Pietà Rondanini* che, appunto, hanno permesso a Michelangelo di irrompere nelle pagine della Storia dell'Arte (già all'epoca del Vasari) con un'azione che inaugurerà un'altra forma di finito nell'arte, quella del «finito che non finisce», un'idea e pratica di forma disarmonica che si imporrà come altra modalità compiuta di fare arte». E. Biagini, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, in A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, cit., pp. 19-52, p. 22.

In accordo con Gottfried Benn, è possibile dunque ravvisare nella *Pietà Rondanini* dell'ottantanovenne scultore il «mutamento di struttura assolutamente radicale», G. Benn, *Invecchiare come problema per gli artisti*, trad. it. di L. Zagari, Milano, Adelphi, 2021, p. 32. Versione precedente *Invecchiare: problema per gli artisti* in Id., *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963 [*Altern als Problem für Künstler*, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GMBH, 1954]. Addirittura, Benn mette a confronto le diverse opinioni sulla *Rondanini*, e citando Simmel, sostiene che è «la sua opera più traditrice e più tragica» (ivi, p. 33), in cui Michelangelo si accorge di aver superato la stessa tecnica che ha dominato, non avendo però nuovi mezzi espressivi 'lascia cadere le braccia', (*ibidem*). Subito dopo Benn cita Malraux che, nella *Psychologie de l'art*, afferma: «Prima inventano la loro lingua, poi imparano a parlarla e spesso ne inventano ancora un'altra. Quando lo stile della morte li sfiora, si ricordano come in gioventù avessero rotto con i loro maestri, e a questo punto arrivano a rompere anche con la propria opera». Ivi, pp. 33-34.

⁶⁴ «Solitamente si usa spiegare tutto ciò con il fatto che esse sono prodotti della soggettività che si manifesta senza riguardo o ancor meglio sono una "personalità" che spezza la rotondità della forma per amore dell'espressione di sé». Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁶⁵ Id., *Teoria estetica*, cit., p. 148.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

chiamato a buon diritto armonico, sopravvive ciò che è disperato e reciprocamente contraddittorio». ⁶⁹

Ancora a proposito del concetto di dissonanza in *Teoria estetica* Adorno dichiara che esso «è il termine tecnico per l'assimilazione nell'arte di ciò che viene chiamato brutto sia dall'estetica sia dall'ingenuità». ⁷⁰ Dunque, l'armonia dell'opera d'arte per Adorno non si realizza, essa è inattendibile e fasulla, perché al contrario del postulato heideggeriano sull'opera d'arte che 'mette in opera la verità', per Adorno le opere d'arte sono solo 'apparenza' e in quanto tali giungono a un'esistenza che è di per sé frammentaria, sono per costituzione 'frantumate'. Malgrado questo venga totalmente negato dal concetto stesso di armonia. ⁷¹

Accanto all'insufficienza del concetto di armonia, Adorno, con questa espressione, – «manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere» ⁷² –, introduce una questione importante: il rapporto con la tradizione, con i padri, con quanto è molto problematico e conflittuale, perché precede il lavoro che l'artista presenterà a un pubblico abituato a una certa ricezione estetica. D'altronde, poco prima, Adorno aveva messo in rilievo che si sarebbe occupato delle «opere tarde di importanti artisti», ⁷³ circoscrivendo il suo campo d'analisi solo ai 'grandi' (così come Benjamin attribuiva solo ai grandi la capacità di soffermarsi sul frammento).

Ebbene, il rapporto controverso con la tradizione entra nella sfera d'azione di quella che Harold Bloom chiama 'l'angoscia dell'influenza'. ⁷⁴ Di solito, infatti, si pensa, alla maturità come al raggiungimento della pienezza estetica, al raggiungimento del mestiere, in opposizione alla gioventù in cui avviene l'apprendistato. L'artista, perciò, deve affrancarsi,

⁶⁹ Ivi, pp. 147-148. In questo contesto si inserisce anche quanto Adorno sviscera a proposito del classicismo nell'*Ifigenia* di Goethe, ovvero che l'armonia che essa presenta in realtà non esiste, è falsa, poiché storicamente inadeguata alle condizioni e all'assetto sociale della tragedia goethiana. Id., *Sul classicismo dell'«Ifigenia» di Goethe*, trad. it. E. De Angelis, Id., *Note per la letteratura. 1961-1968*, cit., pp. 173-191.

⁷⁰ Id., *Teoria estetica*, cit., 62.

⁷¹ Ivi, p. 147.

⁷² Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175. Le sottolineature sono mie.

⁷³ *Ibidem*.

deve ‘uccidere i padri’ freudianamente: il suo cruccio è rappresentato dalla necessità di posizionarsi dopo i ‘grandi’.

Questa angoscia è riprodotta magnificamente dal disegno dell’artista svizzero Johann Heinrich Füssli *L’artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche*. In essa infatti un artista si copre il volto mentre piange di fronte a un enorme piede marmoreo, simbolo delle rovine antiche e frammento di un’opera, che sta toccando con l’altra mano.

Per Panella, in effetti, la sua angoscia è:

il dramma, tutto schiacciato sulla Modernità, della necessaria funzione epigonica dell’artista, l’«angoscia» non solo «dell’influenza» altrui [...], ma la consapevolezza lucida e atterrita insieme della *be-lateness*, dell’essere arrivati troppo tardi per raggiungere i risultati espressivi ai quali si voleva arrivare e conseguire e che, tuttavia, *les Anciens* avevano già magnificamente esplorato e rappresentato con le loro opere in tutti i campi.⁷⁵

Ma già per Eliot la tradizione (letteraria) deve essere sempre riconquistata dagli artisti e nel saggio *Tradizione e talento individuale* del 1919 conferma che:

La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare: chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. [...] Nessun poeta, nessun artista di nessun’arte, preso per sé solo, ha significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo: bisogna collocarlo, per procedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato. Questo è per me un principio di critica estetica, e non di semplice critica storica.⁷⁶

Nella mastodontica biografia che Müller-Doohm ha redatto su Adorno, viene riportata la lettera del filosofo alla madre del 13 giugno 1947 sull’incontro con Thomas Mann: «“Ebbi il sentimento”, scriveva Adorno in occasione del settantesimo compleanno di Thomas Mann, “di avere incontrato, per la prima e unica volta nella mia vita, in carne ed ossa, quella tradizione tedesca della quale ho recepito ogni cosa: anche la forza di resistere alla tradizione”».⁷⁷

⁷⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1973], New York, Oxford University Press, 1975.

⁷⁵ G. Panella, *Il sublime, il non-finito: Michelangelo nel Settecento. Un capitolo di storia della teoria estetica in Inghilterra*, in A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, cit., pp.159-160.

⁷⁶ Th. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* [1919], in Id., *Opere 1904.1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, pp. 393- 394.

⁷⁷ S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un’intellettuale*, cit., p. 421.

Adorno si trova di fronte alla 'tradizione', rappresentata da Mann, eppure sa che ad essa bisogna resistere, o meglio che da essa bisogna partire, l'atto creativo necessita comunque di un superamento (che implichi un rifiuto o un parziale accoglimento della tradizione). Ancora a proposito della tradizione, Hegel, nelle sue *Lezioni sulla storia della filosofia*, ci restituisce l'immagine vivida e in movimento di essa:

[...] così pure tutto ciò che noi siamo in fatto di scienza e particolarmente di filosofia lo dobbiamo parimenti alla tradizione, la quale, come ha detto Herder, s'intreccia come una sacra catena con tutto ciò ch'è mutevole e quindi è passato, e ci ha conservato e trasmesso tutto ciò che è stato fatto da coloro che ci hanno preceduti. Senonché la tradizione non è soltanto una massaia, che si limita a custodire fedelmente quel che ha ricevuto e a conservarlo e trasmetterlo immutato ai posteri; non è come il corso della natura che nelle infinite variazioni ed attività delle sue manifestazioni e forme resta sempre fedele alle leggi primordiali e non fa un passo avanti. La tradizione non è una statua immobile, ma vive e rampolla come un fiume impetuoso che tanto più s'ingrossa quanto più s'allontana dalla sua origine. Il contenuto di essa è costituito da ciò che il mondo spirituale ha prodotto; e lo spirito universale non riposa mai.⁷⁸

La tradizione riceve in consegna dal passato qualcosa che è mutevole, e mai fermo, e con esso conserva una sorta di sacralità. La sua personificazione è incarnata da una guardiana, custode di un'eredità, ma non come una massaia o una statua: l'immagine hegeliana è quella di un fiume in piena, che aumenta il suo volume man mano che si separa dalla sua origine. La tradizione è «lo spirito universale [che] non riposa mai».⁷⁹ È pur vero che, per dirla con Adorno, nel suo *Beethoven*, «il presente crea nella forma il passato»;⁸⁰ una forma, quindi, che assume confini e lineamenti differenti a seconda di ciò che la tocca.

Nel processo di maturazione delle opere tarde non vi è la stessa pienezza estetica che ci si aspetterebbe da esse, anzi queste si presentano piene di grinze, di solchi, sono lacerate, tutt'altro che perfette; la loro maturità non somiglia alla maturazione dei frutti perché, ci spiega Adorno, in esse non c'è una progressività, l'opera tarda non è un frutto che necessariamente matura. Per cui il rapporto delle opere tarde con la tradizione è molto conflittuale, non vi è sintesi armonica. La traccia del conflitto è in quella lacerazione.

⁷⁸ G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. 10-11 [*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Berlin, Duncker und Humblot, 1837].

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 162.

Nello stile tardo, perciò, la relazione con la tradizione subisce un rifiuto a vantaggio, invece, di ciò che dilania e squarcia l'opera d'arte, quel qualcosa, che è la presenza della 'tardività', l'intervento di quel 'senso della fine', per dirla alla Kermode,⁸¹ rompe le linee armoniche e la rotondità: «manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere».⁸² Nell'esperienza autoriale, la soggettività risponde ai canoni estetici codificati, cominciando poi lentamente a corroderli, fino ad arrivare a un punto irriconoscibile ed è quello il punto dello stile tardo.

Chiarito, allora, ciò di cui sono manchevoli, viene naturale chiedersi cosa piuttosto sia presente in esse: Adorno ci dice che esse «recano la traccia più della storia che della crescita».⁸³ Cosa intende Adorno per «storia» e «crescita»? Egli si sta riferendo al fatto che le opere tarde non sono il segno di un qualcosa che si compie in maniera individuale, di un tracciato in evoluzione perciò di una 'crescita', ma «recano la traccia più della storia», cioè di qualcosa, che dall'esterno porta l'artista a comportarsi in quel modo. Un'agente esterno storico, 'il senso della fine', come lo abbiamo chiamato poc'anzi, che impone all'artista l'urgenza di rompere gli schemi, questo squarcio è, però, in fondo, secondo Adorno, già insito nel percorso estetico dell'autore.

Prendiamo come esempio Michelangelo – che per Adorno è un continuo riferimento, nella relazione fra *Stile tardo* e *Teoria estetica* – e le sue *Pietà*: la *Vaticana*⁸⁴ è l'emblema dello splendore formale dell'artista, la composizione risale agli stessi anni del *David* (1501-1504), ovvero 1498-1499. È il capolavoro dell'artista che iniziò a scolpirla appena ventitreenne. La *Bandini*⁸⁵ comincia a presentare i tratti peculiari del 'non-finito'⁸⁶

⁸¹ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1972], Milano, il Saggiatore, 2020.

⁸² Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ In realtà è la *Pietà* per eccellenza, denominata così perché si trova nella basilica di San Pietro in Vaticano e per distinguerla dalle successive. La grazia e la raffinatezza delle forme creano un'elegante composizione armonica, con il gioco del panneggio del marmo che ammorbidisce la rigidità della posa che il soggetto in genere presentava nella sua iconografia.

⁸⁵ Chiamata anche la *Pietà del Duomo di Firenze*, data la sua attuale ubicazione. Venne acquistata da Francesco Bandini, dopo la morte di Michelangelo, che la portò nella sua dimora di Montecavallo. Solo Cosimo III riuscì a riportare la scultura a Firenze.

micelangiotesco e una certa disarmonicità rispetto alla *Vaticana*, dovuta anche all'ira dell'artista che provò a distruggerla in seguito alla rottura di una parte. Già in essa però è ravvisabile il carattere difettoso, sgraziato, la “stortura”.

Tuttavia, è con la *Rondanini*⁸⁷ che si raggiunge l'apice del tardo stile dello scultore fiorentino, non solo il gruppo scultoreo acquista una certa verticalità e linearità ascensionale, ma perde del tutto l'equilibrio plastico della posa che caratterizza la *Pietà Vaticana*. I corpi sono quasi fusi l'uno nell'altra e si intrecciano a parti di non-finito. Dunque lo stile tardo dell'ottantenne Michelangelo sembra giungere come uno squarcio all'interno della sua ‘poetica’, del suo stile, eppure è già insito nel suo percorso artistico.

D'altronde, se è vero che Michelangelo pronunciò la celebre frase – che spesso gli viene attribuita – a ottantasette anni «sto ancora imparando», il suo stile tardo è una palingenesi, una rottura con il passato (che ha dei segnali premonitori) e una ricerca di nuove forme, meno definite, meno plastiche, dunque esso è il sopraggiungere di una nuova ricerca estetica. Gli stessi *Prigioni*,⁸⁸ fatta eccezione per i due esposti al Louvre,⁸⁹ presentano le stesse caratteristiche: la fusione nel blocco – sembra quasi che essi emergano dal marmo o per usare l'espressione vasariana «da una vasca d'acqua»⁹⁰ –, la verticalità, la presenza significativa del non-finito.

⁸⁶ Ghinassi nel quarto capitolo, *La scultura e il non-finito*, del suo *Michelangelo e il non-finito* riassume le principali spiegazioni sul non-finito micelangiotesco di importanti studiosi. Cfr E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito...* cit., pp. 66-77, pp. 66-67.

⁸⁷ Prende il nome dai Marchesi Rondanini che l'acquistarono nel diciottesimo secolo.

⁸⁸ Originariamente pensati per il travagliato progetto del monumento funebre di papa Giulio II, i *Prigioni* sono sei: quattro non-finiti e due terminati. I due terminati sono stati ribattezzati gli *Schiavi* del Louvre. Mentre gli altri si trovano alla Galleria dell'Accademia a Firenze e sono lo *Schiavo giovane*, *Prigione barbuto*, l'*Atlante* e *Prigione che si ridesta*.

⁸⁹ Sono stati denominati lo *Schiavo morente* e lo *Schiavo ribelle*, oggi si trovano nella loro sensualità estrema nella sala 403 del Louvre. Sono state fra le prime sculture a essere completate ed entrano nel progetto a partire dal secondo (1513), quello concordato con gli eredi di Giuliano della Rovere, ma, poiché la pianificazione della tomba subì numerose modifiche, essi vennero successivamente esclusi, per una sostanziale riduzione del corredo scultoreo.

⁹⁰ Ettore Ghinassi ricorda che l'immagine vasariana dell'affioramento della statua dalla vasca d'acqua per spiegare la tecnica esecutiva di Michelangelo è sì suggestiva, ma insufficiente, perché non spiegherebbe come mai coesistano parti finite con parti di non-finito. Cfr. E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito...* cit., p. 76, nota 8.

I segnali premonitori dello stile tardo sono avvisaglie di qualcosa che si muove verso quella direzione, pertanto la rottura con il passato è annunciata, anche se non sempre pienamente visibile: i segni ci sono già prima, tanto da farci affermare che lo stile tardo non è un sovvertimento che viene dal nulla, pur sembrando del tutto brutale.⁹¹ Quando si manifesta, esso deriva da un'evoluzione individuale della propria poetica e della propria estetica che si accompagna a un qualcosa che viene dall'esterno – il già citato agente storico del 'senso della fine' – e irrompe (o rompe) l'idea del mondo, la *Weltanschauung*, dell'artista. Lo stile tardo perciò ha a che fare con l'evoluzione estetica, ma allo stesso tempo non è l'esito, non è la crescita e neppure il punto di arrivo, ma è l'irruzione di un urto: ovvero l'irruzione della storia che entra in rapporto con la soggettività autoriale.

1.3. Le caratteristiche dello stile tardo

Vengono presentati in questo paragrafo i nodi-chiave per la comprensione dello stile tardo. Essi rappresentano i nessi necessari e i rapporti basilari da cui si origina per Adorno la tardività. A partire dalla soggettività autoriale e il suo rapporto con la storia, passando per la differenza fra opera tarda e documento con cui spesso le opere della tardività sono associate. Seguirà poi la definizione del nuovo ruolo delle convenzioni in rapporto alla soggettività fino all'esplosione di quest'ultima che genera una totalità frantumata, all'interno di questa sezione verrà messa in rilievo la funzione della mano del maestro. Infine, in chiusura vengono esposti i segni caratteristici dello stile tardo, che emergono dalla lettura del saggio di Adorno, in parallelo ad altri testi adorniani e non solo.

⁹¹ «Formulate le vostre tesi nella maniera più brutale, ché, quando l'epoca va a riposo e pone fine al canto voi siete rappresentati solo in ragione delle vostre frasi. Ciò che non esprimete non c'è». G. Benn, *Invecchiare come problema per gli artisti*, cit., pp. 58-59.

1.3.1. Soggettività autoriale e irruzione della storia

Per Adorno la relazione fra la soggettività autoriale e l'irruzione della storia è uno degli elementi che determina lo stile tardo. Nel suo esprimersi, la soggettività autoriale si scontra brutalmente con un fattore esterno che spinge l'artista (o l'autore) a rompere con il suo percorso estetico consolidato e precedente.

Questo elemento della storia, il 'senso della fine' entra di prepotenza e non ha attinenza necessariamente con la vecchiaia (quindi con il momento biografico in cui si trova la soggettività autoriale). Semmai esso è una *Stimmung* del tempo, quindi una sorta di indicatore della vecchiezza del mondo che ciclicamente (e apocalitticamente) si ripropone influenzata da diversi fattori. Nel secondo capitolo analizzeremo come questo 'senso della fine' assuma nei principali 'teorizzatori' dello stile tardo una *facies* differente a seconda del tempo. In particolare si manifesta con la catastrofe in Adorno e l'esilio in Said. E, così, anche nella parte analitica di questo lavoro, il senso della fine dello stile tardo assumerà in ogni autore preso in esame un esito differente.

A proposito dell'arte della vecchiaia, Georg Simmel, in *Rembrandt*,⁹² sostiene che essa causi una forma peculiare di soggettività che si differenzia dal soggettivismo della giovinezza, caratterizzato, invece, da «una reazione contro il mondo». Mentre la soggettività della vecchiaia è «un liberarsi e un ritrarsi dal mondo, dopo che lo si è accolto in sé come esperienza e destino».⁹³

Lo stesso Adorno spiega che di solito le opere tarde sono definite come il prodotto «della soggettività che si manifesta senza riguardo, o ancor meglio sono una "personalità" che spezza la rotondità della forma per amore dell'espressione di sé, che trasforma l'armonia della dissonanza del suo dolore, che disdegna lo stimolo sensibile in virtù della tirannia dello

⁹² G. Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, trad. di G. Gabetta, Milano, Abscondita, 2001 [Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig, Wolff, 1916].

⁹³ Ivi, p. 139.

spirito liberato»,⁹⁴ ma questa interpretazione per il filosofo tedesco è insufficiente, nel paragrafo precedente abbiamo potuto constatare che ciò viene rilevato anche nella *Teoria estetica*.⁹⁵ A causa di quest'ottica, infatti, le opere tarde vengono messe ai margini dell'arte e avvicinate di più al documento.⁹⁶

1.3.2. Opera tarda e documento

Il pericolo di questa visione, in effetti, è che l'opera tarda diventi un 'documento', ovvero la testimonianza dell'estremo della vita dell'autore. In questo modo vi è una netta svalutazione delle opere tarde come prodotto artistico.⁹⁷ Tuttavia, è facile rendersi conto di una tale inadeguatezza teorica, poiché la soluzione del biografismo adotta un'interpretazione semplicistica e puramente psicologica, suffragata da un certo fatalismo. Per Adorno è importante che non si ripieghi sul dato biologico per spiegare la straordinarietà dello stile tardo di Beethoven.⁹⁸

In merito, invece, alla distinzione fra l'opera d'arte e il documento, Adorno nella *Teoria estetica* si rifà a Benjamin, il quale in *Strada a senso unico*, nella sezione *Tredici tesi contro gli snob*, definisce una serie di criteri peculiari e distintivi dell'opera d'arte e del documento: per Benjamin «l'opera d'arte è solo per incidenza un documento»,⁹⁹ mentre «nessun documento è in quanto tale un'opera d'arte»,¹⁰⁰ delineando così un confine netto di demarcazione fra i due. Per Adorno, infatti, questa distinzione è essenziale in quanto rifiuta qualsiasi prodotto che non obbedisca a una legge formale, poiché molte opere d'arte non si presentano come tali nel Novecento, pur essendolo.¹⁰¹

⁹⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁹⁵ Id., *Teoria estetica*, cit., p. 148.

⁹⁶ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁹⁷ «È come se di fronte alla gravità della morte umana la teoria dell'arte volesse rinunciare ai suoi diritti e abdicare di fronte alla realtà». *Ibidem*.

⁹⁸ È quanto dice senza mezzi termini anche durante la conferenza radiofonica del 1966. Cfr. Id., *Sullo stile tardo di Beethoven*, in *Appendice a Id., Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 260-268, p. 260.

⁹⁹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 27.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 244.

Ancora una volta, dice Adorno, le opere tarde non sono determinate dal concetto di ‘espressione’, in quanto esistono opere del tardo Beethoven, che ne sono prive, anzi sono totalmente «distaccate».¹⁰² Esse sono enigmatiche al punto da nascondersi anche in pezzi più allegri. D'altronde, per Adorno la lacerazione delle opere tarde non consiste solo nel palesarsi della morte. La soggettività delle *Spätwerke*¹⁰³ agisce non infrangendo la forma ma «creandola originariamente».¹⁰⁴ Ed è qui che si inserisce un altro elemento, il quale diviene in effetti il nucleo cruciale dello stile tardo: il ruolo delle convenzioni e il rapporto di esse con la soggettività.

1.3.3. Il ruolo delle convenzioni e il rapporto con la soggettività

Finalmente si immette nel discorso sullo stile tardo l'analisi della funzione che le convenzioni svolgono in relazione allo sgorgare del contenuto delle opere tarde. Per Adorno, infatti, ciò è fondamentale per poter comprendere lo *Spätstil*, benché spesso le convenzioni vengano trascurate secondo precise volontà.¹⁰⁵ Malgrado la questione non nasca nell'ambito della riflessione letteraria – ma in quello musicale – in questo contesto ci interessa approfondire la categoria dal punto di vista teoretico, perciò possiamo definire la convenzione come l'espressione di un conformismo, ovvero l'espressione della soggettività che si adegua a un linguaggio collettivo e che gode di una certa riconoscibilità. Il pubblico di un qualsiasi concerto oggi sa che a un certo punto arriverà il *refrain* mentre ascolta un dato brano di un'artista, così come uno studente conosce bene la struttura codificata del sonetto, pertanto si attenderà due terzine dopo le prime due quartine che andranno a comporre i quattordici versi endecasillabi, salvo varianti ed eccezioni.

¹⁰² Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 176.

¹⁰³ Nel testo tedesco è l'opera tarda. Cfr. Id., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, cit., p. 180.

¹⁰⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 176.

¹⁰⁵ Per Adorno questo è visibile nella trattazione dell'ultimo Goethe e dell'ultimo Stifter, perciò, all'interno della sua analisi, ritiene importante rilevarlo nell'esperienza musicale dell'ultimo Beethoven. Cfr. *Ibidem*.

Nello stile tardo la convenzione perde questo valore, perché la soggettività autoriale in funzione di essa assume una qualche forma di distanza. Nell'ultimo Beethoven, ci spiega Adorno, le convenzioni non funzionano più, sono presenti, però sono spogliate del loro ruolo. La convenzione «diviene visibile in modo manifesto, nudo, diretto»:¹⁰⁶ è come se essa non possedesse più quella finalità 'decorativa', divenendo una sorta di astrazione, assume una forma vuota. Adorno inserisce così il tema della morte: la convenzione liberata da una norma sociale effettivamente si trasforma in qualcosa di astratto, frigido, distaccato. Essa, perciò, ha a che fare con ciò che non è vitale, concreto, reale, ovvero con la morte.

Il filosofo tedesco capisce che il rapporto fra la convenzione e la soggettività diviene qualcosa di diverso: lo stile nudo, ovvero le macerie di ciò che era prima la convenzione. Tali macerie vengono giustificate solo tramite il principio psicologico – a dispetto dell'apparenza –, che, come più volte ha ripetuto Adorno, risulta insufficiente nella definizione di qualsiasi stile tardo.¹⁰⁷

«L'arte, però, ha sempre il suo contenuto meramente nell'apparenza»¹⁰⁸ e, in conseguenza di ciò, Adorno asserisce che la legge formale dello stile tardo deriva dal rapporto tra le convenzioni e la soggettività. Dunque da tale legge sgorga il contenuto delle *Spätwerke*, «qualora esse possano davvero essere qualcosa di più che reliquie commoventi»,¹⁰⁹ cioè non semplici testimonianze della lacerazione dell'estremo della vita e del dato biologico. Tuttavia, pur riconoscendo l'inadeguatezza di quest'ultimo e della componente psicologica, la legge formale dello stile tardo si rivela proprio attraverso il pensiero della morte, e di fatto, essa non può che accedere in rapporto all'opera d'arte in maniera mediata «come suo "oggetto". È imposta soltanto alle creature e non alle opere e quindi da sempre spezzata in ogni arte come allegoria».¹¹⁰

¹⁰⁶ Ivi, p. 177.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

I punti di contatto fra Adorno e Benjamin ancora una volta sono molteplici. A questo punto risulta necessario il discorso che Benjamin intraprende a proposito dell'allegoria nel *Dramma barocco tedesco*.¹¹¹ L'allegoria nasce, a differenza del simbolo, nel momento in cui v'è una frattura tra la figura e il suo significato, mentre nel simbolo la figura è il significato, come nelle allegorie dantesche. Nell'allegoria moderna, invece, in particolare se consideriamo lo scarafaggio della *Metamorfosi* di Kafka – l'allegoria moderna per eccellenza – essa non contiene necessariamente un significato da tutti condiviso, per cui implica uno scarto. Quindi, tutto ciò che Adorno descrive a proposito di quanto mette in atto Beethoven con le convenzioni, con la frammentazione del discorso musicale, sono allegorie.

Nell'opera tarda la soggettività, che è 'prorompente', spinge nella direzione opposta verso la quale tende: cercando l'espressione nella soggettività stessa.¹¹² La soggettività però è una struttura mortale, e proprio in quanto tale, viene meno di fronte alla verità¹¹³ dell'opera d'arte: ed è in questo abbandono che risiede la potenza della soggettività, nel modo in cui si separa dalle opere d'arte stesse.

¹¹¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1925], in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, ed. it. a cura di E. Ganni, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-269 [Ursprung des deutschen Trauerspiels, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt am Main, 1991, vol. I, pp. 336-409]. Per approfondire la storia del concetto di allegoria fino a Benjamin: S. Ferri, *Allegoria*, in «Studi Classici e Orientali», vol. 11, 1962, pp. 250-261; G. Lukács, *Allegoria e simbolo*, in «Belfagor», vol. 24, n. 2, 31 marzo 1969, pp. 125-166. Per l'allegoria in Benjamin: F. Barison, «Un'infinita quantità di speranza». Benjamin e Kafka, in «Dialegesthai. Rivista di filosofia», a. 19, 30-12-2017, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/francesca-barison-01>; P. Puggioni, *Walter Benjamin: allegoria, stato di eccezione, messianesimo*, in «Dialegesthai. Rivista di filosofia», a. 22, 31-12-2020, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/paola-puggioni-01>. Anche il saggio di Trentin sulla relazione fra Benjamin e Pasolini contiene interessanti riflessioni sull'allegoria: F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», numero speciale *Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni*, (III), n. 19, 2015, pp. 33-43.

¹¹² Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 177.

¹¹³ A proposito del contenuto di verità Benjamin, nel suo *Le affinità elettive*, compie la distinzione fra contenuto reale e contenuto di verità. Del primo si occupa il commentario, quindi il filologo, che ricerca i dati reali legati all'autore, all'opera e a ogni elemento legato al testo dal punto di vista storico e dell'ambiente letterario; del secondo si occupa il critico ed è più difficile da sviscerare poiché riguarda la forma intrinseca dell'opera. Benjamin la definisce il nocciolo stesso del contenuto reale. Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive* in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 163-243; e anche i vari brani di Adorno stesso in relazione al contenuto di verità nell'opera d'arte. Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 6-7; 62; 171-172; 175-176; 252-254; 278-280; 381-389. Per approfondire il saggio benjaminiano si vedano anche: G. Benvenuti, *Walter Benjamin*, in «Nuova informazione bibliografica», VII, n. 1, gennaio-marzo 2010; F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 307-339; M. Manotta, *L'angelo e la bufera. Benjamin e il tempo figurale di Eros*, in «Strumenti critici», XXXVI, n. 3, settembre-dicembre 2021; G. Zuccarino, *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida*, Genova, Graphos

1.3.4. L'esplosione della soggettività, la mano del maestro e la totalità frammentata

In un'esplosione la soggettività abbandona le opere d'arte, lasciando dietro di sé le «macerie»¹¹⁴ di esse, esprimendosi quindi solo «attraverso i vuoti dai quali prorompe».¹¹⁵ Eppure essa rimane sempre indecifrabile, incapace di essere letta chiaramente, poiché si manifesta con lo scopo di lasciare senza espressione l'apparenza dell'arte.¹¹⁶ Tuttavia, la stessa apparenza è fallace, poiché per sua natura cela l'essenza reale dell'opera, ma per Adorno è vero che «l'arte, però, ha sempre il suo contenuto meramente nell'apparenza».¹¹⁷

Si crea, dunque, nell'opera tarda una rottura fra la soggettività, in senso kantiano, e la collettività. Il fruitore delle opere tarde non è più in grado di cogliere i rimandi convenzionali – perché essi non esprimono più qualcosa di riconoscibile, ma sono caotici, frammentati, nudi, isolati – per questo motivo si sentirà smarrito nella ricezione di tali opere. Il Beethoven degli Ultimi quartetti per archi¹¹⁸ risultò straniante all'ascoltatore abituato all'*Eroica*, così come, Benjamin ci spiega che, i contemporanei di Goethe non compresero il contenuto reale delle sue opere della vecchiaia, poiché esso restò a loro estraneo.¹¹⁹ Simmel a proposito di Rembrandt scrive: «Per i grandi genî, il soggettivismo dell'arte della vecchiaia significa invece che il rapporto con gli oggetti esteriori *in quanto tali* si è fatto

Edizioni, «Graphos/Saggi», 2000. In relazione al pensiero di entrambi si legga G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», 52, 2013, 235-256.

¹¹⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 177.

¹¹⁵ Ivi, pp. 177-178.

¹¹⁶ Anche qui il rapporto con Benjamin è primario e stringente, soprattutto, ancora, in riferimento al saggio *Le affinità elettive*, come già visto nella nota 127. Si vedano, inoltre, i già citati saggi: quello a chiosa del volume postumo *Angelus novus* di F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 307-339, in particolare il paragrafo *Critica e verità: arte e apparenza*, pp. 326-332; e G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», 52, 2013, 235-256. Nell'Introduzione alla *Teoria estetica* Desideri e Matteucci a ragione sostengono che Adorno in quest'opera è in costante dialogo con l'amico morto, Benjamin è il suo 'interlocutore ideale', poiché non riprende solo le questioni provenienti dai saggi giovanili benjaminiani (contenuto di verità, apparenza, aura, mito), in particolare appunto *Le affinità elettive*, ma si confronta costantemente con il suo pensiero. Vd. F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV.

¹¹⁷ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 177.

¹¹⁸ A proposito degli Ultimi quartetti, Adorno asserisce: «Nessun'opera successiva sarebbe capace di misurarsi con il contenuto di verità degli ultimi quartetti di Beethoven. Non potendo comunque la posizione di questi ultimi, per materiale, spirito e modo di procedere, essere di nuovo occupata fosse pure dal più grande talento». Id., *Teoria estetica*, cit., p. 280.

¹¹⁹ W. Benjamin, *Le affinità elettive* in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 163-243, p. 165.

indifferente per loro, per cui tali geni ormai possono solo esprimere se stessi, ma se stessi *come artisti*». ¹²⁰

È evidente che, per quanto detto fino a questo momento, Adorno rigetta quest'ottica, in quanto confermerebbe la visione di una «soggettività che si manifesta senza riguardo»; ¹²¹ malgrado Simmel aggiunga il chiarimento dell'«esprimere se stessi *come artisti*», mettendo in rilievo, appunto, la precisazione sull'espressione dell'artista e non del sé dell'uomo, in realtà si ridurrebbe la specificità del sorgere delle opere tarde pur sempre alla soggettività dell'artista vecchio che va incontro ai dolori, ai dispiaceri e a ogni elemento legato al mero dato biografico.

Ancora Adorno aggiunge che «toccata dalla morte, la mano del maestro libera le masse di materia cui prima dava forma; le fessure e crepe ivi presenti, testimonianza finita dell'Io di fronte all'esistente, sono la sua ultima opera». ¹²² Siamo di fronte all'immagine più emblematica dello stile tardo: la mano del maestro (in questo caso Beethoven, in generale del soggetto autoriale tardo), sfiorata dalla morte, dal pensiero della fine, diffonde, propaga «masse di materia, cui prima dava forma». ¹²³

Questo 'prima' è fondamentale: in effetti, potrebbe avere un duplice valore. Adorno fa riferimento agli 'stili', cioè ai vari periodi biografici in cui si è soliti suddividere le vite di artisti. Dunque, nel periodo della sua pienezza artistica, al raggiungimento del mestiere, dopo il praticantato giovanile, l'artista dà forma alla materia, giunge alla maturità. ¹²⁴ Però questa interpretazione di 'prima' gli restituisce un valore individualistico, che è insufficiente, in quanto si riferirebbe alla sola esperienza autoriale del soggetto.

Perciò tentiamo una seconda proposta, la quale espande il senso di 'prima' a un significato più universale e generale. Il 'prima' potrebbe avere un'attinenza e fare allusione

¹²⁰ G. Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, cit., pp. 139-140. I corsivi sono nel testo.

¹²¹ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

¹²² Ivi, p. 178.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

a un tempo più remoto e distante: quando l'artista era considerato un demiurgo, un creatore, che plasmava la sua opera. Perciò il riferimento di Adorno sarebbe a un tempo remoto, nel corso della storia del mondo, quando l'artista creava quasi dalle sue mani, diremmo prima dell'avvento della 'tecnica'.¹²⁵

L'immagine dell'artista creatore e demiurgo è suffragata, inoltre, dalle parole di Adorno stesso, il quale in un passo dello stesso saggio, ma che va oltre il testo del 1937,¹²⁶ sostiene che:

Al paesaggio pietrificato non conduce nessun sentiero comodo. Ma quando Beethoven fece parlare la pietra, creando figure con lo scalpello, nel terribile urto volarono le schegge. E come il geologo riesce a riconoscere la vera natura di interi strati terrestri da minuscole parti di materia disperse, così le schegge sono testimoni del paesaggio da cui provengono: i cristalli sono i medesimi. Beethoven stesso le chiama Bagatelle. Non solo sono schegge e documenti del più possente processo produttivo della musica, ma la loro sorprendente brevità rivela nel contempo quella singolare contrazione e tendenza all'inorganico che conduce nel più intimo mistero sia dell'ultimo Beethoven sia forse di ogni grande stile tardo.¹²⁷

Non solo Beethoven 'fa parlare la pietra', per Adorno, ma addirittura il filosofo lo rappresenta con una tale ἐνάργεια che sembra quasi di vedere il compositore con uno scalpello in mano. È qui che l'immagine delle schegge e degli urti diviene vivida, perché Adorno deve aver ben presente la parvenza del demiurgo mentre descrive il Beethoven tardo. La materia dispersa, le schegge che vengono fuori dall'urto e il paesaggio pietrificato ci riportano nella bottega di un artista che sta scolpendo la sua opera. Ancora una volta l'immagine di Michelangelo sembra aleggiare all'interno del testo.

Inoltre, Adorno paragona Beethoven anche al geologo, capace di riconoscere i diversi strati di materia. La pietra, i minerali, le schegge, i pezzi di materia, tutte queste componenti inorganiche, ci portano nel 'paesaggio pietrificato' e poi

¹²⁵ Si lega qui il tema della perdita dell'aura benjaminiana nell'epoca della riproducibilità tecnica. Cfr W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, pref. di C. Cases, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955].

¹²⁶ Il saggio pubblicato nel 1937 nel *Beethoven* è la porzione di testo che va da pp. 175-179; il resto è rappresentato dalle aggiunte che Adorno inserisce nel corso degli anni.

¹²⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 183-184.

‘abbandonato’ dello stile tardo, che per il filosofo conducono al più intimo mistero di ogni grande stile tardo, oltre che a quello di Beethoven.

Vengono a coincidere a questo punto due ‘sensi della fine’: il primo è il ‘sentimento del tempo’, quindi lo scorrere del tempo dell’uomo e il suo giungere alla vecchiaia; il secondo è il senso della fine del mondo, l’alone apocalittico che grava ogni volta che un ciclo sembra terminato per il mondo, all’interno di una concezione del tempo ciclica e ripetitiva. L’immagine dell’‘uroboro’¹²⁸ in tal senso è pregnante e significativa, in quanto emblema della fine che si ricongiunge all’inizio.

Un altro elemento emerge dal brano adorniano: la mano, lo strumento dell’azione creatrice. La mano è simbolo sia del lavoro manuale per la sussistenza dell’uomo, sia di quello artistico e intellettuale, l’artista dà corpo all’opera con la mano, e la parola-pensiero prende forma materiale attraverso di essa e l’atto dello scrivere. La mano è anche una parte fondamentale del corpo dell’uomo stesso: è il mezzo grazie al quale, rispetto all’animale, l’essere umano ha preso il suo posto nel mondo nel processo di civilizzazione.

Peraltro, la mano diventa l’espressione figurata dell’origine della vita nella michelangiolesca *Creazione di Adamo*, forse più d’ascendenza platonica che biblica rispetto alla scelta della posa.¹²⁹ Henri Focillon tesse le lodi delle mani nel suo *Éloge de la main*,¹³⁰ definendole sì forse delle «servantes»,¹³¹ ma dotate «d’un génie énergique et libre»,¹³² esse

¹²⁸ Il serpente alato o drago che si morde la coda. Questa immagine è ripresa in Benjamin dal *Die Hiemglyphenkunde* di Giehlow. Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1925], in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, cit., pp. 69-269, p. 206.

¹²⁹ La scelta di utilizzare gli indici delle mani protese fra Dio e Adamo per rappresentare la creazione dell’uomo è invenzione geniale di Michelangelo. Difatti, la scena nella *Genesi* 2,7 è differente, Dio crea l’uomo emettendo un soffio vitale sul volto di Adamo. Probabilmente Michelangelo riprende l’idea delle dita da Botticelli e la sua *Annunciazione del Cestello*, in cui l’Angelo di Dio e Maria sono in una medesima posizione con le braccia protese l’uno verso l’altra. In un certo senso l’utilizzo della mano come strumento che dà vita viene più dall’immagine platonica del demiurgo che modella. D’altronde, la storiografia ricostruisce la giovinezza neoplatonica dell’artista fiorentino. Vd. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito...* cit., p. 89.

¹³⁰ H. Focillon, *Éloge de la main*, préface d’A. Ducci, Paris, Sambuc éditeur, 2019.

¹³¹ Ivi, p. 33.

¹³² *Ibidem*.

sono quasi «etres animées».¹³³ La mano perciò è quasi un dispositivo che origina e accende, se pensiamo a Beethoven e al suo genio compositivo, con le mani dà vita alla musica.

Dalla sua mano, di fatto, si propaga l'esplosione della soggettività, che riduce in schegge le convenzioni per Adorno: «Come schegge, disgregate e abbandonate, alla fine si mutano improvvisamente esse stesse in espressione».¹³⁴ Tutte queste immagini di frammentazione: le fessure, le crepe, le allegorie, gli scarti sono la testimonianza dell'impotenza finita dell'Io dell'artista di fronte all'esistente. Non v'è più l'oggettività del soggetto, come nell'opera classica, nella tradizione, nell'armonia delle forme dove tutto è definito, chiuso, compiuto. Rimane solo la fallibilità della soggettività, la fallacia, la sua impotenza.

Ancora una volta, il rapporto con Benjamin è strettissimo poiché i frammenti, le schegge, le macerie di cui parla Adorno sono immagini vive delle rovine benjaminiane: la descrizione dell'Angelo della Storia,¹³⁵ nelle *Tesi di filosofia della storia* fra le rovine del passato; e, ancora, forse maggiormente nel *Dramma barocco tedesco* quando Benjamin compara le allegorie alle rovine, esse, infatti, «sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose».¹³⁶ A proposito dei poeti barocchi, Benjamin, continua: «Le rovine lasciate dal mondo antico sono per loro, pezzo per pezzo, gli elementi con cui comporre la nuova totalità. O meglio: con cui costruirla. Giacché la visione completa di questa nuova totalità è appunto la rovina».¹³⁷

È evidente in questo passo la contiguità ancora con Benjamin: Adorno sembra dialogare continuamente con il filosofo berlinese come suo interlocutore principale.¹³⁸ Nello stile tardo le convenzioni nude, ridotte in frammenti, manifestano sé stesse come

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

¹³⁵ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86, p. 80.

¹³⁶ Id., *Il dramma barocco tedesco* [1925], in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, cit., pp. 69-269, p. 213.

¹³⁷ Ivi, p. 214.

¹³⁸ Desideri e Matteucci lo rilevano soprattutto per *Teoria estetica*, ma è chiaro che vale anche per quest'opera. Vd. F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV.

espressione. E sono espressione «non più dell'Io isolato, ma della natura mitica della creatura e della sua caduta, i cui gradi vengono tracciati simbolicamente dalle opere tarde come in istanti di interruzione».¹³⁹

Di nuovo, l'immagine richiamata sembra essere quella dell'*Angelus Novus* benjaminiano, creatura del mito e anche messianica.¹⁴⁰ La caduta della creatura mitica rievoca per eccellenza le figure di Lucifero e di Icaro, simboli di ὕβρις ed entrambi latori di luce o che si avvicinano troppo alla fonte di luce. Ma l'Angelo della storia di Benjamin, il quale è avvolto dalla tempesta che lo spinge verso il futuro, mentre le rovine del passato salgono al cielo, appare collocarsi naturalmente nel contesto dello stile tardo, con il volto che guarda al passato.¹⁴¹

Le convenzioni, perciò, sono espressione di una creatura mitica caduta che si trova in un vuoto venutosi a costituire nel presente, incastrato fra passato e futuro. E le opere tarde sono il simbolo della caduta dell'essere mitico, esse rappresentano «gli istanti di interruzione»,¹⁴² in tedesco «*Augenblincken des Einhaltens sinnbildlich schlagen*»,¹⁴³ un fermo-istante, come un battito delle palpebre, congelato però nella storia, che si fa strada in una zona di stallo. L'interregno fra vecchio e nuovo, come lo chiama Gramsci, nei *Quaderni*,¹⁴⁴ in cui il vecchio muore e il nuovo fa fatica a nascere. È un'immagine di fine, ma che contiene in sé la sua palingenesi. La creatura mitica di Adorno e l'angelo benjaminiano profetizzano la fine, fra le rovine, da cui però parte la ricostruzione.

Si sprigiona un vuoto, un intervallo della storia che preannuncia la fine ('il senso della fine'): nell'ultimo Beethoven è visibile per l'appunto quando si verificano le cesure, le

¹³⁹ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

¹⁴⁰ Sempre nelle *Tesi di filosofia della storia*, prima di introdurre l'*Angelus*, Benjamin ci dice che: «Il Messia non viene solo come redentore, ma anche come vincitore dell'Anticristo. Solo *quello* storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere». W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], cit., pp. 75-86, p. 78.

¹⁴¹ Ivi, p. 80.

¹⁴² Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

¹⁴³ Id., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, cit., p. 183.

¹⁴⁴ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 311 (Q. 3, § 34).

interruzioni improvvise, caratteristiche del suo stile tardo, ovvero i momenti dell'esplosione. In questo movimento caotico la totalità, ancora presente, risulta frantumata, 'frammentaria' o 'in rovina', per dirla con Benjamin;¹⁴⁵ perciò, nell'opera tarda, Adorno avverte l'impossibilità di raggiungere una sintesi.¹⁴⁶ Ciò viene confermato anche dalla lettura di Adorno che fa Rose Rosengard Subotnik: «nessuna sintesi è concepibile».¹⁴⁷ Beethoven rinuncia all'ideale dell'armonia. L'eccedenza di materia che viene fuori dall'esplosione si contrae e gli stilemi (le convenzioni, le norme) sono espressioni nude, rappresentano meramente sé stessi.

A suggellare l'ascendenza dalle rovine benjaminiane è l'immagine del paesaggio in rovina nello stile tardo, alienato, incustodito, il quale viene illuminato dalla soggettività che esplode. Per Adorno, inoltre, l'opera tarda tace nel suo abbandono ed è per tal ragione che orienta all'esterno il suo vuoto; le cesure e le interruzioni rappresentano l'esplosione, un susseguirsi di frammenti, che non creano uno sviluppo, ma restano solo un processo. Non vi è evoluzione. Gli estremi si accendono, non tollerando il centro, simbolo dell'armonia perduta.

¹⁴⁵ Poco sopra citato, Benjamin, parlando dei poeti barocchi spiega che essi costruiscono la nuova totalità con le rovine lasciate dal mondo antico. «Giacché la visione completa di questa nuova totalità è appunto la rovina». W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1925], in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, cit., pp. 69-269, p. 214.

¹⁴⁶ La chiave di tutto questo discorso è capire come si posiziona Adorno rispetto a Hegel, solo in tal modo si può comprendere perché Adorno si immedesima quasi nell'ultimo Beethoven. Ovvero: l'ultimo Beethoven è il superamento della filosofia hegeliana che Beethoven stesso incarna, e quel superamento della filosofia hegeliana alla fine è Adorno. Qui il francofortese fa lo stesso ragionamento di Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, in cui per Hegel il sapere assoluto è rappresentato dalla filosofia e dal concetto; quindi, di questo concetto bisogna fare storia fino a dove siamo arrivati, questo punto d'arrivo è la sua stessa filosofia. Adorno segue la medesima logica attraverso Beethoven: Beethoven è la filosofia di Hegel nelle sue parti, ma l'ultimo Beethoven è sostanzialmente colui il quale mette in crisi il suo stesso pensiero con lo stile tardo, questa crisi del sistema hegeliano è incarnata dalla *Dialettica negativa* di Adorno. Per Adorno la 'sintesi' non esiste, cioè il terzo momento (o momento speculativo). Perciò questo terzo momento è una nuova 'antitesi' (momento dialettico o negativo) o una negazione che, in fondo, spiega la negazione precedente. La totalità è presente, però, è una totalità aperta, frantumata o piena di contrasti al suo interno. Beethoven attua una rivoluzione in musica che anticipa i tempi. In questo senso la musica, l'arte è prefigurazione di un qualcosa che poi giungerà molto tardi. In fondo, anche questo ragionamento è hegeliano. La filosofia arriva sempre dopo, per Hegel, il quale spiega questo concetto nella famosa 'nottola di Minerva' (*Eule der Minerva*), la quale si appresta a prendere il volo con la luce del tramonto, quando la giornata è finita, così come la filosofia «giunge troppo tardi rispetto al costituirsi autonomo della realtà». Cfr. R. Bodei, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* [1975], Bologna, il Mulino, 2015, p. 22.

¹⁴⁷ R. R. Subotnik, *Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, in «Journal of the American Musicology Society» 29, n. 2, 1976, p. 270.

Adorno preserva il soggetto autoriale, anche durante l'attimo della sua liquidazione. L'autore tedesco ci dice per l'appunto che nello stile tardo il soggetto si dilegua, ovvero che la soggettività titanica che controlla ogni cosa sparisce, quindi il soggetto è messo in crisi, però la sua crisi attraversa il linguaggio e le convenzioni; queste ultime sono 'depurate' dal fatto che loro appaiono sostanzialmente giustificate, vivono di una vita propria. Perché le attraversa la soggettività autoriale, che ce le mostra: essa ci permette di vedere la nuova natura delle convenzioni. La soggettività autoriale per Adorno è sempre presente, l'io autoriale è in crisi, perciò si dilegua, esplode però è partecipe.

La soggettività tarda permane in un 'paesaggio in rovine', essendo sia totalmente 'soggettiva' che 'costruttivo-oggettivistica'. Ciò viene spiegato da Adorno così: «Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende. Tale contraddizione non produce la loro sintesi armonica; li separa nel tempo l'uno dall'altra, come forza della dissociazione, forse per conservarli per l'eternità. Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi».¹⁴⁸

1.3.5. L'*Eigenhändigkeit*: il segno di riconoscimento dello stile tardo

Quali sono allora le marche distintive, i segni autentici, che ci permettono di cogliere la presenza dello stile tardo in un artista? Adorno sintetizza questi contenuti nella conferenza radiofonica del 1966:

Nello stile tardo di Beethoven in generale vi è come una tendenza alla dissociazione, alla disgregazione, alla dissoluzione, e non nel senso di un procedimento compositivo che non riesca più a conferire unità, ma dissociazione e disgregazione diventano esse stesse mezzo artistico e le opere che, come si dice, sono state portate a compimento, concluse, acquistano attraverso questo mezzo artistico, nonostante la loro compiutezza, un che di frammentario in un senso ideale.¹⁴⁹

La *dissoluzione* e la *disgregazione* diventano il mezzo artistico, cioè *frammento*, il quale è anche la caratteristica della forma filosofica sia di Adorno sia di Benjamin, e indubbiamente

¹⁴⁸ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 179.

¹⁴⁹ Ivi, p. 263. A questo proposito Lenzini parla di un'operazione alchemica e dialettica che dà vita alla forma-frammento. Cfr. L. Lenzini, *Introduzione*, cit., p. 23.

del maestro del primo, Kracauer.¹⁵⁰ Essi tentano di rispondere alla crisi del sistema filosofico moderno recuperando la dialettica fra frammento e totalità. Pertanto, la cifra peculiare dello stile tardo è il *frammento*, che diviene la forma in cui la fine si esprime nel mezzo e non necessariamente nel contenuto (ma ciò non esclude la sua presenza nel contenuto). Sempre all'interno del campo semantico del creatore-demiurgo e della mano dell'artista che dona la vita all'opera d'arte, Adorno spiega che proprio «Dalle sue mani possenti il maestro libera l'opera frammentaria. La sua forma stessa tende al frammento».¹⁵¹

Le avanguardie del Novecento operano in fondo allo stesso modo dell'ultimo Beethoven, perché v'è un'ingegneria della costruzione che estenua, esaspera la forma, che le avanguardie fanno proprio, esagerando. Nel Novecento la disgregazione e la dissoluzione si manifestano dapprima, per esempio, con la scomposizione grafica e sintattica dell'avanguardia italiana, come il futurismo, con l'impiego copioso di fonemi onomatopeici.¹⁵² L'effetto che Marinetti e gli altri futuristi sortiranno sulla critica italiana, d'altra parte, sembra corrispondere allo smarrimento del pubblico del tardo Beethoven, il quale si trova di fronte qualcosa che non comprende bene.¹⁵³

¹⁵⁰ Già abbiamo fatto notare, nel primo paragrafo, come Adorno ammettesse in una lettera ai genitori che la forma frammentaria di *Minima moralia* gli fosse stata suggerita dalla lettura di Nietzsche; la lettera è riportata da Müller-Doohm, vd. nota 19. Difatti, il frammento assume dignità e legittimità letteraria solo con la cosiddetta 'Scuola di Jena' del romanticismo tedesco (Novalis, Hölderlin, etc.), poiché prima rappresentava solo una mancanza del testo (si pensi ai frammenti greci e latini). Ma con Adorno e con Benjamin esso diviene la base della forma filosofica del Novecento; il frammento rappresenta la provvisorietà e la negatività dell'esistente reale. Per approfondire la storia del concetto di frammento si consiglia la lettura di K. Barck, M. Fontius et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2001, pp. 551-588.

¹⁵¹ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 186.

¹⁵² Si pensi al poemetto di Filippo Tommaso Marinetti *Zang Tumb Tumb*. Cfr. F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* [1968], a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 639 e ss.

¹⁵³ A proposito dell'effetto delle esecuzioni della musica moderna, della sua incomprensibilità, della reazione di chi ascolta, ma anche e soprattutto della convinzione che incomprensibile voglia dire "brutto" dal punto di vista qualitativo del giudizio, Adorno scrive in *Dissonanze*: «Ad ascoltare abitualmente molta musica moderna, e in particolare opere ben note, pur con tutta la simpatia per gli interpreti che si arrischiano ad affrontare pezzi così scomodi e ingrati, è difficile perdere la convinzione che moltissime esecuzioni siano incomprensibili: e incomprensibili non solo per il profano, che non si attende altro e quasi se lo augura, ma proprio per chi conosce a fondo il pezzo eseguito e con esso si identifica. Assai spesso queste esecuzioni fanno proprio l'effetto descritto dall'adirato filisteo: una musica caotica, brutta, senza senso. C'è una macabra arguzia di Alban Berg che testimonia incorruttibilmente questa esperienza: egli diceva di potersi in linea di massima immaginare, in base a una critica del vecchio Korngold suo nemico mortale, che impressione gli dovesse fare la sua musica. Ma la credenza che la musica nuova sia incomprensibile è diventata talmente ovvia e banale nel pubblico e anche in molti interpreti, che non ci si chiede nemmeno più se la colpa di questa incomprensibilità

Difatti, Marinetti risponderà alle critiche relative alla ‘qualità’ della letteratura, ovvero a chi asserisce che «la vostra letteratura non sarà bella!»,¹⁵⁴ cioè: «Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondoli, e dalle cadenze tranquillizzanti!»,¹⁵⁵ controbattendo con «Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il “brutto” in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità».¹⁵⁶

Al tema del ‘brutto in letteratura’ si connette il discorso sull’armonia, poiché la *disarmonia* è, decisamente, un altro sintomo-segno dello stile tardo. Adorno, nella conferenza del 1966, conferma ancora quanto detto nel saggio scritto nel 1934: «Il Beethoven tardo ha licenziato l’ideale dell’armonia»,¹⁵⁷ alle opere tarde «manca [...] tutta quell’armonia che l’estetica classicistica dell’opera d’arte è abituata a pretendere».¹⁵⁸ E nel

sia realmente delle opere musicali stesse o dell’esecuzione; e gli stessi interpreti non sono sovente in grado di giudicare rigorosamente la qualità del proprio operato, per il fatto che sono soggetti alla pressione di numerosi impegni a cui peraltro non sarebbe loro impossibile sottrarsi. Ricordo per esperienza personale quello che disse quasi scusandosi un eccellente direttore d’orchestra – cresciuto nella migliore tradizione della musica moderna – dopo l’esecuzione di una composizione peraltro assai difficile, in risposta a un mio sguardo interrogativo: “ancora una prova e sarebbe andata come una sinfonia di Haydn”. Riascoltando il pezzo non riuscii a percepire in uno dei punti imitativi più importanti un elemento decisivo, la combinazione del tema con l’aggravamento e la diminuzione. D’altra parte se il senso degli episodi musicali non viene realizzato nel fenomeno sonoro, non è lecito biasimare l’ascoltatore quando rimprovera al pezzo di essere assurdo, dal momento che egli ne può percepire appunto solo l’aspetto fenomenico sonoro.

L’espressione “sarebbe andata come una sinfonia di Haydn” significa che avrebbe perfettamente funzionato, che a ogni tempo indicato dal direttore l’orchestra sarebbe stata esattamente assieme e che nulla sarebbe stato in disordine. Gli esecutori, soprattutto i direttori d’orchestra, devono ogni volta risolvere un duplice compito: padroneggiare l’apparato, che traduce in suoni il testo scritto, e svelare il senso musicale, il nesso degli eventi musicali. Dal punto di vista temporale il primo di questi compiti precede il secondo, anche se in verità essi non si possano praticamente dividere. Ma oggi predomina dovunque la tendenza a insediare i mezzi al posto del fine, e non c’è speranza di poter mai risolvere il secondo compito nell’ambito dell’odierna *routine* musicale; e così gli interpreti imparano ad accontentarsi quando “tutto è in ordine”, come si dice oggi così bene, quando non ci scappano note false, non si verificano imprecisioni e la facciata sonora sta insieme in qualche modo. Ma è follia pensare che in tal modo si stabilisca nella musica moderna una qualche dimensione di senso musicale. Anche senza penetrarne a fondo il senso, tutto può funzionare bene per quanto riguarda le note scritte, con un risultato ugualmente privo di senso. Non è che il senso musicale aumenti o diminuisca a seconda della qualità dell’esecuzione, bensì ne nasce una frattura qualitativa: se il senso non è perfettamente realizzato, se ogni momento non gli si riferisce e non viene a sua volta coniato, nei casi più complessi tutto è perduto». Th. W. Adorno, *Musica, interpretazione e pubblico*, in Id., *Dissonanze* [1959], a cura di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 189-191.

¹⁵⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 53. Per approfondire la storia e le dinamiche del movimento futurista cfr. G. Grana, *La «rivoluzione futurista»*, in Id., *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il Fascismo* [1987], Milano, Marzorati, 1989, vol. I, pp. 541-762.

¹⁵⁵ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 53.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 264.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 175.

secondo saggio *Stile tardo (II)*, a proposito dell'armonia, Adorno aggiunge un commento di un'ironia arguta e sagace, paragonando l'armonia alla religione all'interno della società borghese: «All'armonia nell'ultimo Beethoven accade come alla religione nella società borghese: continua ad esistere ma viene dimenticata».¹⁵⁹

Nell'arte, l'attaccamento a ideali dell'antichità classica – di matrice greco-romana – di armonia e di misura ha influenzato molto il giudizio su quanto è venuto successivamente: è quello cui facevamo riferimento prima (nel primo paragrafo), citando Marx e la relazione infantile nei confronti dell'arte greca, 'l'assoluto perfetto nel passato'. Perciò non appena un oggetto artistico esibisce la mancanza della misura, dell'armonia o del ritmo,¹⁶⁰ esso è definito, per dirla con Adorno e il suo filisteo adirato, «caotico, brutto, senza senso».¹⁶¹

«La musica» nello stile tardo «ha qualcosa di frantumato»,¹⁶² ci dice Adorno, in maniera intrinseca e inconciliabile. «Nell'ultimo Beethoven», difatti, «il “ritmo armonico” (Piston) è turbato, [...]. E non nel senso di una ritmica sincopata differita come in Brahms [...], bensì nel senso di una *frattura* intenzionale: gli accenti ampiamente *con* il tempo, l'armonia *contro* di esso».¹⁶³

Un altro elemento che si lega al *frammento* nell'opera tarda è la *contrazione* o *concentrazione*. Nel descrivere la soggettività che esplode Adorno illustra l'autonomizzarsi delle parti: ciò porta a una frammentazione interna che in Beethoven porta alla *contrazione*.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ivi, p. 219.

¹⁶⁰ Secondo la definizione che ne dà Todorov: «Per ritmo si intende abitualmente tutto ciò che si alterna regolarmente, indipendentemente dalla identità di ciò che effettivamente si alterna. Il ritmo musicale è un alternarsi di suoni nel tempo, quello poetico un alternarsi di sillabe nel tempo, quello coreografico un alternarsi nel tempo». T. Todorov, *Osip Brik*, in Id., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 153. L'etimo di ritmo deriva dal gr. ῥυθμός e ha il significato di 'ritmo', 'movimento regolato, a misura, a cadenza'. Per la storia della nozione di ritmo si rimanda a É. Benveniste, *La notion de «rythme»*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. I, pp. 327-335; per uno studio su metro e ritmo in poesia cfr. M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

¹⁶¹ Th. W. Adorno, *Musica, interpretazione e pubblico*, cit., p. 189.

¹⁶² Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 187-188.

¹⁶³ Ivi, p. 189.

¹⁶⁴ A proposito della contrazione Adorno dichiara anche che: «La chiave per comprendere l'ultimo Beethoven consiste probabilmente nel fatto che in questa musica la presentazione della totalità come già compiuta divenne

Nel saggio *Stile tardo (II)*, Adorno scrive «Tendenza alla concentrazione nell'ultimo Beethoven: spesso subentrano solo allusioni a sezioni dello schema formale».¹⁶⁵ Potremmo quindi definirla come l'*allusione*, l'utilizzo di accenni per indicare il tutto. La contrazione pertanto consiste, sul piano della forma letteraria, anche nell'utilizzo dell'epigramma, delle composizioni brevi, dell'epillio, o di forme similmente contratte o concentrate. Ma, azzardiamo anche l'ipotesi del riutilizzo delle forme chiuse, contratte e brevi.

Principio vitale e significativo dello stile tardo è l'*urto*, poiché Beethoven, secondo Adorno, elimina le fasi transitive, di passaggio, e, tende, perciò, alla violenza dell'*urto* nelle composizioni tarde. Tutte le cesure e le interruzioni improvvise fanno sì che i frammenti, di cui l'opera tarda pullula, risultino giustapposti, non vi è transizione dall'uno all'altro, ma un colpo brutale. Questo procedimento compositivo per *giustapposizione* del tardo Beethoven è riscontrabile in Adorno stesso, il quale, in una lettera, già citata, all'amico Herbert Marcuse,¹⁶⁶ esprime lo sforzo laborioso riscontrato nella sistemazione dei materiali del suo libro di estetica.

«Mi immergo disperato nel mio libro di estetica e durante il cosiddetto semestre di ricerca sono comunque andato così avanti che spero, una volta finito il semestre, non rimanga altro da fare che un lavoro di limatura e risolvere alcuni difficili problemi di organizzazione interna (eliminazione di sovrapposizioni e ripetizioni)». A integrazione di questo breve resoconto sullo stato del lavoro, osservava di non avere mai tentato di scrivere un libro in cui «la disposizione del materiale presentasse tali difficoltà. Evidentemente, come conseguenza della critica della *philosophia prima*, non posso assolutamente più scrivere nella forma tradizionale di un prima e di un dopo, ma in un certo senso soltanto in modo paratattico; e questo arriva ad interessare perfino la microstruttura del linguaggio».¹⁶⁷

insopportabile per il suo genio critico. La via materiale presa da questa consapevolezza all'interno della musica di Beethoven è quella della contrazione. La tendenza di sviluppo in quelle composizioni di Beethoven che precedono il vero e proprio stile tardo è una tendenza opposta al principio della transizione. La transizione viene sentita come banale, come "inessenziale", cioè la relazione di elementi disparati a una totalità che li tiene insieme è sentita come puramente convenzionale, data, e come non più stabile. In un certo senso la dissociazione presente nelle ultime composizioni è la conseguenza dei momenti di trascendenza in quelle "classiche" del periodo di mezzo». Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 24.

¹⁶⁵ Ivi, p. 221.

¹⁶⁶ La lettera è del 24 gennaio del 1969 viene riportata in parte in S. Müller-Dooch, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., p. 628; se ne parla anche in F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione a Th. W. Adorno, Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV, p. XI.

¹⁶⁷ S. Müller-Dooch, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., p. 628.

Il modo formale di procedere di Adorno, pertanto, si rivela ‘paratattico’, appunto, per giustapposizione. Per Desideri e Matteucci, quella della paratassi è «una necessità non solo interna, intrafilosofica», ma

a cui costringe la cosa stessa, trattandosi di cogliere l’in sé dell’opera d’arte come oggetto che contiene al suo interno la società e la complessione storica, nel momento in cui esplodono e implodono le categorie estetiche tradizionali, soprattutto se considerate nella forma di coppie oppostive destinate a conoscere la loro conciliazione nell’opera d’arte; categorie, appunto, quali forma e contenuto, unità dell’opera e pluralità dei materiali, tecnica costruttiva ed espressione, apparenza estetica e contenuto di verità.¹⁶⁸

La *paratassi* è perciò un altro sintomo dello stile tardo, un modo di procedere che dona al periodo un ritmo spezzettato, fracassato, frantumato, quindi è un altro segno delle opere tarde che si lega nuovamente a quello primario di *frammento*. Le proposizioni non hanno rapporto gerarchico e sono tutte entità linguistiche del medesimo livello, perciò tra loro non vi è un elemento di connessione come nell’ipotassi (coniunzioni, pronomi o avverbi), si transita direttamente da una proposizione all’altra.

La *paratassi* caratterizza, non solo l’opera postuma di Adorno, ma anche la poesia dell’ultimo Hölderlin. Proprio nel saggio che Adorno dedica al poeta tedesco,¹⁶⁹ in cui più volte attacca Heidegger, egli rileva che Hölderlin è estremamente attratto dalle costruzioni paratattiche – di matrice greca, probabilmente deriva dall’essersi occupato di Pindaro –, le quali negano «la gerarchia logica della sintassi subordinante».¹⁷⁰ Inoltre, Adorno sostiene che la ribellione paratattica di Hölderlin abbia «il suo limite nella funzione sintetica della lingua in generale»¹⁷¹. Poiché egli mira a un’altra sintesi, «alla sua autoriflessione di critica linguistica».¹⁷² Il poeta non spezza l’unità, anzi essa viene trasformata affinché si riverberi il molteplice che è in essa.¹⁷³ Hölderlin mira «a una sintesi senza concetto, un linguaggio che

¹⁶⁸ F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV, p. XI.

¹⁶⁹ T. W. Adorno, *Paratassi. Sull’ultima lirica di Hölderlin* (1964), in *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 127-169,

¹⁷⁰ Ivi, p. 151.

¹⁷¹ Ivi, p. 156.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

si rivolta contro se stesso, che si disfa, servendosi delle stesse possibilità formali che gli offre la sua grammatica». ¹⁷⁴

Al precedente concetto di *dissoluzione* si accompagna inoltre quello di *disfacimento organico*; lo stile tardo si caratterizza anche per il subire o avvertire quel ‘sentimento del tempo’, ¹⁷⁵ che disgrega i corpi e le forme, pur non essendo necessario alla sua definizione. «Il carattere spoglio nell’ultimo Beethoven è connesso con l’*inorganico*. ¹⁷⁶ Ciò che non cresce, non lussureggia. Mancanza di ornamenti e *morte*. Più allegorico che simbolico». ¹⁷⁷ Si nota addirittura la forma d’appunto, di bozza, che emerge, ancor di più, in questa citazione tratta dal capitolo undicesimo, *Stile tardo (II)*. Nuovamente Adorno si ricollega a Benjamin con questa rapida segnalazione: nello stile tardo è presente infatti più l’allegorico che il simbolico, poiché non è dato cogliere coerentemente un senso da tutti condiviso. Il carattere spoglio dello stile tardo, l’inorganicità presente in esso, le convenzioni nude, senza orpelli, sono tutte allegorie, poiché in esse vi è una frattura, una crepa, che ostacola la partecipazione a un significato universale e comune.

Adorno, nel primo capitolo del suo Beethoven, *Praeludium*, asserisce che «Lo stile tardo significherebbe che la musica prende la coscienza del limite di questo movimento – l’impossibilità di neutralizzare la premessa in forza della propria logica. Lo stile tardo è la μετάβασις εἰς ἄλλο γένος». ¹⁷⁸ In Aristotele, ¹⁷⁹ questa perifrasi indica il passaggio da un discorso all’altro, che implica però la possibilità dell’errore logico. Pertanto, nel caotico cosmo dello stile tardo, fra le schegge abbandonate dalla deflagrazione della soggettività, la

¹⁷⁴ D. Manca, *Hölderlin e lo stile della melancolia. Adorno, Henrich e lo specchio di Beckett*, in «Aesthetica Preprint», n. 118, settembre-dicembre 2021, pp. 161-176, p. 169.

¹⁷⁵ Si utilizza il titolo della raccolta unghieriana come sintomo del trascorre del tempo, dell’avvertire ciò che è trascorso e ciò che dovrà venire.

¹⁷⁶ Già abbiamo incontrato fra le caratteristiche dello stile tardo la ‘tendenza all’inorganico’ quando Adorno parla di «quella singolare contrazione e tendenza all’inorganico che conduce nel più intimo mistero sia dell’ultimo Beethoven sia forse di ogni grande stile tardo». Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 183-184. Vd. anche nota 150.

¹⁷⁷ Ivi, p. 216. I corsivi sono nel testo.

¹⁷⁸ Ivi, p. 10.

¹⁷⁹ Aristotele, *De caelo*, I, 1, 268B.

confusione dei piani, la μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, è un'altra modalità di presentazione dello stile tardo.

La *negatività* è un carattere ben distinto e precipuo dello stile tardo, e, questo, vedremo successivamente, emergerà anche dall'analisi di Said. Difatti, quando Adorno descrive la maturità delle opere tarde, egli utilizza sempre un linguaggio in negativo: continuamente ci dice cosa esse non sono (non somigliano alla maturazione dei frutti, non sono tonde, non sono dolci, non sono armoniose). Ma ancor più importante per il filosofo della 'dialettica negativa' è che non esiste 'sintesi' armonica nelle opere tarde. Perciò in esse il contraddittorio, l'opposizione, il lato contrastivo rimbalza sempre su di sé, producendo un momento negativo: le opere tarde, dunque, custodiscono per loro stessa natura un carattere negativo connaturato. Perciò per Said la tardività sarà inconciliata. Descrivendo lo stile tardo beethoveniano, questa negatività viene fuori nella continua interruzione delle linee melodiche, prima che esse sviluppino qualcosa di finito.

Alla *negatività* si legano altri due sintomi dello stile tardo: la *dissonanza* e il *non finito*. La *dissonanza* si manifesta all'interno dell'impossibilità della conciliazione per Adorno ed è correlata alla disarmonia e al negativo. Nel saggio *Straniamento di un capolavoro. Sulla «Missa solemnis»*,¹⁸⁰ egli asserisce che Beethoven comprende che nello stile sacro vi è qualcosa di non vero ed è la positività stessa. Perciò egli si eleva dallo spirito borghese, che la sua stessa musica rappresenta.

Nella mente di Beethoven per Adorno v'era qualcosa che gli impediva di conciliare in maniera astratta ciò che era effettivamente 'inconciliabile'. Rifugiandosi così nello stile osservato egli rifugge l'esigenza di verità che invece aveva cercato con lo stile tardo. Per questo motivo, nello stile tardo beethoveniano la totalità, l'unità è frammentaria, poiché vi è una eccessiva polarizzazione fra oggettivo e soggettivo. Nella *Teoria estetica* Adorno aveva definito, come abbiamo già visto, la dissonanza come la verità sull'armonia.

L'altro segnale di stile tardo è il *non-finito*: Adorno vede le opere tarde beethoveniane come se fossero sempre 'non finite'. Questa è un'osservazione anche di Solomon che, addirittura nel capitolo *Il senso di una fine: la Nona sinfonia*, del suo libro *L'ultimo Beethoven*,¹⁸¹ prendendo in prestito il titolo del saggio di Kermode, si occupa di alcune opere beethoveniane che sembrano non avere mai una 'fine definita', ma «una pluralità di alternative potenziali»,¹⁸² e in particolare il musicologo si sofferma sulla *Nona Sinfonia*. D'altronde il non finito è un'operazione interna alle opere tarde che non hanno uno 'sviluppo'; esse, dice Adorno, sono un processo senza sviluppo,¹⁸³ e, inoltre, presentano continuamente cesure, interruzioni.

L'incompletezza o meglio la non-finitezza apre la direzione verso le possibilità infinite dell'opera, che diviene una promessa verso il suo lettore, scatenando il piacere della possibilità. A proposito di questo Burke fa un'interessante riflessione sul non-finito e il senso di piacere che ne deriva:

Il non-finito, per quanto d'altro genere, determina gran parte del piacere che proviamo nelle immagini gradevoli, e del diletto che ci danno le immagini sublimi. La primavera è la più piacevole delle stagioni; e i piccoli della maggior parte degli animali, sebbene lungi dall'essere completamente formati, ci offrono una sensazione più gradevole che non gli animali adulti; dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso. Negli schizzi incompleti ho notato sovente qualcosa che mi piaceva di più di ogni miglior disegno finito; e la causa di ciò ritengo sia proprio nel motivo cui ora ho accennato.¹⁸⁴

E, in effetti, è 'la promessa di qualcosa' che mantiene acceso il desiderio sulle infinite possibilità di realizzazione.

Una manifestazione fisica e materiale del non-finito in letteratura è l'impiego della punteggiatura. L'utilizzo dei tre puntini di sospensione è il segno grafico per eccellenza di non-finito. Nel Novecento una pluralità di artisti si è aperto a questa possibilità (da Céline a

¹⁸⁰ Esso si trova sia nel volume *Beethoven*, ma anche in *Dissonanze*. Il saggio poi era stato già pubblicato autonomamente nel 1957.

¹⁸¹ M. Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione* [2010], Roma, Carocci, 2019 [*Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2004].

¹⁸² Ivi, p. 243.

¹⁸³ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

¹⁸⁴ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, trad. it. G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985, pp. 101.

Pasolini). Inoltre, i tre puntini di sospensione, chiusi fra le parentesi quadre, sono anche il modo di manifestare un'omissione o una mancanza.

Nei frammenti della classicità greca e latina i puntini oggi rappresentano la forma 'possibile' delle opere che la modernità ha perduto. Ma i puntini sono il riflesso di altri segnali, come rievoca anche Enza Biagini, le cancellature di Emilio Isgrò, le tele bucate di Lucio Fontana, etc.¹⁸⁵ D'altronde, per dirla con Adorno:

Nei segni di interpunzione si è sedimentata la storia piuttosto che il significato o la funzione grammaticale, che ci guarda da ciascuno di essi, impietrita e con un leggero brivido. Poco ci manca che si vorrebbe ritenere veri segni di interpunzione soltanto quelli della frattura tedesca, la cui immagine grafica conserva tracce allegoriche, considerando quelli dell'antichità semplici imitazioni secolarizzate.¹⁸⁶

Fra le altre caratteristiche del Beethoven tardo, Adorno ripete spesso che le ultime composizioni del maestro si caratterizzano per il loro carattere *spoglio*. Difatti: «L'ultimo Beethoven è la prima grande ribellione della musica contro il decorativo, contro ciò che non è puramente e oggettivamente necessario. Egli dà come fenomeno per così dire l'essenza».¹⁸⁷ Nello stile tardo rimane decisamente l'«essenza» dell'opera d'arte, ogni abbellimento, ogni contorno decorativo, viene meno, lo stile è asciutto, schietto, scarno, essenziale come la pietra: elemento ricorrente nell'immaginario descrittivo di Adorno, per cui il paesaggio dello stile tardo risulta pietrificato, ma anche la stessa soggettività lo è. Le schegge sembrano brandelli stessi di pietre, perciò il marmo del classicismo, materiale pregiato degli scultori, lascia spazio alla pietra, nella sua nuda essenza, che diviene l'emblema dello stile tardo.

Per tale ragione l'armonia cede il posto alla disarmonia e all'a-ritmicità della conformità classicistica: «“Non dare fastidio”. E per questo, dunque proprio attraverso l'affermazione del concetto proprio della musica stessa, va perduta la “classicità”, pienezza, armonia, rotondità, perfezione. Lo stile tardo, la spaccatura in monodia e polifonia, è

¹⁸⁵ Cfr. E. Biagini, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, cit., pp. 19-52.

¹⁸⁶ Th. W. Adorno, *Interpunzione*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 101-108, pp. 102-103.

l'automovimento del Beethoven classico». ¹⁸⁸ Con quel 'non dare fastidio' Adorne allude proprio a qualsiasi elemento che possa distrarre dal concetto stesso, poiché il suono è completamente «messo a nudo». ¹⁸⁹

Nella conferenza radiofonica del 1966 Adorno ricorda che secondo lo storico della musica Alfred Einstein, che riprende un'affermazione di Haydn, nel classicismo viennese l'elemento popolare e quello erudito erano fusi, mentre Beethoven nel suo stile tardo li separa, cercando di rendere evidenti le formule retoriche, addirittura di renderle 'parlanti'. ¹⁹⁰ Beethoven quindi dà dignità al popolare, mentre prima i compositori lasciavano che esso venisse completamente assorbito all'interno dell'elemento colto ed eurocentrico, rendendo il popolare non più riconoscibile e quindi 'borghese'. Per quanto la *Nona Sinfonia* resti fuori dallo stile tardo, pur essendo una produzione dell'ultimo periodo, il *Finale* per Adorno presenta caratteristiche che sono peculiari della tardività, anzi sono il «prototipo dello stile tardo»: ¹⁹¹ la tendenza alla polifonia (esposizione in contrappunto), il carattere spoglio e il carattere banale, da canzonetta. Adorno dice: «E come se la classicità viennese costituita dalla conciliazione di "erudito" e "galante" si polarizzasse nuovamente nei suoi elementi: il contrappuntismo spiritualizzato e il "popolare" non sublimato, non integrato». ¹⁹²

Il *popolare*, allora, è una caratteristica precipua di ogni stile tardo, guardando al particolare del contesto della letteratura italiana del secondo Novecento, un autore come Pasolini dà dignità alla poesia popolare, e approfondiremo in un capitolo a parte, come la poesia pasoliniana appartenga allo stile tardo, pur non avendo Pasolini una produzione tarda, date le vicende biografiche. Tuttavia, all'interno di una messa in analisi di uno stile tardo si potrebbe pensare anche al popolare come superamento del sublime come argomento e oggetto stesso dell'opera d'arte. Le avanguardie rendono oggetti d'uso quotidiano, quindi

¹⁸⁷ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 188.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Ivi, p. 178.

¹⁹⁰ Ivi, p. 267.

¹⁹¹ Ivi, p. 180.

banali, vere e proprie opere d'arte 'inutili'.¹⁹³ In riferimento al concetto di materia e al contenuto delle opere d'arte, Adorno in un passo della *Teoria Estetica* spiega:

Non si può rimuovere apoditticamente dal concetto di materiale ciò che con terminologia passata si chiama la materia trattata e, in Hegel, i soggetti. Pur estendendosi sempre all'arte, il concetto di materia trattata nella sua immediatezza, in quanto qualcosa da trarre dalla realtà esteriore che poi andrebbe elaborato, è incontestabilmente in decadenza a partire da Kandinskij, Proust, Joyce. Parallelamente alla critica dell'eterogeneamente già dato, dell'esteticamente non assimilabile, cresce il disagio per le cosiddette grandi materie a cui sia Hegel sia Kierkegaard, di recente anche vari teorici e drammaturghi marxisti, attribuiscono tanto peso. Il fatto che opere che si occupano di avvenimenti sublimi di qualche tipo, la cui sublimità di solito è solo frutto di ideologia, di rispetto del potere e della grandezza, acquistino per questo dignità, è smascherato da quando Van Gogh ha dipinto una sedia e un paio di girasoli in un modo tale da far sì che questi quadri fossero agitati dalla tempesta di tutte le emozioni nella cui esperienza l'individuo del suo tempo ha registrato per la prima volta la catastrofe storica. Da quando ciò è diventato palese, bisognerebbe mostrare anche nell'arte precedente quanto poco la sua autenticità dipenda dalla rilevanza, finta o persino reale, dei suoi oggetti. Cosa importa, in Vermeer, di Delft? non vale di più, come dice Kraus, un tombino ben dipinto di un palazzo mal dipinto? «Da una serie sconnessa di avvenimenti [...] si forma per l'occhio più lucido un mondo di prospettive, di stati d'animo e di vibrazioni, e la poesia da scala di servizio diventa poesia della scala di servizio, che può essere condannata solo da quell'idiozia ufficiale che preferisce un palazzo mal dipinto a un tombino ben dipinto». L'estetica contenutistica di Hegel, in quanto estetica delle materie, nel medesimo spirito di molte sue intenzioni approva in maniera non-dialettica l'oggettualizzazione dell'arte, a causa del proprio rozzo riferimento a oggetti.¹⁹⁴

Il *sublime* come materia trattata, quindi, subisce un arresto nello stile tardo, o meglio, un superamento, anche se nei periodi precedenti l'autore o l'artista se ne era servito all'interno della sua poetica o della sua estetica. Il superamento del sublime consente al popolare il suo ingresso e gli dona legittimità artistica e letteraria.

La *citazione* e la *ripresa* costituiscono un tassello importante nell'analisi dei segni peculiari dello stile tardo. Beethoven modella l'Op. 132 solo su citazioni della sua stessa *Nona Sinfonia*. È come se compiesse una riscrittura di sé, ma Beethoven non esce mai fuori di sé, quindi cita sé stesso. Potremmo intendere, quindi, con *citazione*, come segnale di stile tardo, sia la riscrittura di sé, sia la citazione di altri, che viene interiorizzata. Molti autori riscrivono sé stessi, in maniera continua, come le pratiche della *ratio* correttoria di Bassani fino al perfezionismo estremo o la riscrittura pasoliniana della *Nuova gioventù*. *Poesie*

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Si pensi al *Cadeau* di Man Ray

¹⁹⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 200-201.

friulane 1941-1974 del 1975. E molti autori del Novecento, in particolare i tre autori di cui si analizzeranno le poesie tarde nella seconda parte di questo lavoro di tesi (Bassani, Fortini e Pasolini), riprendono i classici all'interno del loro stile tardo, come Catullo, Orazio, Ovidio, Dante, a volte mediati da altri classici moderni, come Eliot.

È chiaro a questo punto del discorso sullo stile tardo come l'ultimo Beethoven sia una rivolta contro il decorativo, contro la 'bella apparenza' della musica, contro l'armonia – non nel senso strettamente musicale, ma nell'accezione più ampia. Ed è proprio qui che interviene la categoria di *serietà*, la quale per Adorno si intende «un sovraccarico di contenuto, in cui però il contenuto stesso è come velato».¹⁹⁵ Nella conferenza del 1966 Adorno ammette quanto sia difficile spiegare questa categoria.

Eppure il musicologo dà un'indicazione sui passaggi musicali che durante la conferenza vengono mandati in radio, i quali sono tutti appartenenti allo stile tardo di Beethoven. Per spiegarli Adorno usa una frase di Goethe. Questo 'velo' sul contenuto è spiegato con la massima goethiana, ovvero l'invecchiare è il graduale recedere dall'apparire.¹⁹⁶ Per cui nella serietà dello stile tardo viene meno l'apparire sensibile, materiale, che risulta spiritualizzato e astratto.

Per Adorno, infatti, lo stile tardo è «il recedere dall'apparire»:¹⁹⁷ è una massima di cui si servirà spesso; in *Filosofia della musica moderna* aggiunge:

Ciò che Goethe attribuiva all'età – il graduale recedere dalla parvenza – si chiama, in concetti d'arte, desensibilizzazione del materiale. Nell'ultimo Beethoven le vuote convenzioni attraverso cui passa guizzando la corrente compositiva hanno appunto la funzione che nell'ultimo Schönberg ha il sistema dodecafonico. Il processo di desensibilizzazione del materiale si è fatto sentire fin dagli inizi della dodecaфонia come tendenza alla dissociazione.¹⁹⁸

Per Adorno Beethoven è un precursore delle avanguardie musicali del Novecento, le anticipa di ben cento anni. La rivoluzione dei primi del Novecento di Schönberg all'interno

¹⁹⁵ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 262.

¹⁹⁶ *Ibidem*. Questa frase viene riportata anche in Id., *Filosofia della musica moderna*, con un saggio intr. di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1959, p. 122 [*Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949].

¹⁹⁷ Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 192.

¹⁹⁸ Id., *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 122.

del classico sistema tonale, la cosiddetta ‘dissonanza’, si ricollega ai concetti di dissociazione, di dissoluzione e all’impossibilità della conciliazione dell’opera tarda.

Ancora nella conferenza del 1966 Adorno ci presenta l’ultimo Beethoven come ‘estremamente serio’ e ‘straordinario’. Questa straordinarietà, cioè l’essere fuori dall’ordinario, per il filosofo, non va spiegata con il dato biografico delle sorti del vecchio Beethoven: la sordità, la malattia e i rapporti con il nipote. La straordinarietà di Beethoven sta nella sua forza di *Humor*. «La sua lacerazione non è sempre quella della decisione di morte e dello *Humor* demoniaco, bensì spesso semplicemente enigmatica, riconoscibile in pezzi dal tono più allegro, addirittura idilliaco».¹⁹⁹ La morte per Adorno, come sottolinea anche Said, si manifesta con l’ironia per effetto di una rifrazione, di una deviazione di piani. Pertanto l’*ironia* è un’altra delle particolarità dello stile tardo.

L’ironia si lega anche a un altro elemento: il demoniaco. Lo stile tardo perciò lo si ritrova nell’impiego dell’ironia, che lascia però entrare la morte per effetto di una deviazione. Ciò che ha a che fare con l’elemento del demoniaco è ancor più legato al Beethoven adorniano perché sappiamo che ‘peso’ ebbe Adorno per le parti musicali del *Faustus* di Mann. Il demonio, ‘ciò che appartiene alla divinità’, ciò che ha a che fare con qualcosa di straordinario, ha un’accezione positiva, o almeno neutra; si lega però all’interno della sua sfera semantica anche una connotazione di ‘passione ossessiva’. È solo con le religioni, in particolare poi con il cristianesimo, che nelle innumerevoli personificazioni del male assoluto, Satana, Lucifero, Mefistofele divengono simboli negativi.

Ma la caduta dell’essere mitico, di un angelo ‘demoniaco’ della storia, permea la dimensione dello stile tardo, quale immagine di ricostruzione dopo la catastrofe. La caduta del mito svela il superamento dello stato di natura: è il progresso che porta all’Illuminismo, allontanando l’uomo dalla superstizione e dalle religioni arcaiche. L’età della ragione e del progresso, però, spinta verso il suo eccesso regredisce nel suo contrario, manifestandosi

¹⁹⁹ Ivi, p. 176.

nella completa e dissoluta barbarie totalitaria. Questa immagine di ‘caduta’ che entra nella descrizione dello stile tardo adorniano, richiamando altresì la visione benjaminiana dell’angelo, contiene una visione ciclica e palingenetica della storia stessa.

Infine, l’elemento demoniaco e la presenza del mito stesso nello stile tardo racchiudono una sensualità latente, dionisiaca. Per Nietzsche stesso, nella *Nascita della tragedia*, la musica di Beethoven diviene il paradigma dell’ebbrezza dionisiaca, capace di mettere la musica in immagini.²⁰⁰ Ma la sensualità è un elemento presente nelle figurazioni e nelle rappresentazioni della ‘vecchiezza’: a partire dall’influenza che detiene la scena biblica di Susanna e i vecchioni, nella quale la metafora dell’avvicinarsi della fine, del disfacimento organico porta a un’exasperazione dell’erotismo, eccedente e senza argini.

Per concludere il capitolo finale del suo *Beethoven* Adorno avrebbe voluto inserire un motto tratto dai *Kinderlieder* di Brentano.²⁰¹ I versi descrivono l’immagine di una mano, l’ultima, che bussa alla parete; l’io lirico si sente rassicurato dal fatto che questa mano non l’abbandonerà. È curioso che, ancora una volta, viene ribadita, con forza, la pregnanza della ‘mano’ come strumento creatore della soggettività autoriale. Tuttavia non è una mano solo creatrice, è ‘l’ultima’, simbolo incombente della maturità dei tempi: è giunta l’apocalisse.

1.4. *Spätwerk ohne Spätstil*: Opera tarda senza stile tardo

Nello stile tardo di Beethoven Adorno pone un problema però: l’esistenza di composizioni come la *Nona Sinfonia* e la *Missa solemnis*; entrambe opere tarde, le quali però non presentano segni di stile tardo. Per l’appunto Adorno è colpito dall’«extraterritorialità»²⁰² della *Missa*: non solo essa non è affine alle opere tarde, ma non ha alcuna relazione, di alcun tipo (formale o tematico), neppure con le opere degli altri periodi.

²⁰⁰ F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. di A. Treves, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2012.

²⁰¹ Cfr. nota 2 di Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 225.

²⁰² Ivi, p. 195.

Nessuno potrebbe capire che questa opera è di Beethoven, spiega Adorno alla moglie fra gli appunti di questo capitolo (frammento 287), se non lo sapesse prima.²⁰³ Perché è un'opera legata in maniera totale a un linguaggio convenzionale. Il dilemma che si pone Adorno è che la *Missa* si ritrovi nella produzione di un autore che, in quel momento, per tutto il resto sta facendo il contrario dal punto di vista delle convenzioni e della forma.

Inoltre, per Adorno è incomprensibile che il Beethoven tardo, «lontano dalla religione organizzata, abbia impiegato molti suoi anni della maturità per un'opera sacra e – all'epoca della sua massima emancipazione soggettiva – abbia sperimentato lo stile osservato».²⁰⁴ I motivi sono rintracciati da Adorno nello stile osservato che gli permette la non definizione dei temi, l'assenza dello sviluppo, l'indifferenza dello stile; in un certo senso dunque alla *Missa* mancano tutte le caratteristiche beethoveniane. In questo capitolo rientra, inoltre, anche un saggio già pubblicato dall'autore che è appunto *Straniamento di un capolavoro. Sulla «Missa solemnis»*.²⁰⁵ D'altronde, Adorno definirà la *Missa* come un «capolavoro straniato (*verfremdetes Hauptwerk*)».²⁰⁶

Beethoven descrisse la *Missa* come «l'œuvre le plus accompli»,²⁰⁷ l'opera migliore che avesse mai scritto, insomma. Eppure, essa non raggiunge le acquisizioni musicali dell'ultimo Beethoven. Anzi, addirittura la *Missa* ha un gusto arcaicizzante e uno stile ormai desueto per i tempi in cui vive Beethoven. Ma è come se nella forma chiusa della *Missa* Beethoven trovasse un rifugio, malgrado le innovazioni e le acquisizioni raggiunte con lo stile tardo. Essa di fatto resta un *unicum* nella sua produzione.

Per Adorno, la scelta di Beethoven di autolimitarsi, ritornando al sacro, risiede nel volersi innalzare al di là dello spirito borghese, che la sua stessa musica incarna. Beethoven si rifugia nello stile osservato perché ormai la 'libertà delle forme' – che è totalmente frutto

²⁰³ Ivi, p. 196.

²⁰⁴ Ivi, p. 195.

²⁰⁵ Il saggio è del 1957 e compare anche in *Dissonanze* [1959], cit., pp. 203-225.

²⁰⁶ E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 23.

²⁰⁷ T. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 202.

ed espressione della società borghese – gli risulta insufficiente. La *Missa* è anche una fuga²⁰⁸ – non nel senso musicale – da quanto aveva ottenuto sino a quel momento, essa è un’‘autolimitazione’ per il suo genio compositivo che egli sceglie di imporsi.

L’enigma di tale opera risiede proprio nella sua forma arcaicizzante, poiché Beethoven, secondo Adorno, rinuncia a tutte le acquisizioni compositive, che in quel momento andavano in direzione contraria proprio ai mezzi espressivi classicistici e arcaici. La risoluzione di questo enigma consisterebbe proprio in un tabù che si cela all’interno della *Missa*: essa custodisce la ‘negatività dell’esistenza’ e proprio in quest’opera vi è la volontà di Beethoven di salvarsi. È chiaro che Adorno vi veda riflessa la sua concezione dell’arte, ovvero che essa debba restituire un’immagine del mondo non uniformata, ma difforme, ‘dissonante’, ‘negativa’. E la *Missa* in un certo senso ‘stona’ con la produzione tarda di Beethoven, costituendo pertanto una difformità nella sua produzione. Perciò essa nella sua totale arcaicità consente in qualche modo a Beethoven di preservare uno spazio di rivolta rispetto anche a sé stesso, una rivolta che va in direzione del ritorno allo stile osservato.

1.5. La ricezione adorniana: la tardività ‘inconciliata’ di Edward W. Said

A cogliere l’eredità adorniana pertanto è Edward Wadie Said, che dalla fine degli anni Ottanta fino alla morte, avvenuta il 25 settembre 2003,²⁰⁹ lavora sul concetto di «stile tardo», senza mai arrivare a concludere il volume (terrà dei corsi e dei seminari alla Columbia University sullo stile tardo e scriverà anche saggi indipendenti su singoli artisti o autori). Le vicende biografiche intensificano di certo il lavoro sullo stile tardo, poiché nel 1991 Said scopre di avere la leucemia, tuttavia questo non è sicuramente il motivo propulsore, semmai, come racconta l’amico, Michael Wood, nell’*Introduzione*, la malattia sarà la consapevolezza che il tempo non gli sarebbe bastato.

²⁰⁸ Si precisa dato il contesto che il termine fuga viene utilizzato, non nell’accezione musicale, ma nel significato più ampio di ‘allontanamento’, risultato quindi dell’atto del fuggire. La *Missa solemnis* contiene una fuga che è appunto l’*Et vitam venturi*.

[...] voleva finirlo, ma attendeva un tempo che forse non sarebbe mai arrivato. Sarebbe arrivato il tempo giusto per un libro sull'essere fuori tempo, ma quel tempo era sempre «non ancora». Completare il lavoro sarebbe stato come scrivere la fine di una vita, chiudere il lungo capitolo sulla costruzione del sé che si era aperto con *Beginnings*, o, anche prima, con il suo libro su Conrad - e tutto il problema degli inizi, da non confondere con le origini, è che vengono scelti.²¹⁰

*On Late Style*²¹¹ perciò vedrà la luce postuma grazie anche al lavoro di due amici di Said, Richard Poirier (con la lettura del manoscritto) e il succitato Michael Wood (con il lavoro di riordino dei materiali e di curatela).²¹²

Il capitolo introduttivo nel testo americano è *Timeliness and Lateness*, in italiano è stato tradotto con 'Tempestività e tardività'. In inglese i concetti di '*timeliness*' e di '*lateness*' restituiscono un'immagine di senso migliore rispetto alle traduzioni italiane, che sono sì coerenti, ma hanno bisogno sempre di perifrasi esplicative. Il concetto di '*timeliness*', infatti, rimanda immediatamente a qualcosa che accade nel miglior momento possibile o nel momento giusto, mentre la 'tempestività' fa riferimento a qualcosa che giunge al momento opportuno, 'in tempo'. Anche con '*lateness*' abbiamo sottili differenze di senso, in quanto, esso racchiude il senso di un qualcosa che arriva in ritardo rispetto al tempo che si era concordato, la tardività invece è il carattere di ciò che è tardivo, di ciò che arriva troppo tardi per risultare efficace.

La Treccani riporta un esempio di Giuseppe Pontiggia, che mettiamo di seguito poiché estremamente pertinente al contesto dello stile tardo: «la seconda maturità è un frutto amaro e tardivo, a volte tossico, ricco di acidi che hanno il potere di trasformare una

²⁰⁹ M. C. Said, *Prefazione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 9.

²¹⁰ M. Wood, *Introduzione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 16.

²¹¹ E. W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006. In Italia pubblicato tre anni più tardi dal Saggiatore e con la traduzione di Ada Arduini. Per i dettagli vd. nota 3 di questo capitolo.

Per approfondire gli studi su Said e *On Late Style*: S. Gourgouris, *The Late Style of Edward Said*, «Alif: Journal of Comparative Poetics», 25, 2005, pp. 37-45; L. Lenzini, «Dunque sono l'ultimo». Said e lo "stile tardo", in *altraparolarivista.it*, 11 giugno 2020 (versione precedente e differente anche in M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, cit.); L. Rosenthal, *Between Humanism and Late Style*, «Cultural Critique», 67, 2007, pp. 107-140.

²¹² M. C. Said, *Prefazione*, cit., p. 10.

fotografia a colori in una radiografia».²¹³ Perciò, qualcosa che è tardivo, soprattutto un frutto, viene avvertito come potenzialmente ‘tossico’. Questo rimanda a tutto quel ragionamento associativo sulla maturazione dei frutti, sulla mancata dolcezza e sull’assenza di armonia che l’incipit del saggio di Adorno, «Spätstil Beethovens», aveva azionato nel secondo paragrafo di questo lavoro.

Said apre il capitolo sulla relazione che si stabilisce fra la «bodily condition»²¹⁴ e l’«aesthetic style».²¹⁵ Certamente è una questione di non poco conto, in quanto i processi degenerativi e le funzionalità del corpo interessano la questione dello stile tardo, tuttavia essi non sono fondamentali. La seconda distinzione che il critico opera è fra natura e storia: il corpo, quindi, con tutto ciò che riguarda i suoi cambiamenti e la sua efficienza rientra nell’ambito della natura; mentre il vissuto rispetto alla natura e il nostro sguardo su di essa appartengono alla storia.

Al di là delle correlazioni fra questi due ambiti, Said sceglie di occuparsi solo della storia: e fra le diverse modalità della costruzione del sé, decide di parlare solamente di ciò che ha a che fare con il ‘decadimento del corpo’, malgrado nella sua vita si sia occupato anche di altri grandi problematiche come la questione degli inizi (con il suo *Beginnings : Intentions and Method*)²¹⁶ e la tempestività (quella che chiama *timeliness*, il riferimento di Said è infatti alla massima biblica dell’*Ecclesiaste* 3, 22 e 9, 2 sulla sorte uguale per ogni uomo e sul fatto che esista un tempo per ogni cosa). È triste e ironico che Said non sia riuscito a completare il suo testo sulla ‘fine’, come nota anche Wood, dopo quello sugli inizi.

²¹³ Il lemma consultato è quello di ‘tardivo’: [https://www.treccani.it/vocabolario/tardivo/#:~:text=Che%20viene%20troppo%20tardi%20per,una%20radiografia%20\(Giuseppe%20Pontiggia\).](https://www.treccani.it/vocabolario/tardivo/#:~:text=Che%20viene%20troppo%20tardi%20per,una%20radiografia%20(Giuseppe%20Pontiggia).)

²¹⁴ E. W. Said, *On Late Style*, cit., p. 3.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Id., *Beginnings : Intentions and Method*, New York, Basic Books, Inc., Publisher, 1975.

Anche lo studioso palestinese pone la sua attenzione su una cosa a cui Adorno stesso fa riferimento, ovvero, egli vuole occuparsi dello stile tardo di «grandi artisti»,²¹⁷ nel testo in inglese «great artists»,²¹⁸ dando rilevanza e preminenza a quegli autori o artisti che sono all'interno di un certo 'canone'. Per il professore della Columbia non sempre l'età vuol dire divenire saggi ed equilibrati. Il nesso età-saggezza non è scontato, malgrado sia vero che alcuni artisti con l'invecchiare riescano a quietare l'animo della giovinezza. L'esempio è l'*Edipo a Colono* di Sofocle, in cui Edipo finalmente ha raggiunto l'ovvia tranquillità e la compostezza della *senectus*. Ma non per tutti gli artisti vi è questa via conciliata o 'conciliativa'. In molti rimangono una serie di «contraddizioni irrisolte».²¹⁹

Ed ecco che finalmente lo studioso svela il retaggio della categoria: Adorno e il suo saggio del 1937. Nell'intervista rilasciata ad Ari Shavit per il quotidiano israeliano «Ha'aretz», Said si era definito «The only true follower of Adorno»,²²⁰ l'unico vero seguace, continuatore dell'opera di Adorno, con ironia, non velata, sul fatto di essere l'ultimo intellettuale ebreo.²²¹ Di certo, Adorno non solo è il riferimento teorico di Said per questa categoria estetica con il suo frammentario e postumo lavoro su Beethoven, il filosofo tedesco, il musicologo, l'intellettuale, diviene egli stesso testimonianza di quella tardività.

Ciò che stimola Said è proprio questa tardività 'inconciliata', il fatto di arrivare alla fine della propria esistenza artistica non in pace, non serenamente e non in armonia, quindi una tardività che esprime tutto in negativo; per lo studioso palestinese si tratta di «un elemento di stile», una cifra stilistica su cui intende indagare.²²² Ma da dove viene questa

²¹⁷ Id., *Sullo stile tardo*, cit., pp. 21-22.

²¹⁸ Id., *On Late Style*, cit., p. 6.

²¹⁹ Id., *Sullo stile tardo*, cit., 22.

²²⁰ <http://www.middleeast.org/archives/8-00-31.htm>; <https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-radhist&month=0008&week=e&msg=nY%2B/t%2BkE9pOqjTxZIFSns&user=&pw=>.

²²¹ «Of course. I'm the last Jewish intellectual. You don't know anyone else. All your other Jewish intellectuals are now suburban squires. From Amos Oz to all these people here in America. So I'm the last one. The only true follower of Adorno. Let me put it this way: I'm a Jewish-Palestinian». Vd. <http://www.middleeast.org/archives/8-00-31.htm>; <https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-radhist&month=0008&week=e&msg=nY%2B/t%2BkE9pOqjTxZIFSns&user=&pw=>.

²²² Id., *Sullo stile tardo*, cit., p. 22.

concetto di mancata conciliazione? Ebbene, se la tardività è un'eredità adorniana che viene dallo *Spätstil*, l'«inconciliata» a cosa fa riferimento? Anche questo concetto è pienamente adorniano.

Nelle *Note per la letteratura*, Adorno si occupa della *Conciliazione sforzata*²²³ di Lukács, ovvero della finta conciliazione raggiunta e per questo «sforzata», perché i tentativi lukácsiani di ritorno all'utopia giovanile, dopo l'adesione completa al credo comunista post *Teoria del romanzo*, sono fallimentari per Adorno. Inoltre, abbiamo già visto come in *Teoria estetica* Adorno affermi che: «La rinuncia all'ideale classicista non è un mutamento di stile o addirittura un mutamento dell'equivoco sentimento della vita, ma è frutto dei coefficienti d'attrito dell'armonia, che presenta come concretamente conciliato ciò che non lo è, e così trasgredisce il postulato dell'essenza manifestantesi al quale invece mira proprio l'ideale dell'armonia».²²⁴

E, poco più sopra, abbiamo fatto cenno all'inconciliabilità, parlando della *dissonanza* fra le caratteristiche dello stile tardo: pertanto la *dissonanza* è un sintomo della mancata conciliazione interna dell'opera tarda. Le opere tarde sono «inconciliate» perché «corrugate» e «addirittura dilaniate»: esse esprimono tutta la negatività e la violenza di una vecchiezza vissuta non nella pacificata rassegnazione, ma nell'estrema rivolta alla serenità che ci si attende dalla *senectus*.

La tardività per Said diventa quindi un esilio autoimposto: «Lo stile tardo è dentro il presente, ma ne è stranamente separato»;²²⁵ si crea ancora una volta una sorta di interregno per lo stile tardo, che lo lascia in bilico, in un non-luogo, non ben definito. E nuovamente lo stile tardo sembra preannunciare qualcosa, esso è una categoria foriera di «nuovo», ma che contiene in questo annuncio una «fine». D'altronde Said chiude a suo modo un ciclo di inizio

²²³ Th. W. Adorno, *Conciliazione sforzata. A proposito del 'Significato attuale del realismo critico' di György Lukács*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, cit., pp. 238-266.

²²⁴ Id., *Teoria estetica*, cit., p. 148.

²²⁵ E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 36. I corsivi sono nel testo.

e fine, la sua opera diventa un uroboro, pur non portando a termine il suo *On Late Style*, che è il segno postumo della sua fine.

E Adorno per Said diviene il simbolo della tardività stessa: questo intellettuale d'altri tempi, borghese, distaccato, a volte incomprensibile nella sua complessità, feroce critico della società dei suoi tempi, fine intenditore della musica, e come dice il suo 'continuatore', «In un'era di specializzazione [...] eclettico».²²⁶ Adorno, attraverso i suoi saggi e la acuta ironia, dà prova di un'altra caratteristica dello stile tardo, e lo abbiamo già visto pochi paragrafi sopra: l'*ironia* stessa, la quale è la frequenza con cui la tardività diviene *memento* della morte stessa e si manifesta per rifrazione.

Nel prossimo capitolo analizzeremo, inoltre, il significato che lo stile tardo assume per Said: ovvero l'esilio.

1.6. Il disfacimento della tela di Penelope e la profezia di Cassandra. Disvelamento dell'opera tarda

Si apre ora una questione 'finale' per la lettura, che fino a qui abbiamo portato avanti, della categoria adorniana: cosa rappresentano queste opere tarde? La questione in questo quadro è nodale, poiché questo paragrafo chiude sì l'analisi testuale del testo adorniano (anche se nessuna chiusura è definitiva o abbastanza esaustiva), ma soprattutto esso apre alla lettura della categoria non più solo come estetico-poetica, perciò che descrive la fine delle vite e delle carriere degli artisti, addirittura essa diviene una categoria storico-epocale, ovvero un discorso sulla fine e sull'apocalisse. Pertanto, si spalanca l'ipotesi che lo stile tardo sia anche la categoria ermeneutica dei tempi finali della storia, quelli vissuti e di quelli che verranno. O almeno dell'interpretazione di quel 'messaggio di fine' che ogni teorizzatore ha dato di questa categoria. Ma questo sarà argomento del secondo capitolo.

²²⁶ Ivi, p. 35.

La descrizione adorniana della forma-frammento che prende vita dall'esplosione della soggettività, con l'eccesso di materia e le schegge della convenzione, è un'immagine talmente suggestiva da rievocare alla mente un'esplosione vera e propria. Negli ultimi tempi le immagini apocalittiche sono tornate alla ribalta grazie al successo hollywoodiano del film ispirato alla vita dello scienziato Robert Oppenheimer del regista Christopher Nolan.

La detonazione della bomba atomica porta a disastrose conseguenze a Hiroshima e a Nagasaki. Un evento, nel Novecento, subito dopo la Shoah, che ha alimentato ancora quel senso della fine. Per Adorno, lo stile tardo diventerà un'allegoria della catastrofe (prima di quella nazista e poi di quella post-capitalista).

Se volessimo paragonare il gesto delle opere tarde a un'azione del mito (data l'atto di scomposizione/decomposizione delle convenzioni e la forma frammentaria che si va costituendo) utilizzeremmo il gesto della fedele Penelope, il suo disfacimento per antonomasia. Di fatto, per Adorno questo gesto rappresenta una categoria costitutiva dell'arte stessa, questo è quanto afferma nella *Teoria estetica*.²²⁷

Tuttavia le opere tarde sono portatrici, messaggere, annunciatrici di un messaggio di fine. Ecco perché ancora un'immagine mitica diviene seducente per descriverle: è la profezia di Cassandra. La principessa troiana che ha il dono della preveggenza e la sfortuna però di non essere creduta. Ogni opera tarda conserva in sé il messaggio escatologico della propria epoca, eppure ogni 'fine', ogni 'apocalisse' non è mai l'ultima, per tale ragione le opere tarde subiscono il destino di Cassandra, sono profezie non-credute, perché l'uomo col passare dei secoli si è 'abituato' alla fine.

Ma allora cos'è quest'opera tarda? Un'avvisaglia mai definitiva della fine del mondo, un'allerta costante dell'apocalisse? L'opera tarda è la forma della fine che prende

²²⁷ «Il racconto omerico di Penelope che disfa di notte ciò che ha fatto di giorno è un'allegoria, inconsapevole di se stessa, dell'arte: ciò che l'astuta donna fa ai propri artefatti, l'arte lo fa propriamente a se stessa. Dal poema omerico in avanti questo episodio non è ciò per cui facilmente viene frainteso, un'aggiunta o una digressione, ma rappresenta una categoria costitutiva dell'arte: questa per suo tramite accoglie al proprio

corpo per frammenti. Essa è la nottola (civetta) hegeliana, non solo come riconoscimento tardivo di una forma di resa umana rispetto alla realtà, ma, come dice Bodei:

[...] silenzioso e incessante sforzo di comprensione di quelle forze agenti che prefigurano un futuro peraltro imprevedibile. Hegel vuol significare che la filosofia nasce dal tramonto di un mondo reale e dei suoi vecchi ordinamenti, ma proprio nel coglierlo ed elaborarlo attraverso il pensiero ne è al di là, ne accelera la decomposizione, aprendo così la strada a un futuro che non si può descrivere perché il filosofo non è un profeta.²²⁸

L'opera tarda giunge allora come una chiave di spiegazione della realtà rispetto alle illusioni umane di eternità. È uno strumento ermeneutico capace di far cadere il velo di superbia che copre la speranza e l'inganno che i cicli di questo mondo siano infiniti. Le continue minacce apocalittiche, le guerre, le epidemie sono avvertimenti costanti di una fine. E, come nel mito platonico della caverna, la strada che conduce alla verità è lenta, così il disvelamento delle forme che la fine assume è un processo lungo. Le opere tarde non sono altro che proiezioni e manifestazioni in negativo della realtà che annuncia il suo crollo.

Nella descrizione dello spirito dionisiaco, Nietzsche paragona quell'ebbrezza all'immagine musicale che traspare dall'*Inno alla gioia* della *Nona Sinfonia* beethoveniana.

Il fascino dionisiaco non stringe nuovamente soltanto il nodo fra uomo e uomo, ma anche la natura straniata, nemica o assoggettata celebra la festa della sua riconciliazione col figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e le fiere rapaci delle rupie dei deserti s'avvicinano pacifiche. Il carro di Dioniso, coperto di fiori e di ghirlande, è tirato da pantere e da tigri accoppiate sotto il suo giogo. Si tramuti in un quadro l'«Inno alla gioia» di Beethoven e non s'arresti la fantasia fino a quando milioni d'uomini non cadano ossessi nella polvere: soltanto così potremo avere un'idea del dionisiaco. Ecco che lo schiavo è libero, ecco che tutti spezzano le rigide barriere nemiche, che il bisogno, l'arbitrio o la «moda insolente» hanno interposto fra gli uomini. Ecco che, nel vangelo dell'universale armonia, ognuno si sente non soltanto unito, riconciliato, fuso col suo vicino, ma addirittura uno, quasi che il velo di Maia fosse strappato e soltanto ne volteggiassero i brandelli davanti al mistero dell'Uno primigenio. Con il canto e con la danza l'uomo rivela d'appartenere a una comunità superiore: egli ha disimparato a camminare e a parlare, e danzando è sul punto di volarsene via per l'aria.²²⁹

Ciò che emerge è la figura di uno schiavo, finalmente libero dalle catene, e di un velo di Maia strappato, di cui restano solo brandelli, il velo schopenhaueriano della realtà. Queste immagini si richiamano ancora una volta a quelle della caverna platonica in cui l'uomo

interno l'impossibilità dell'identità dell'uno e della molteplicità come momento della propria unità». Id., *Teoria estetica*, cit., p. 250.

²²⁸ R. Bodei, *La civetta e la talpa...* cit., pp. 23-24.

giunge finalmente alla conoscenza. Adorno stesso in un passo del *Beethoven* per spiegare che non si può più comporre come Beethoven, ma che si deve però cercare di pensare alla stessa maniera in cui egli componeva, lo paragona al gesto del dare del pane e dell'acqua al prigioniero.

Le opere tarde esprimono il senza fine, *kein ende*, un lamento continuo, una geremiade dell'apocalisse che annuncia sì la fine imminente, ma che nel proclamarla si rigenera in sé stessa, dando vita al nuovo, come un serpente che muta la sua pelle, abbandonando quella vecchia: è l'uroboro che si nutre di sé e ripete i suoi cicli infiniti.

²²⁹ F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 21.

Capitolo secondo

Lo stile tardo come categoria storico-epocale

2.1. *Spätstil* o *Altersstil*: stile tardo o stile dell'artista vecchio?

Said traduce il tedesco *Spätstil* con *late style*²³⁰ e tale termine viene impiegato nell'ambiente anglofono con ambiguità per indicare sia lo stile della vecchiaia degli artisti, sia lo stile che Adorno utilizza per descrivere gli *Ultimi Quartetti* nel saggio *Spätstil Beethovens*, scritto nel 1934 e pubblicato nel 1937. Ma la *lateness*, la tardività, indica appunto l'essere postumo, tardivo, e anche l'essere in ritardo. Ciò non accade solo con l'inglese '*late style*', addirittura il francese '*style tardif*' designa sia lo 'stile della vecchiezza' sia il carattere propriamente dello *Spätstil* di Adorno: ovvero questa sorta di moto di 'rivolta', di 'ribellione' al proprio stile giovanile, di sovversione allo *Zeitgeist* o meglio il sintomo precorritore del 'senso della fine'. Mentre il tedesco nella sua accuratezza filologica ha due termini per precisare meglio i due ambiti: lo stile tardo è lo *Spätstil*, invece lo stile della vecchiaia è l'*Altersstil*.

Da dove viene allora questo *Altersstil*? In tedesco *alter* vuol dire 'vecchio', ma anche 'età', corrisponde al francese '*âge*', di conseguenza lo stile della vecchiaia. Nell'ambito della storia dell'arte il termine è ampiamente utilizzato, e, in effetti, descrive meglio la categorizzazione dello stile rispetto all'età. Se difatti pensiamo agli artisti di cui ripercorriamo l'età in funzione dello stile, l'*Altersstil* è più adeguato al contesto, perché qualsiasi artista che invecchia arriva al suo stile della vecchiaia. Mentre non è detto che tutti abbiano uno *Spätstil*.²³¹

In alcuni casi l'*Altersstil* e lo *Spätstil* possono coincidere, perché nell'artista anziano avviene un sovvertimento della sua poetica e del suo stile, dunque lo 'stile della vecchiaia' è anche il suo 'stile tardo'. Tuttavia può accadere che un artista muoia giovane e che non abbia uno 'stile della vecchiaia', allora in quel caso il suo sarà solo 'stile tardo'. Il caso più

²³⁰ E. W. Said, *On Late Style*, cit., p. 7.

²³¹ A proposito della confusione e della sovrapposibilità dei due termini e delle due categorie si legga il saggio di Jean-Marie Schaeffer, il quale, inoltre, realizza un'analisi approfondita delle diverse età della vita correlata all'arte e alla percezione differente della vecchiaia nelle diverse culture. Cfr. J.-M. Schaeffer, *Âges de la vie*,

eclatante in questo senso è Mozart, il giovane e precoce genio musicale, che morì trentacinquenne e che Said prende in analisi nel suo postumo *On Late style*.²³² Lo stesso Pier Paolo Pasolini presenta segni di stile tardo, pur non avendo opere della vecchiaia, dato che fu ucciso a cinquantatré anni, nel pieno della sua prolifica attività intellettuale e della sua ‘disperata vitalità’.

La voce *Altersstil* è rintracciabile nel saggio del 1947 *Mythos und Altersstil* di Hermann Broch.²³³ A proposito di questo lo scrittore afferma, infatti, che

Lo stile della ‘vecchiaia’ non è sempre un prodotto degli anni; è un dono connaturato all’artista come le altre doti naturali, una qualità che può anche maturare con il tempo, che spesso fiorisce fuori stagione, alle prime ombre della morte, o che sboccia spontaneamente anche prima dell’avvicinarsi dell’età della morte. È l’acquisizione di un nuovo livello di espressione; come la scoperta di Tiziano, ormai vecchio, del potere dissolvente della luce che penetra ogni cosa fondendo la carne e l’anima umana in una più alta unità; [...] il livello degli ultimi quartetti di Beethoven, in cui il musicista – appena cinquantenne ma già vicino alla morte – trova la via per giungere dalla musica terrena alla musica dell’infinito; il livello infine degli ultimi scritti di Goethe – ad esempio delle scene finali del «Faust» – in cui la lingua svela i propri misteri e quindi quelli di tutto l’esistente.

Che cosa vi è di comune a questi esempi così diversi l’uno dall’altro? Tutti rivelano un radicale cambiamento di stile, una svolta, e non uno sviluppo nella direzione originaria.

Questa brusca rottura stilistica porta a una sorta di astrattezza per cui l’espressione tende a collegarsi sempre meno al vocabolario espressivo (che si riduce, alla fine, a pochi simboli elementari) e a riferirsi sempre più alla sintassi. L’astrazione infatti è essenzialmente un impoverimento del vocabolario e un arricchimento delle relazioni sintattiche dell’espressione.²³⁴

Quindi l’*Altersstil* è lo stile della vecchiaia, come precisa l’etimologia della parola, o ancor meglio, esso rende bene l’idea dell’accumularsi dell’esperienza e del tempo nello stile dell’artista. Tuttavia Broch ci spiega che non è solo questo: ed è qui che si crea una sovrapposizione di significati con quanto invece Adorno identifica con *Spätstil*. Lo scrittore austriaco ha affermato, nel brano succitato, che: «Lo stile della ‘vecchiaia’»,²³⁵ nel testo

esthétique et arts, in «Communications», numéro thématique *Les arts et les âges de la vie*, 109, 2021, pp. 11-34.

²³² E. W. Said, *On Late Style*, cit., pp. 57-76.

²³³ H. Broch, *Mythos und Altersstil* [1947], in *Kommentierte Werkausgabe*, Band 9/2, in Id., *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, pp. 212-233. In italiano il saggio è stato tradotto con *Lo stile dell’età mitica* e si trova nel volume *Poesia e conoscenza* del maggio 1965.

²³⁴ Id., *Lo stile dell’età mitica. Introduzione alla “Iliade” di Rachel Bepaloff*, in Id., *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965, pp. 315-316.

²³⁵ Ivi, p. 315.

tedesco appunto «*Altersstil*»,²³⁶ «non è sempre un prodotto degli anni».²³⁷ Ma ciò contraddice proprio l'origine del termine stesso, poiché vuol dire che non è qualcosa che si acquisisce per forza con il tempo. E prosegue ancora: «è un dono connaturato all'artista come le altre doti naturali, una qualità che può anche maturare con il tempo».²³⁸ Eppure quest'affermazione sembra riferirsi più allo 'stile tardo' che allo 'stile della vecchiaia'. Dato che è una dote innata, quasi spontanea per l'artista e che può anche maturare col tempo, ma non necessariamente lo fa.

Effettivamente l'atto del 'maturare' rievoca l'incipit del saggio adorniano del 1937, *Stile tardo di Beethoven*, nel quale il filosofo compie una similitudine al negativo fra la maturità delle opere tarde e la maturazione dei frutti. Adorno grazie alla sua vivida *enargeia* stabilisce un raffronto nel campo semantico che attiene alla maturazione dei frutti per esibire un processo di crescita comune. Ma il percorso di maturazione delle opere tarde non è affatto lineare, ci ricorda Adorno,²³⁹ anzi, invece di risultare dolce, spesso, la maturazione delle opere tarde può dimostrarsi aspra e rugosa: tutto il contrario di un procedimento coerente e scandito per fasi già date.

Le affinità fra Adorno e Broch non finiscono qui, poiché quest'ultimo aggiunge sempre a proposito dell'*Altersstil*: «che spesso fiorisce fuori stagione, alle prime ombre della morte, o che sboccia spontaneamente anche prima dell'avvicinarsi dell'età della morte».²⁴⁰ Difatti per Adorno la legge formale delle opere tarde si manifestava proprio nel pensiero della morte, tuttavia lo stile tardo non è legato alla morte in maniera ineluttabile, anzi può presentarsi anche senza che questa sia una circostanza imminente, appunto 'fuori stagione'.

²³⁶ H. Broch, *Mythos und Altersstil*, cit., p. 212.

²³⁷ Id., *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 315.

²³⁸ Ivi, pp. 315-316.

²³⁹ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

²⁴⁰ H. Broch, *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 316.

Un ulteriore punto di contatto riguarda quella che Broch qualifica come «l'acquisizione di un nuovo livello di espressione».²⁴¹ Poiché gli artisti mostrano «un radicale cambiamento di stile, una svolta, e non uno sviluppo nella direzione originaria».²⁴² Ciò che si verifica è una deviazione drastica nella poetica e nello stile, cioè la trasformazione giunge all'origine stessa dell'arte, che allontana pertanto l'artista da ciò che in principio aveva generato la sua ispirazione: Broch lo definisce addirittura una 'svolta'. Proprio come lo stile tardo per Adorno è una rottura, una lacerazione nel percorso di un'artista, che a volte può presentare delle avvisaglie oppure semplicemente può avvenire *ex abrupto*. Le stesse opere tarde appaiono 'dilaniate'.

Eppure, ad attirare maggiormente l'attenzione è la perifrasi negativa di «non uno sviluppo nella direzione originaria».²⁴³ Ancora una volta, la matrice di queste parole sembra adorniana. Era stato il filosofo tedesco, sempre nel saggio del 1937, a definire l'opera tarda di Beethoven come «un processo, ma non inteso come sviluppo, bensì come accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro sicuro e armonia derivante dalla spontaneità».²⁴⁴ Non c'è sviluppo ma una «brusca rottura stilistica [che] porta a una sorta di astrattezza per cui l'espressione tende a collegarsi sempre meno al vocabolario espressivo (che si riduce, alla fine, a pochi simboli elementari) e a riferirsi sempre più alla sintassi. L'astrazione infatti è essenzialmente un impoverimento del vocabolario e un arricchimento delle relazioni sintattiche dell'espressione».²⁴⁵

Questa 'brusca rottura' dello stile tardo viene messa in relazione da Lenzini a quanto Agamben ha definito 'disappropriata maniera',²⁴⁶ il quale ha utilizzato questa perifrasi per parlare della poesia tarda di Caproni. La 'disappropriata maniera' è l'abbandono, o meglio, l'accantonamento da parte dell'artista dello stile che ha coltivato fino a quel momento

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

²⁴⁵ H. Broch, *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 316.

affinché esso sia connotato solo da un'«improprietà».²⁴⁷ Non v'è linearità, armonia, pacifico sviluppo, impoverimento, astrattezza. Quanto espresso da Broch a proposito dell'*Altersstil* rende il suo pensiero estremamente «adorniano», le affinità sono man mano percepibili.

È presumibile, infatti, che Broch possa aver letto Adorno, perché il suo saggio (1947) è successivo a quello sullo stile tardo di Beethoven (1937); eppure non viene mai citato. Inoltre lo scrittore austriaco riporta i *Quartetti* beethoveniani fra gli esempi (ma anche Rembrandt, Goethe, sono casi che Adorno porterà nella *Teoria estetica*). Ciò nonostante potrebbe essere una semplice coincidenza, d'altronde lo stesso Broch sull'esempio di Beethoven adduce una di quelle spiegazioni che Adorno riferisce al «biografismo» e all'«origine psicologica»: «appena cinquantenne ma già vicino alla morte».²⁴⁸ È evidente che quando Broch parla di *Altersstil* in realtà sta connotando lo *Spätstil* adorniano.

E, *dulcis in fundo*, colpisce, il passaggio per cui il «cambiamento stilistico» viene paragonato da Broch a «una sorta di astrattezza».²⁴⁹ Poiché va in direzione, ancor più, della descrizione adorniana del tardo Beethoven, ovvero in quella impossibilità di stabilire nelle composizioni tarde del compositore un tema.²⁵⁰ Adorno rintraccia, certamente, dei gesti nell'ultimo Beethoven, ma la forma sonata viene stravolta, l'ascoltatore non sa dove il compositore voglia portarlo, mentre prima tutto veniva stabilito da una data struttura. La risposta estetica dell'ascoltatore di fronte a questo si presenta come un senso di provvisorietà, di disorganicità, di irrazionalità, il che ha portato le cronache del tempo a etichettare questa musica come inascoltabile. Addirittura essa veniva presentata come segno

²⁴⁶ G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, con un saggio di A. Cortellessa, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 111-126.

²⁴⁷ Ivi, p. 122.

²⁴⁸ H. Broch, *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 316.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Per dirla semplicemente, nella forma-sonata codificata in età classica (con Haydn, Mozart e fino al Beethoven di mezzo) vi è l'esposizione dei due temi, il loro sviluppo e la ripresa in cui i due temi vengono riproposti.

del demonio, non vi è più l'armonia del dionisiaco e dell'apollineo della tragedia classica di Eschilo e Sofocle.²⁵¹

L'astrattezza o l'astrazione a cui fa riferimento Broch conduce direttamente all'associazione fra quanto avviene nello stile tardo e quanto si verifica nell'arte visuale con le avanguardie del XX secolo. In questo senso lo stile tardo segna appunto l'ingresso dell'astrazione. Gli esempi sono molteplici: il testo musicale diviene più concettuale, nelle arti figurative ci si allontana dalla rappresentazione figurale della realtà, nel testo poetico non vi è più un preciso dettato, poiché si assiste a uno smembramento grafico ed anche sintattico del testo. Quello dello stile tardo pertanto è un gesto che dà vita a uno 'straniamento' di tipo concettuale: cioè distanzia da una narrazione o da una raffigurazione consolidata.

Per Adorno è uno 'strappo' vero e proprio, un taglio, che si comprende solo grazie all'idea stessa di strappo, di rottura: è come se l'opera d'arte ci trascinasse direttamente sul concetto e non su quello che vuole dire come linguaggio in sé, come raffigurazione. Per Broch quanto avviene è una svolta rispetto al proprio stile passato. Se andiamo al Louvre e ci fermiamo a contemplare *Il giuramento degli Orazi* (1784) di Jacques-Louis David riconosciamo perfettamente la scena e i personaggi tratti dalla leggenda della nascita di Roma. Invece, se osserviamo uno degli innumerevoli *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, ovvero del suo iconico taglio sulla tela, di fronte a che tipo di raffigurazione siamo? È chiaro che siamo dinnanzi alla raffigurazione di un concetto. Non v'è alcuna discorsività estetica consolidata, v'è solo uno strappo e i concetti sono giustapposti.

Pertanto Broch coglie qualcosa di fondamentale nell'affinità che rintraccia fra ciò che lui definisce *Altersstil* e l'astrattismo: «per cui l'espressione tende a collegarsi sempre

²⁵¹ Per Nietzsche l'uomo moderno non è figlio dello spirito d'armonia che governava la Grecia arcaica – la quale arriva fino alla tragedia di Eschilo e Sofocle –, ma esso è figlio della Grecia del V secolo a. C., il cui modello è l'Atene post-socratica. In essa lo spirito apollineo e quello dionisiaco sono in antitesi, mentre prima erano in equilibrio. Inoltre, per Nietzsche la musica di Beethoven è l'emblema per eccellenza dello

meno al vocabolario espressivo (che si riduce, alla fine, a pochi simboli elementari) e a riferirsi sempre più alla sintassi. L'astrazione infatti è essenzialmente un impoverimento del vocabolario e un arricchimento delle relazioni sintattiche dell'espressione».²⁵²

Dunque il legame con l'astrattismo pertiene allo stile tardo e non allo stile della vecchiaia. Questo, inoltre, ci permette di confermare ancora che ogni stile della vecchiaia può avere uno stile tardo ma non il contrario. In una *call for papers* di *Venezia Arti* lanciata sul sito Arthist.net del 2022 si parla di *Altersstil* come «a German noun used to describe the typical form of expression of an ageing artist, sometimes no longer ascribable to any other current or prevailing style».²⁵³

L'*Altersstil* perciò può essere l'espressione di tutta l'esperienza che l'artista ha accumulato nella sua intera carriera, senza mai cambiare stile. Al punto tale da apparire 'fuori moda', 'fuori tempo', rispetto alle nuove correnti artistiche che nel frattempo si sono sviluppate. Se pensiamo allo stile della vecchiaia di Tiziano, esso presenta in effetti segnali di 'stile tardo': quelli che all'epoca vennero considerati dai contemporanei una 'degenerazione'²⁵⁴ della sua 'mano' anziana, che non poteva più definire i contorni, e, anzi li sfuma. La pittura a macchie del vecchio Tiziano, definita quasi una degenerazione, in realtà creava particolari effetti della luce. Era quindi un'innovazione, che non venne avvertita come tale dai contemporanei. È chiaro che lo *Spätstil* di Tiziano è una prefigurazione, un'anticipazione di quanto avverrà poi secoli dopo, ad esempio con i Macchiaioli. In questo senso Tiziano è un precursore. E fu solo da Goethe in poi che si cominciò a rivalutare l'ultimo Tiziano.²⁵⁵ Così come Beethoven è precorritore, di quasi cent'anni, delle avanguardie musicali del Novecento.

spirito dionisiaco. Cfr. F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. di A. Treves, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2012.

²⁵² H. Broch, *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 316.

²⁵³ Si può consultare al link seguente: <https://arthist.net/archive/36891>.

²⁵⁴ J.-M. Schaeffer, *Âges de la vie, esthétique et arts*, cit., p. 27.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Lo stile tardo, perciò, si manifesta nell'artista come segno di rottura nella sua carriera e non solo, è addirittura una crepa nel tempo presente, che anticipa la catastrofe imminente attraverso la forma della sua espressione. Lo stile tardo è latore del 'senso della fine', una fine che però giunge a una palingenesi, una sorta di continuo *samsāra*, in cui esso porta al disvelamento dell'illusione del velo di maya, un mito della caverna all'interno di un ordine escatologico.

Michele Di Monte²⁵⁶ lamenta la mancanza di una precisa definizione di 'stile tardo', constatando l'assenza e la difficoltà di sistematicità rispetto agli studi della categoria. Eppure, è vero che lo stesso Adorno, in più parti del suo *Beethoven*, sottolinea l'«enigmaticità» e il «mistero»²⁵⁷ dello stile tardo, cercando di svincolare il dato biografico dall'analisi dello stile, ma non di escluderlo del tutto. Di Monte pensa che non sia definibile lo stile tardo in base a dei precisi caratteri. Tuttavia, crediamo che alcuni segnali vengano fuori dall'analisi incrociata dei saggi adorniani sullo stile tardo, della *Teoria estetica*, degli scritti musicali e dell'analisi che Said fa di Adorno. E, in parte, sono emersi nel primo capitolo di questo lavoro.

«Il semble donc qu'il ne suffise pas vieillir pour atteindre un style vraiment tardif»,²⁵⁸ conferma, ancora una volta, l'impossibilità dell'intercambiabilità reciproca fra *Spätstil* e *Altersstil*, mentre abbiamo accertato che quest'ultimo può contenere il primo.²⁵⁹ L'invecchiare non assicura l'acquisizione di uno stile tardo, però l'invecchiare, per dirla con

²⁵⁶ M. Di Monte, *Le style (tardif) c'est l'homme (âgé) ?*, in D. H. Bodart, J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 37-50.

²⁵⁷ «Non solo sono schegge e documenti del più possente processo produttivo della musica, ma la loro sorprendente brevità rivela nel contempo quella singolare contrazione e tendenza all'inorganico che conduce nel più intimo mistero sia dell'ultimo Beethoven sia forse di ogni grande stile tardo». Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 183-184.

²⁵⁸ M. Di Monte, *Le style (tardif) c'est l'homme (âgé) ?*, cit., p. 42.

²⁵⁹ «Late style (*Spätstil*) is most often associated with the work of the elderly artist, and indeed it is sometimes characterized additionally or alternatively as 'old-age style' (*Altersstil*). Equating these terms, however, masks an important distinction. [...] That 'late style' is not coterminous with 'old-age style' is significant, for it draws attention to lateness as a sequential rather than a biological term. This explains why 'late style' has sometimes been applied to the last works of those exceptional talents who died prematurely or who ceased productivity at a relatively young age». G. McMullan, S. Smiles, *Introduction a Late Style and its Discontents Essays in art, literature, and music*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 1-12, p. 3.

Gottfried Benn,²⁶⁰ sembra essere un problema proprio per gli artisti. Dunque, è arrivato il momento di occuparci della vecchiaia e degli effetti che essa produce sull'artista stesso.

2.2. Sull'invecchiare: la *senectus* degli artisti

L'invecchiare è il farsi strada del pensiero della morte: per Améry effettivamente «l'individuo che invecchia pensa alla morte»,²⁶¹ mentre accanto i suoi coetanei muoiono uno dopo l'altro. Per l'artista questa preoccupazione è ancor più presente, poiché con la sua opera lascia il segno della sua soggettività all'interno della storia e, allo stesso tempo, attraverso l'arte, secondo la celebre massima goethiana, può rifuggire al mondo nella maniera più protetta e tranquilla. Tuttavia non solo l'artista che invecchia deve affrontare l'idea della morte, addirittura, ancor più di lui, è il filosofo, che per 'mestiere' si occupa della riflessione intorno ai più grandi problemi dell'esistenza, si ritrova davanti al pensiero della morte.²⁶²

Secondo Deleuze, la vecchiaia è il momento in cui porsi finalmente la domanda '*Che cos'è la filosofia?*', d'altronde essa è una domanda che ci si può porre 'solo' tardi, quando è giunta l'ora di parlare 'concretamente'. Perché, pur ponendosi questa domanda prima, la si può cogliere solo di sfuggita, in maniera superficiale, con la boria di cui la giovinezza abbonda. D'altronde è vero che, come scrive Victor Hugo nel suo *La Légende des siècles*, negli occhi del giovane arde la fiamma, ma solo in quelli del vecchio v'è la luce.

Sempre per Deleuze la vecchiaia in alcuni casi può donare «non già una eterna giovinezza, ma al contrario una libertà sovrana, una necessità pura, quando possiamo disporre di un momento di grazia tra la vita e la morte in cui tutti i pezzi della macchina si

²⁶⁰ G. Benn, *Invecchiare come problema per gli artisti*, trad. it. di L. Zagari, Milano, Adelphi, 2021, versione precedente *Invecchiare: problema per gli artisti* in Id., *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963 [*Altern als Problem für Künstler*, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GMBH, 1954].

²⁶¹ J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare* [1988], pres. di C. Magris, Torino, Bollati Boringhieri, 2021 [*Über das Altern: Revolte und Resignation*, Stuttgart, Klett, 1968], p. 125.

²⁶² Si vedano le riflessioni attorno alla vecchiaia di Lenzini nell'Introduzione al volume *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., pp. 9-27.

combinano per inviare verso il futuro un tratto che attraversa le età: Tiziano, Turner, Monet». ²⁶³

Quel momento di grazia fra la vita e la morte che è rappresentato dalla vecchiaia, quella terra di mezzo, di cui si dispone, consente una così piena libertà dei propri mezzi artistici ed espressivi che dà vita in alcuni – non è un passaggio obbligato – allo stile tardo, di cui la legge formale si manifesta anch'essa nel pensiero della morte. ²⁶⁴ Ed è proprio nel margine di vita che ci si rende conto della sua brevità e per questo la pressione diviene più forte, stimolata anche grazie all'azione esterna di quel fattore che, nel primo capitolo, abbiamo definito 'il senso della fine'.

A chi invecchia viene negato lo spazio, non solo il tempo che scorre e che nel frattempo, invece, si è sedimentato e stratificato sul suo corpo. L'anziano ha solo il tempo a sua disposizione, il quale si concretizza nel futuro e diviene anche spazio, il solo posto al mondo che gli rimane. La morte pertanto annullerà sia il tempo depositatosi nel suo corpo, sia lo spazio. Mentre la giovinezza è quasi un'eterna promessa di spazio e tempo illimitati; il tempo difatti non rientra affatto nell'orizzonte visivo del giovane, che gode pienamente di ciò che gli si prospetta senza badarvi. Perciò il vecchio avverte tutto il peso del tempo nel suo corpo, che anela invece altro spazio, ma sa che presto la morte lo annienterà, con la despaializzazione del suo corpo nel mondo. ²⁶⁵

Michael Wood riporta alcuni appunti che Said ha lasciato a proposito di uno dei corsi tenuti alla Columbia University dal titolo *Opere tarde/Stile tardo*. Fra questi Said vi ha annotato «conversione del tempo in spazio», ²⁶⁶ difatti, il rapporto del tempo con lo stile tardo è essenziale nella qualificazione di quest'ultimo, poiché, come lo stesso Wood

²⁶³ G. Deleuze, F. Guattari, *Introduzione. Ecco dunque la domanda...*, in Idd., *Che cos'è la filosofia?* [1996], a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002 [*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991], p. VII.

²⁶⁴ T. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 177.

²⁶⁵ Per un approfondimento della questione dello scorrere del tempo in relazione alla vecchiaia e degli effetti che ha nell'individuo che invecchia si legga il paragrafo *Esistenza e trascorrere* del tempo in J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, cit., pp. 23-48.

²⁶⁶ M. Wood, *Introduzione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 11.

sottolinea, non è «un'unica relazione [...], ma se lo tira sempre dietro [il tempo]. È un modo per ricordarlo, che sia stato mancato, rispettato o svanito».²⁶⁷

Continua Said negli appunti riportati da Wood: «L'aprirsi di una sequenza cronologica in un paesaggio»,²⁶⁸ chiarendo l'affermazione sulla 'conversione del tempo in spazio', poiché nelle intenzioni di Said questo sarebbe servito «per essere in grado di *vedere, sperimentare, afferrare e lavorare* al meglio con il tempo [...] Adorno: il paesaggio in sfacelo come obiettivo».²⁶⁹ L'unico vero erede di Adorno coglie l'aspetto *clou* dello stile tardo: il paesaggio in sfacelo, abbandonato e alienato, in rovina è lo spazio di azione della tardività.

Wood ci dice, inoltre, che l'appunto di Said riporta una serie di brani tratti dalla *Recherche* di Proust e da tre poesie di Hopkins e precisa che i passaggi tratti dalla *Recherche* appartengono alla parte finale in cui il narratore è pervaso da una duplice sensazione sul tempo: da una parte la possibilità di recuperare il passato, dall'altra l'angoscia del poco tempo che gli resta e scorre inesorabilmente, o per dirla con Weinrich, del 'tempo che stringe'. Il tempo è sì allora un elemento basilare per l'artista. Secondo Galenson esistono due cicli di vita per quelli che lui chiama «important artists»²⁷⁰ o «great artists»,²⁷¹ ricollegandosi così al discorso del canone di Bloom. Tuttavia il discorso sui cicli per Galenson è applicabile anche ai poeti e in generale a chiunque per una comprensione totale della creatività umana.

Per questi 'cicli' di artisti moderni due sono i modelli a cui fa Galenson fa riferimento: quelli che si comportano come Picasso, che hanno segnato le loro carriere nel momento iniziale della loro carriera con un metodo 'deduttivo', fatto di continue sperimentazioni improvvise, e gli altri, con l'esempio fra tutti di Cézanne, che invece hanno

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Ivi, p. 11-12.

²⁶⁹ Ivi, p. 12. Il corsivo è di Said.

prodotto il loro miglior lavoro alla fine delle loro vite, con un metodo concettuale basato su continue prove e bozzetti, attraverso un procedimento ‘induttivo’.²⁷²

Cézanne è l'esempio della continua ricerca, dell'osservazione e dello studio nella pittura, al contrario di Picasso che è un pittore dell'immediatezza. Nella lettera di Cézanne a Joachim Gasquet e a un amico, di cui restano solo alcuni frammenti, datata fra il 1896 e il 1897, il pittore scrive:

...Non posso dire di invidiare la vostra giovinezza, è impossibile, ma invidio la vostra vigorosa, inesauribile vitalità.
...Non ho più le forze. Dovrei essere più ragionevole e capire che alla mia età le illusioni non sono più permesse, e mi rovineranno sempre.
...Per il presente, continuo a cercare di esprimere quelle sensazioni confuse che portiamo con noi dalla nascita. Se muoio, tutto finirà; ma che importa!
...Forse sono venuto troppo presto. Ero il pittore della vostra generazione più che della mia... Voi siete giovani, avete vitalità, imprimerete alla vostra arte un impulso che solo chi prova un'emozione può darle. Io sto invecchiando. Non avrò il tempo di esprimermi... Lavoriamo...
...La lettura del modello e la sua realizzazione sono a volte molto lente a venire.²⁷³

Cézanne dunque comincia a sentire le prime avvisaglie del tempo: nel corpo che viene meno, nelle forze che scompaiono e di riflesso invidia la ‘vitalità vigorosa’ dei giovani. La vecchiaia è il tempo delle disillusioni e del ‘divenire estranei a sé stessi’, per dirla con Améry: ma è anche il momento in cui si assume la consapevolezza che il tempo stesso viene meno, ‘sfugge’. Malgrado i segni della vecchiaia lo accompagnino, al punto da scrivere al figlio: «Mio caro Paul, ti ho già detto che mi trovo in uno stato di confusione mentale. [...] Del resto vedo abbastanza nero»,²⁷⁴ in Cézanne è sempre presente la voglia di continuare a ricercare, lo testimonia la lettera a Émile Bernard del 21 settembre 1906:

Mio caro Bernard,
mi trovo in un tale stato di confusione mentale, in un affanno così forte che per un momento ho temuto che la mia debole ragione cedesse. Dopo il caldo terribile che abbiamo subito, una temperatura più mite ci ha portato un po' di sollievo, finalmente; ora mi sembra di stare meglio e penso di poter orientarmi in modo più giusto nei miei studi. Raggiungerò lo scopo tanto cercato, e per tanto tempo inseguito? Lo spero, ma poiché non l'ho raggiunto, mi pervade un vago stato di malessere, che sparirà solo quando avrò raggiunto il porto, cioè

²⁷⁰ D. W. Galenson, *The Life Cycles of Modern Artists : Theory, Measurement and Implications*, NBER Working Paper, n. 9539, Cambridge, Massachusetts, National Bureau of Economic Research, 2003, pp. 1-124, p. 2.

²⁷¹ Ivi, p. 3.

²⁷² Ivi, pp. 3-10.

²⁷³ P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1997, p. 115. La sottolineatura è mia.

²⁷⁴ Ivi, p. 149.

quando avrò realizzato qualcosa che si sviluppi meglio che in passato e nello stesso tempo dimostri le mie teorie. Queste sono sempre facili, è il provarle quello che presenta serie difficoltà. Continuo dunque i miei studi.

Ho riletto la vostra lettera e vedo che non rispondo sempre a tono. Scusatemi; è perché, ve l'ho detto, ho sempre la preoccupazione di raggiungere lo scopo. Studio sempre dal vero, e mi sembra di fare dei lenti progressi. Avrei voluto che foste qui, perché la solitudine mi pesa sempre un po'. Ma sono vecchio, malato, e ho giurato a me stesso di morire dipingendo, anziché sprofondare nell'avvilente rimbambimento che minaccia i vecchi che si lasciano dominare da passioni abbrutenti.

Se un giorno avrò il piacere di rivedervi, potremo spiegarci meglio, a viva voce. Mi scuserete se torno sempre sullo stesso punto, ma credo nello sviluppo logico di ciò che vediamo e sentiamo studiando dal vero. Solo in un secondo tempo ci si deve preoccupare dei procedimenti, che sono per noi dei semplici mezzi per giungere a far sentire al pubblico ciò che proviamo, e a farci accettare. I grandi che ammiriamo devono aver fatto così. Un caro ricordo dall'ostinato macrobita che vi stringe cordialmente la mano.²⁷⁵

Ciò che pervade il pittore è un senso perenne di frustrazione per non aver raggiunto quell'apice di perfezione a cui ha dedicato una vita intera, tuttavia quel senso di 'frustrazione' è anche il motore della sua arte, un'insoddisfazione che accende il suo desiderio continuo di realizzare il suo lavoro per dimostrare le sue teorie. Cézanne utilizza qui una metafora che sconfina nel campo semantico nautico, quella di 'raggiungere il porto', per ottenere finalmente la pienezza per la sua arte e giungere allo stile tanto agognato, quando le nubi si diradano e la navigazione procede sicura.

Questa metafora, cara all'autore nelle sue raffigurazioni, ci fa pensare al quadro *Le Golfe de Marseille vu de L'Estaque*, che ritrae un luogo noto al pittore per la sua infanzia, date le sue origini provenzali. Nel dipinto, di cui esistono differenti versioni rispetto al punto di vista del porto di Estaque (a Cézanne piace riproporre sempre lo stesso soggetto e tentare sempre nuovi studi, come fa per le varie nature morte), si nota una piccola imbarcazione con una vela bianca in procinto di navigare la costa. Ma il tema nautico è presente anche in *La Barque et les Baigneurs*.

In Cézanne è presente quella visione della vecchiaia, corroborata da molti, che incombe come momento di declino, a cui si lega altresì una visione di bruttezza, deformità e disarmonia, da cui il pittore vuole rifuggire. E, forse, lo accompagna un senso di colpa al

punto da definirsi un macrobita, in francese *macrobite*, cioè qualcuno che vive una vita molto più lunga dell'ordinario, rispetto alla durata media della vita degli altri. Cézanne morì a sessantasette anni, nel 1906, proprio l'anno delle lettere a Émile Bernard e al figlio Paul, in cui grava effettivamente un senso imminente della propria fine.

L'insoddisfazione, l'angoscia, la solitudine provate da Cézanne sono stimoli costanti nel suo processo creativo, il quale prende vita da un metodo artistico costruito da tentativi e da prove, mai da lampi improvvisi.²⁷⁶ Lo dimostra il fatto che, malgrado lo incalzi la minaccia della morte, il suo desiderio è di «morire dipingendo»,²⁷⁷ pur di non cadere «nell'avvilente rimbambimento che minaccia i vecchi».²⁷⁸ Berger rintraccia in Cézanne e in Morandi (ma anche in altri artisti come Van Gogh, Nicolas de Stäel, Rothko), «un costante (e per loro anche implacabile) senso dello scopo [che perseguivano]».²⁷⁹ Si tratta di quella ostinazione cieca e inesorabile che lacera l'artista ma gli consente di progredire; è un fuoco che anima la sua arte ma di una fiamma che arde costantemente, senza mai spegnersi fino alla fine dei giorni.

Anche Lenzini recupera un passaggio di *Sacche di resistenza* di Berger poiché, secondo lo studioso, lo scrittore britannico delinea la figura di Morandi su uno schema tipico della tradizione del Moderno, che è appunto riferibile a Cézanne.²⁸⁰

Quando la mattina il vecchio eremita era a letto, la luce del giorno era lì, prima che lui aprisse gli occhi, a distribuire ombre e luci nella stanza e nella via. Ogni mattina, la marea del visibile lo trasportava verso il presente, prima ancora che aprisse gli occhi per guardare qualsiasi cosa!

Più tardi, nello studio avrebbe cercato, attraverso l'atto di dipingere, di ritrovare quella marea e renderla visibile. Nella sua solitudine, Morandi era innamorato non delle apparenze, ma del *progetto* delle apparenze.²⁸¹

²⁷⁵ Ivi, p. 148. Le sottolineature sono mie. Alcune parti di questa lettera sono riportate anche da Lenzini nell'introduzione al suo volume sullo stile tardo: L. Lenzini, *Introduzione*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., p. 15.

²⁷⁶ «For him as I understand his work, the ultimate synthesis of a design was never revealed in a flash; rather he approached it with infinite precautions, stalking it, as it were, now from one point of view, now from another... For him the synthesis was an asymptote toward which he was for ever approaching without ever quite reaching it; it was a reality, incapable of complete realization». R. Fry, *Cézanne*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 3. La citazione è riportata anche da D. W. Galenson, *The Life Cycles of Modern Artists...*, cit., p. 7.

²⁷⁷ P. Cézanne, *Lettere*, cit., p. 148.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ J. Berger, *Sacche di resistenza*, trad. di M. Rullo, Azzate, Giano, 2003, p. 106.

²⁸⁰ L. Lenzini, *Introduzione*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., pp. 16-17.

L'apparenza che in sé rappresenta il processo costitutivo dell'arte stessa, così come lo ha delineato Adorno nella sua opera postuma di teoria dell'arte. Inoltre, Lenzini sottolinea che:

Essere trasportati verso il presente, cercare; essere in solitudine, ritrovare. Non un processo lineare né una conoscenza indolore, bensì una ricerca inquieta, inappagata: «l'orgoglio e la sete di libertà degli spiriti individuali» che per Nietzsche è prerogativa dello spirito e della giovinezza sembra insomma essere, paradossalmente, l'eredità della grande arte della vecchiaia. Invece dell'indurimento, della canonizzazione e del rifugiarsi, in essa si esprime una tensione al superamento, un moto iconoclasta e prometeico, persino una rivolta. In quanto luogo elettivo di un'indagine volta al limite ed insieme alle origini dell'esperienza, l'arte dei grandi vegliardi può aprirsi, infatti, ad un gesto radicale ed estremo, tale da rompere non solo con la tradizione ma con le strade fino ad allora seguite dal medesimo artista, che altre ne percorre, imprevedibili e sorprendenti, «persino imbarazzanti» (con le parole di Momigliano) e talora con un tratto irridente verso il proprio «stile».²⁸²

La vecchiaia, d'altronde, per dirla con Améry, è un equilibrio precario e instabile, una sorta di malsano compromesso fra rivolta e rassegnazione: e se non ci si vuole arrendere, *il faut continuer* o, come ha scritto nella sua lettera Cézanne, *'je continue donc mes études'*, nell'inarrestabile voglia di continuare a ricercare, a studiare, a vivere. La rottura della tradizione da parte dell'artista anziano conduce a quello che esternamente, per molti, può sembrare un 'abbruttimento' dell'arte, perciò Lenzini parla di «moto iconoclasta».²⁸³ Tuttavia, questo 'gesto iconoclasta', questa 'rivolta' dell'artista vecchio, come ha sottolineato lo studioso stesso, è ciò che con raffinatezza Agamben, a proposito dell'ultimo Caproni, ha chiamato 'disappropriata maniera'²⁸⁴ e di cui abbiamo fatto già cenno sopra a proposito della 'brusca rottura' che lo *Spätstil* provoca nello stile dell'artista:

È come se il poeta vecchio, che ha trovato il suo stile e, in esso, ha raggiunto la perfezione, ora lo dimettesse per accampare la singolare pretesa di caratterizzarsi unicamente attraverso un'improprietà. [...]

Solo nella loro reciproca relazione stile e maniera acquistano il loro vero senso al di là del proprio e dell'improprio.

Essi sono i due poli, nella cui tensione vive il libero gesto dello scrittore: lo stile è un'*appropriazione disappropriante* (una negligenza sublime, un dimenticarsi nel proprio), la maniera una *disappropriazione appropriante* (un presentirsi o un ricordar sé nell'improprio). E non soltanto nel poeta vecchio, ma in ogni grande scrittore (Shakespeare!) vi è sempre una maniera che prende le distanze dallo stile, uno stile che si disappropria in maniera. Nel suo fastigio estremo, anzi, la scrittura consiste esattamente nell'intervallo – o, piuttosto, nell'agio – fra di essi.²⁸⁵

²⁸¹ J. Berger, *Sacche di resistenza*, cit., p. 109; il corsivo è nel testo. In L. Lenzini, *Introduzione*, cit., p. 16.

²⁸² Ivi, p. 17. Le sottolineature sono mie.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, cit., pp. 111-126.

²⁸⁵ Ivi, pp. 122-123. I corsivi sono di Agamben.

Quella ‘bruttezza’ dello stile che, secondo lo sguardo dell’estetica classicistica, ereditata dal mondo greco-romano, è da mettere ai margini dell’arte, in realtà ha una sua legittimità e dignità artistiche. Ed è proprio lo stile tardo. Lo *Spätstil* è una sorta di Tersite nell’ambito estetico che, privo di καλοκαγαθία, con passo goffo e sgraziato, si ‘disappropria’ della sua ‘maniera’. Però per ‘disappropriarsi’, prima deve acquisire lo stile canonico-tradizionale, ecco perché la via più familiare per lo stile tardo è quella della vecchiaia. Eppure, vi è l’eccezione del ‘genio’, per cui questo processo di acquisizione della tradizione sembra quasi un lampo, un baleno che gli consente di accorciare le distanze: è il caso di Mozart.

Di sovente agli artisti anziani vengono ascritte frasi sul sentimento di afflizione che li coglie a causa dell’incombere della fine; quella sensazione tramuta la pena e l’angoscia nella voglia di poter raggiungere il vertice della propria arte. Cézanne non è il solo esempio, ma di certo è uno dei più noti con la sua «je continue donc mes études»; fra le riflessioni di questo genere attribuite agli artisti, di questa conosciamo la provenienza, pertanto con sicurezza possiamo affermare che non è una di quelle attribuite in maniera postuma.

A proposito di questo genere di espressioni, vi è un episodio, raccontato da più studiosi.²⁸⁶ Il curioso aneddoto è sull’allora primo ministro inglese Gordon Brown, il quale, nel 2009, in un’intervista rilasciata a Christiane Amanpour durante il Forum di Davos, paragonò alla vicenda del vecchio Tiziano l’impossibilità di risolvere con gli strumenti dell’esperienza del passato la prima crisi economica dell’era globale.

Nel tentativo retorico di conferire autorevolezza alle sue parole, il primo ministro azzardò il confronto con il novantenne Tiziano, citando una frase, attribuita al pittore, che risulta quasi proverbiale: «Je commence finalment à apprendre à peindre». David Cameron, all’epoca all’opposizione, lo fece passare per bugiardo, asserendo che Tiziano fosse morto a

²⁸⁶ D. H. Bodart, *Introduction*, Ead., J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 9-24; S. Smiles, *From Titian to Impressionism. The Genealogy of Late Style* in G. McMullan, S. Smiles (ed. by), *Late Style and its Discontents Essays in art, literature, and music*, cit., pp. 15- 30.

ottantasei anni. In realtà, qualcuno del partito conservatore, da un computer del parlamento, manipolò l'informazione su Wikipedia, modificando la data di morte del pittore e portandola dal 1576 al 1572. In effetti, anche la data di nascita di Tiziano è problematica perché lo stesso artista amava tenere un alone di mistero sulla sua età precisa con i suoi committenti.²⁸⁷

Brown forse ignorava di aver citato una frase che Tiziano in realtà non aveva mai pronunciato; è il giovane Hugo von Hofmannsthal a far proferire al vecchio artista delle parole simili nel suo dramma *La morte di Tiziano*.²⁸⁸ Anche al Michelangelo ottuagenario viene attribuita la nota e sempiterna locuzione «sto ancora imparando»; dobbiamo effettivamente constatare che non raramente agli artisti sono attribuite questo genere di espressioni nella vecchiezza. Difatti, vi è una lunga tradizione attorno alla stessa espressione che si tramanda da un artista all'altro, con minime varianti sul soggetto.

L'enunciato, attribuito a Tiziano, «Je commence finalment à apprendre à peindre», viene addebitato al vecchio Cézanne nella medesima forma; a Renoir sul letto di morte, ma con una variazione in «je crois que je commence à y comprendre quelque chose». «J'aperçois des choses que je n'ai jamais vues. Il me semble que je n'ai jamais su faire un ciel» è la versione di Corot.²⁸⁹ La figlia dell'artista Hokusai, per incoraggiare un allievo del padre sconsigliato perché non sarebbe mai diventato un artista, racconta che il padre a ottant'anni provava i medesimi dubbi. Addirittura il 'vecchio pazzo' Hokusai sarebbe scoppiato a piangere poiché sentiva i segni di decadenza della vecchiaia, temendo di non

²⁸⁷ Per gli studiosi la data di nascita è collocabile fra 1477 e 1495. Cfr. Ph. Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy. 1500-1800*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2007, p. 83.

²⁸⁸ Si legga l'analisi di Gabriele Guerra che prova a tratteggiare la verifica dello stile tardo nel dramma del giovane Hofmannsthal *Der Tod des Tizian (La morte di Tiziano)*. G. Guerra, *Iniziazione dalla fine. Stile tardo e stile precoce in Der Tod des Tizian di Hugo von Hofmannsthal*, in A. Baldacci, A. Valtolina (a cura di), *Laboratorio dell'immaginario. Postludi. Lo stile tardo*, Elephant & Castle, n. 18, novembre 2018.

²⁸⁹ D. H. Bodart, *Introduction*, Ead., J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, cit., p. 10.

riuscire a usare il pennello neppure per disegnare un gatto.²⁹⁰ Dello stesso artista si tramandano queste parole:

Dall'età di sei anni ho la mania di copiare la forma delle cose, e dai cinquant'anni pubblico spesso disegni, ma tra quello che ho raffigurato in questi settant'anni non c'è nulla degno di considerazione. A settantatré ho un po' intuito l'essenza della struttura di animali e uccelli, insetti e pesci, della vita di erbe e piante, e perciò a ottantasei progredirò oltre; a novanta ne avrò approfondito ancor più il senso recondito e a cento anni avrò forse veramente raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso. Quando ne avrò centodieci, anche solo un punto e una linea saranno dotati di vita propria. Se posso esprimere un desiderio, prego quelli tra lor signori che godranno di lunga vita di controllare se quanto sostengo si rivelerà infondato.²⁹¹

È solo a partire dai settant'anni che Hokusai inizia a intuire l'«essenza» della sua arte, accorgendosi altresì che solo a cent'anni potrà raggiungere il «divino e il meraviglioso». In punto di morte, a ottantanove anni, Hokusai, ossessionato dall'idea di raggiungere la perfezione prima chiede altri dieci anni, e poi almeno cinque per poter divenire un «vero» artista.²⁹²

L'attestazione più antica di questa «formula» viene fatta risalire a Nicolas Poussin. In una lettera a Chantelou del 15 marzo 1658, il pittore scrive: «Si la main me voulait obéir, j'aurais quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire».²⁹³ Fra le lettere a Chantelou, Poussin usa un'altra espressione significativa nel contesto della vecchiaia e dello stile tardo. La lettera è datata 24 dicembre 1657: «[...] L'on dit que le

²⁹⁰ G. C. Calza, *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, Milano, Electa, 1999, pp. 3-4.

²⁹¹ Le sottolineature nel testo sono mie. La citazione è tratta dalla brochure di presentazione della mostra *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, che si è tenuta al Palazzo Reale di Milano dall'ottobre 1999 al gennaio 2000, curata da Gian Carlo Calza. La mostra venne accompagnata anche da alcune giornate di approfondimento, curate dallo stesso Calza. La brochure si trova nel volume di presentazione *Electa*, menzionato nella nota precedente, che venne stampato per l'occasione. Il brano, inoltre, è riportato, con alcune varianti, da diversi studiosi: G. Benn, *Invecchiare come problema per gli artisti*, cit., p. 13; L. Lenzini, *Introduzione*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., p. 15.

²⁹² G. C. Calza, *Hokusai*, cit., pp. 32-33.

²⁹³ *Lettre à Chant*

elou, 15 mars 1658, in N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, pres. par A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, p. 157; viene citata anche da D. H. Bodart, *Introduction*, Ead., J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, cit., p. 10; G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015, p. 9. Il testo è una riedizione che riproduce fotograficamente il testo fuori catalogo, uscito nel 1970 per l'editore Skira di Genève, con in calce però l'aggiunta di saggi di Bonnefoy, Callu, Marmande, Sollers, Vouilloux.

cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort. Je tâcherai, à son imitation, de faire mieux que jamais, et ce peut être le dernier service que je vous rendrai». ²⁹⁴

In effetti, è diffusa sin dall'antichità, con attestazioni nel *Fedone* di Platone e nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, la credenza, ritenuta poi erronea, secondo la quale i cigni, poco prima di morire, produrrebbero un canto dolcissimo e soave. Da qui, per traslato, è passato a indicare nell'accezione d'uso comune la più grande opera che un artista compie prima di morire, accorgendosi appunto che la fine è imminente. Allo stesso modo il soggetto autoriale 'tardo' non è colto solo dalla preoccupazione per l'ineluttabilità della propria sorte, ma ancor più avverte un'ansia generale che avvolge i tempi e che coinvolge l'*esprit du temps* (lo *Zeitgeist*). Così avanza quel 'senso della fine', il quale dà un significato a qualcosa che altrimenti scatenerrebbe il terrore; il mondo con il suo ordine costituito può quindi rinnovarsi e negli artisti e negli intellettuali si origina l'estremo *chant du cygne*.

2.3. L'*admirable tremblement du temps* e la decadenza dei tempi

«Certaines œuvres terminales [...] suggèrent le sentiment d'une naissance. Et la naissance est nudité», ²⁹⁵ scrive Gaëtan Picon in *Admirable tremblement du temps*. La nudità di cui parla Picon è quella fase di rinnovamento, una condizione di rinascita, che segue subito dopo la crisi; tra i vari significati del verbo greco κρίνω (da cui deriva κρίσις, scelta, decisione), v'è, infatti, quello di distinguere, separare; la crisi è un momento di separazione, che conduce dal vecchio verso il nuovo. Talvolta però in un tale processo di scorporazione è necessario un totale scollamento dal passato poiché esso risulta essere completamente decaduto. Non è un caso se al termine di ogni millennio si scatena un'ansietà escatologica, che vede nel concludersi dei mille anni la fine di un ciclo di nascita, crescita e deterioramento.

²⁹⁴ *Lettre à Chantelou*, 25 décembre 1657, in N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, cit., p. 156. La sottolineatura è mia.

²⁹⁵ G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, cit., p. 29.

Il sentire apocalittico, in effetti, dà senso e ciclicità a qualcosa che nell'uomo accende un enorme terrore: la possibilità che dopo la fine ci sia il nulla, il non essere. E l'uomo, da sempre, rifugge questa circostanza; per dirla con una riformulazione di Aristotele, l'uomo aborre il nulla, per questo ha creato l'aldilà e il sovrannaturale, per confortare l'idea di insensatezza dell'esistenza. È l'*horror vacui* estremo, poiché il vuoto è pur sempre l'assenza di spazio, ma il nulla concerne l'annichilimento dell'essere, la negazione dell'assoluto. D'altronde il Novecento, il secolo della crisi perenne, è a stato anche il tempo annichilente per eccellenza con il luogo culto dell'annientamento dell'umano, il *Lager*, e l'oggetto capace di distruggere ogni cosa, la bomba atomica, che viene sganciata su Hiroshima e Nagasaki.

Per Gramsci però il nuovo non può nascere, quando il vecchio muore.²⁹⁶ È la crisi: uno spazio in cui si manifestano gli elementi patologici e degenerati del vecchio, bloccando il sorgere del nuovo. Il filosofo sardo leggeva quest'idea sotto la luce della cosiddetta «questione dei giovani»,²⁹⁷ cioè quando la vecchia classe dirigente (che ormai è solo dominante) non lascia spazio alla nuova generazione, di cui ha dovuto comunque curare l'educazione. Gramsci la chiama «crisi di autorità», la perdita del consenso per la classe dirigente; quest'ultima di fatto non riesce a occuparsi adeguatamente dell'educazione dei giovani, i quali invece sono in stato di ribellione permanente; i 'vecchi' credono che, dopo di loro, verrà la catastrofe, non ritenendo capaci i giovani (*après moi le déluge*), di cui in realtà sono responsabili della fallita formazione. Non v'è quindi il passaggio, solo uno stato di blocco.

Il nuovo è frenato dal fardello del vecchio. Da una parte si protrae quindi la paura delle *res novae*, eredità del pensiero romano, che disdegna il cambiamento e la sovversione e ama l'ordine catoniano; dall'altro il desiderio del *nouveau*, perché in effetti il cambiamento è inevitabile e fa parte del ciclo vitale. D'altronde 'nulla si crea, nulla si

²⁹⁶ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 311 (Q. 3, § 34).

distrugge, ma tutto si trasforma'. Ma com'è che avviene il passaggio al nuovo? Si giunge al *novum* attraverso un atto violento oppure tramite una trasformazione graduale.

Allora, la pressione della fine imminente crea un'apparente stato di armonia, poiché si viene a formare un vuoto, un'assenza di spazio momentanea; questa illusoria fase di calma è transitoria. Nel processo di mutamento v'è la duplice possibilità del cambiamento drastico, esplosivo, violento e traumatico o un passaggio più lento, che sembra quasi indolore, poiché avviene gradualmente. Ebbene, in una tale disposizione delle cose, le opere della fine sono il canto del cigno, la voce dei tempi ultimi; una voce che non è però soave, ma è dissonante, perché, per dirla con Adorno, la dissonanza è la verità sull'armonia. E solo la dissonanza, il difforme, mostra lo stato di crisi delle cose, che in quel dato momento storico risultano 'mediocri' o conformi ai canoni dominanti.

Il decadimento e il declino divengono gli emblemi di questo stato di transizione e cambiamento. Per tale ragione Picon considera le opere 'ultime' come le più belle,²⁹⁸ perché presentano la traccia di questa decadenza; sono sintomatiche del 'tremore' dei tempi, l'*admirable tremblement du temps*. Picon recupera l'espressione da Chateaubriand,²⁹⁹ il quale, commentando uno degli ultimi quadri di Poussin, *Le Déluge*, ne ha messo in rilievo la rivelazione di un'età abbandonata e la fattura della mano anziana, e dunque l'*admirable tremblement du temps*.

Spesso le opere degli scrittori o dei musicisti suscitano meno curiosità di quelle degli artisti³⁰⁰ poiché in esse è meno visibile la traccia della decadenza: il tremore della mano, la pennellata meno decisa, l'occhio che non percepisce più l'immagine nitida. Il non-finito di Michelangelo e il *tachisme* di Tiziano sono fra le testimonianze di stile tardo più amate nel mondo e più studiate. Individuare i segni della tardività nell'opera letteraria, invece, è più

²⁹⁷ Ivi, p. 115 (Q. 1, § 127).

²⁹⁸ G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, cit., p. 21.

²⁹⁹ Nella prima pagina riporta l'appunto stesso di Chateaubriand. Cfr. Ivi, p. 6.

difficile, ma di certo non impossibile, perché i sintomi sono meno evidenti all'occhio del lettore.

Con lo scorrere del tempo l'artista va verso un deterioramento fisico che si proietterà direttamente nell'opera. A tale decadimento corporale corrisponde però il suo affinamento empirico, la padronanza della tecnica e la consapevolezza artistica. Hokusai, abbiamo constatato nel paragrafo precedente, ne è un esempio tangibile. Tuttavia, l'opera non mostrerà solo la decadenza fisica dell'artista, essa sarà in grado di restituire quello che i tedeschi chiamano *Endzeitstimmung*, il sentimento della fine dei tempi. Anche l'artista, a un certo punto, metterà da parte il pennello preso dal pensiero della morte: «Il y a quelque temps que j'ai abandonné les pinceaux, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort».³⁰¹

2.4. La catastrofe di Adorno

Nel 1934 Adorno scrive il saggio sullo 'stile tardo'³⁰² di Beethoven, non avendo ancora in mente di comporre un'intera monografia di filosofia della musica sul compositore; il testo viene pubblicato nella rivista «Der Auftakt. Blätter für die tschechoslowakische Republik» solo nel 1937 quando ormai Adorno ha già lasciato la Germania. L'anno di composizione del saggio, il 1934, però, è anche un momento nero per l'Europa, poiché è l'anno successivo all'avvento del nazismo in Germania. Adorno aveva assistito ai primi orrori della ferocia nazista: la serie di arresti generati in seguito all'incendio del *Reichstag*, con la conseguente abolizione della libertà di opinione, di stampa e di riunione; l'allontanamento e la diaspora

³⁰⁰ Di questo è convinto Antoine Compagnon che nel suo *La Vie derrière soi. Fins de la littérature* prova a tracciare un quadro delle 'fini' nella letteratura. A. Compagnon, *La Vie derrière soi. Fin de la littérature*, Paris, Folio-Gallimard, 2023.

³⁰¹ *Lettre à Félibien*, janvier 1665, in N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, cit., p. 162. Poussin morirà proprio nel novembre 1665.

³⁰² Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175, nota 1.

di intellettuali, scrittori e artisti ebrei;³⁰³ e, infine, i numerosi *Bücherverbrennungen*, i roghi dei libri in varie città tedesche.³⁰⁴

«Dove si bruciano i libri, si finisce per bruciare anche gli uomini»,³⁰⁵ sono le parole della tragedia *Almansor* (1821) del poeta tedesco Heinrich Heine, macabro preludio a quanto sarebbe avvenuto molto tempo dopo. Gli episodi dei libri bruciati indicavano la volontà di cancellare completamente la cultura di una comunità e di tutto quanto aveva rappresentato la fragile Repubblica di Weimar nell'ambito della liberalità delle arti, dell'espressione, della sperimentazione e della letteratura. Per Goebbels purificare col 'fuoco sacro' quei libri, simbolo della cultura degenerata e corrotta dal pensiero giudaico, era una sorta di rito apotropaico che allontanava gli spiriti maligni del passato. D'altronde, il libro come oggetto rappresentava la proiezione fisica del pensiero umano e il nazismo puntava a distruggere l'identità dell'uomo, soprattutto quella ebraica; i maggiori pensatori e intellettuali tedeschi avevano radici ebraiche, per quanto alcuni tentassero di celarlo. Era la «fine dell'intellettualismo ebraico» e la «fine dell'uomo di libri», ma la nascita, dalle ceneri, dell'«uomo di carattere».³⁰⁶

Malgrado Adorno assista a tutto questo, nel 1933 appare ancora titubante sulla possibilità di emigrare all'estero. Eppure i primi segnali di esclusione giungono: non lavora

³⁰³ A proposito dell'utilizzo della cultura e di ogni sua diramazione come strumento di propaganda per la dittatura nazista, si veda M. H. Kater, *Culture in Nazi Germany*, New Haven and London, Yale University Press, 2020.

³⁰⁴ Fernando Báez ha scritto una storia universale sulla distruzione dei libri, che parte dalle distruzioni delle grandi biblioteche nel mondo antico, giungendo fino ai moderni attacchi informatici contro le biblioteche. Ha denominato 'bibliocausto' riferendosi ai *Bücherverbrennungen* nazisti. Cfr. F. Báez, *Histoire universelle de la destruction des livres. Des tablettes sumériennes à la guerre d'Irak*, trad. de l'esp. par N. Lhermillier, Paris, Fayard, 2008.

³⁰⁵ «Dort wo man Bücher / Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen». La formula, tristemente profetica, viene spesso citata in associazione ai roghi nazisti dei libri, data la malaugurata preconizzazione del poeta. In realtà, Heine scrive queste parole come conseguenza di un rogo di libri avvenuto dopo la festa nazionalista della Wartburg, durante la quale vennero bruciati dei libri ritenuti reazionari e simboli napoleonici nel 1817. H. Heine, *Almansor*, in Id., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut herausgegeben von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1994, p. 16, vv. 243-244.

³⁰⁶ Durante il *Bücherverbrennungen* del 10 maggio 1933 a Berlino, Goebbels presiede, tenendo un discorso che passerà alla storia, e, assieme ai volontari e a quarantamila persone, in *Opernplatz*, si assiste al rogo di più di venticinquemila libri (tra cui vi erano i testi di Marx, Mann, Freud, etc.). Per comprendere le premesse e conseguenze di quella nottata e approfondire gli eventi dei numerosi roghi, che non si tennero solo il 10

più all'università, perde l'abilitazione all'insegnamento (*venia legendi*),³⁰⁷ la sua abitazione viene perquisita e la posta controllata.³⁰⁸ Col solito sarcasmo che lo contraddistingue il filosofo francofortese sottovaluta, in parte, quanto sta accadendo, credendo che con la precarietà della situazione economica, la situazione si sarebbe risolta dopo lo «sgombero delle soffitte» in «propaganda contro i topi» e nella «guerra alla ruggine».³⁰⁹

La valutazione iniziale di Adorno sull'hitlerismo fu lievemente superficiale, poiché credeva che questo non si sarebbe stabilizzato, eppure quell'antisemitismo radicato nel nazionalsocialismo, che riteneva irrazionale, a un certo punto sarebbe diventato una minaccia violentemente razionale e allo stesso tempo pienamente delirante. La verità è che Adorno era legato alla sua patria e alla sua lingua e non voleva lasciare il paese, sebbene fossero presenti tutte le avvisaglie per un'incombente catastrofe. Da qui la decisione di rimanere ancora in Germania e continuare a scrivere utilizzando lo pseudonimo Hektor Rottweiler, poiché, secondo Adorno, quel nome non avrebbe destato sospetti sull'arianità.³¹⁰

La barbarie nazista si scaraventa anche contro l'arte e la musica.³¹¹ Proprio contro quelle avanguardie in cui Adorno leggerà i sintomi della tardività con la 'dissonanza' musicale o in cui è più possibile rintracciare la traccia figurativa della fine dei tempi. L'arte viene definita depravata e capace di corrompere lo spirito germanico. Viene inaugurata, il 19 luglio 1937, la prima mostra d'Arte Degenerata', (*Entartete Kunst*),³¹² a Monaco, poi divenuta itinerante,³¹³ con tutti i capolavori che venivano di volta in volta sequestrati; gli

maggio, si consiglia la lettura di D. Chauvet, *Les autodafés nazis. Mémoire du 10 mai 1933*, Paris, L'Harmattan, 2017.

³⁰⁷ S. Müller-Dooch, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., p. 241.

³⁰⁸ Ivi, pp. 239-240.

³⁰⁹ Ivi, p. 242.

³¹⁰ «Il Rottweiler è la razza tipica dei cani dei macellai, un cane che reagisce quasi sempre al nome Hektor. È un animale che incute paura e dunque nessun nazista avrà il sospetto che dietro quel nome si nasconda uno scrittore non ariano». Ivi, pp. 242-243.

³¹¹ A proposito della censura nazista nelle arti si rimanda a P. M. Potter, *Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland, University of California, 2016. Tuttavia per un'analisi completa e di ampio respiro sul rapporto fra antisemitismo, censura e nazismo, si rimanda allo studio di L. Richard, *Nazisme et barbarie*, Bruxelles-Paris, Éditions Complexe, 2006.

³¹² P. M. Potter, *Art of Suppression*, cit., pp. 5-6.

³¹³ Da Monaco a Berlino, poi Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Amburgo, e anche a Weimar. Cfr. M. H. Kater, *Culture in Nazi Germany*, cit., p. 45.

artisti modernisti, di cui Monaco era stata la sede naturale negli anni Venti, venivano presentati come appartenenti a una razza inferiore e disturbati mentalmente, addirittura basandosi sulle ricerche di Cesare Lombroso.³¹⁴

A essere più colpite furono le Avanguardie: l'Espressionismo, l'Astrattismo. La *Staatliches Bauhaus*, la celebre scuola di architettura, arti e design, fondata a Weimar nel 1919, venne chiusa perché non gradita dal regime. Per Hitler solo l'arte greca e romana era incontaminata dalla corruzione giudaica:

Classical art was a refuge from the burden of modern solitude where one could escape into a timeless world and avoid the modern preoccupation with aesthetic consciousness and sensibility.

In particular, for Hitler, classical art was a defense against the turbulence and lack of direction in modern art. [...]

This interpretation of classical art also pandered to Hitler's anti-Semitism, for he saw Greek and Roman art as uncontaminated by Jewish influences. Modern art was an act of aesthetic violence by the Jews against the German spirit. [...]

Classical art, as Hitler saw it, had projected sensuality and had thus provided the model for German eroticism, but this passion had been controlled, healthy, and elevated to an idealized desire, almost a Keatsian "Forever wilt thou love, and she be fair". Modern art, however, was "pig art" (*Ferkel-Kunst*), and the modern painter had become a "filthy fellow" (*ein Schmutzfink*).³¹⁵

La musica subì le stesse conseguenze, d'altronde, il nazismo cercava un modo per controllare le masse e ogni censura per le varie forme d'arte serviva solo per diffondere insofferenza e odio verso gli ebrei principalmente, ma anche verso i maggiori esponenti della modernità o verso chi veniva tacciato di bolscevismo culturale: non vi era alcuna volontà o interesse nel confronto intellettuale. Anzi la dittatura mirava all'«abbattimento» dell'*intelligènzia*, ritenuta elitaria, snobistica e con radici ebraiche, puntando alla propaganda verso le masse.

Arnold Schönberg,³¹⁶ l'ideatore della rivoluzione dodecafonica e atonale, campione della modernità, a proposito dei destinatari della musica, aveva scritto nel 1928: «À la base,

³¹⁴ Ivi, p. 6.; D. H. Bodart, *Introduction*, cit., p. 15.

³¹⁵ H. Grosshans, *Hitler and the Artists*, New York-London, Holmes & Meier, 1983, pp. 86-87.

³¹⁶ Per approfondire i destini differenti di alcuni compositori sotto la dittatura nazista, fra cui Schönberg, Weill, Orff, Strauss, Hartmann, si consiglia la lettura di M. H. Kater, *Huit portraits de compositeurs sous le nazisme*, trad. de l'anglais par S. Ji, M. Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2011 [*Composer of the Nazi Era – Eight Portraits* (1991) Oxford, Oxford University Press, 2000].

l'art n'est pas pour le peuple, mais on veut à tout prix qu'il le soit»;³¹⁷ precedentemente Eisler aveva già evidenziato lo strano paradosso di Schönberg: l'essere un conservatore e reazionario, pur avendo ideato per sé un'enorme rivoluzione musicale.³¹⁸

Proprio Schönberg però lasciò la sua cattedra presso l'Accademia prussiana delle Arti, in seguito all'allontanamento degli ebrei da posizioni pubbliche o di prestigio nel 1933. Parallelamente a quanto era avvenuto con la *Entartete Kunst*, viene presentata la *Entartete Musik*,³¹⁹ la mostra sulla 'Musica degenerata' a Weimar fra maggio e giugno 1938, su iniziativa di Hans S. Ziegler, intimo di Rosenberg.³²⁰ Fra i compositori e i musicisti degenerati vi erano Alan Berg, Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Anton Webern, Kurt Weill. Inoltre vennero vietate le esecuzioni pubbliche di tutta la musica d'Avanguardia.

In questo clima di terrore e censura, Adorno scrive il saggio sullo 'stile tardo' di Beethoven e se, come spesso ribadisce, il fattore biografico non ha un peso esclusivo nella valutazione dello *Spätstil*, certamente lo spirito dei tempi, invece, influisce. E già a partire dagli anni Trenta, quando la Germania viene privata dello Stato di diritto e non restano che lacerti di democrazia si palesa tristemente l'*Endzeitstimmung*. Il contesto apocalittico, d'altra parte, emergerà maggiormente con la retorica dell'eroe che deve affiorare per combattere l'Anticristo; Hitler man mano incarna la figura di un nuovo messia e gli ebrei personificano alla perfezione l'antagonista escatologico per eccellenza, in quanto ritenuti responsabili della morte di Cristo. E questa situazione degenererà fino all'infausta scelta della 'soluzione finale'.

Perciò, se inizialmente Adorno aveva sottovalutato le conseguenze di quanto stava accadendo, vedendo in Hitler «la caricatura sempre peggiore di se stesso e di un vero

³¹⁷ Citato in E. Petit, B. Giner, *Entartete Musik. Musiques interdites sous le IIIème Reich*, Paris, Bleu Nuit Éditeur, 2015, p. 22.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Ivi, p. 82.

³²⁰ Proprio Alfred Rosenberg, uno degli ideologi del nazismo, aveva fondato nel 1928 'La Lega di Combattimento per la Cultura Tedesca', *Kampfbund für Deutsche Kultur*, che aveva fra i suoi obiettivi quelli di estirpare la contaminazione ebraica nella musica e nelle arti.

dittatore»³²¹ e credendo che non sarebbe stato possibile prenderlo sul serio proprio per i suoi proclami e le sue movenze bizzarre. A un certo punto si ricrederà, continuando a sperare che, «passata la burrasca»,³²² avrebbe potuto riprendere la sua vita.

Quando finalmente deciderà di lasciare la Germania, trovando, anche grazie al padre, un appiglio per potersi trasferire in Gran Bretagna, darà vita ai primi appunti che porteranno a *Minima moralia* e inizierà a rimuginare su quello che aveva voluto in parte negare, ma che in fondo la sua attitudine inquieta aveva già riconosciuto.³²³ La catastrofe non era solo imminente, ma era un elemento connaturato alla società tedesca; con l'avvento del nazismo viene fuori con violenza parossistica l'exasperazione di quel 'germanesimo', attirato da forze ataviche e oscure, che dà la base ideologica al Terzo Reich per legittimare sé stesso.

Dopo il rifiuto dell'Università di Vienna di riconoscere la sua abilitazione, Adorno decise di rivolgersi all'*Academic Assistance Council* inglese per cominciare le pratiche per il trasferimento nel 1934. Prima l'Inghilterra, poi gli Stati Uniti, ormai affranto a causa della sua condizione inevitabile di emigrante, Adorno cominciò a sviluppare un sentimento nostalgico a metà fra l'autoalienazione e l'esilio. D'altronde, in vita il filosofo francofortese ha conosciuto l'esilio in una duplice veste: quello intellettuale, da vero *outsider* che combatterà l'industria culturale, e poi l'esilio fisico, geografico, lontano dalla sua terra, dalla sua lingua, dalle sue radici. Dunque, con la decisione di lasciare temporaneamente la Germania, Adorno ora diventava anche uno 'straniero'. E in *Minima moralia* appunta: «Ogni intellettuale nell'emigrazione è - senza eccezione - minorato, e, anziché cercare rifugio nel senso del proprio valore, farebbe bene a riconoscerlo subito da sé, prima di apprenderlo duramente a proprie spese».³²⁴

³²¹ S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, cit., p. 241.

³²² Adorno utilizza quest'espressione in una lettera a Krenek. Cfr. Ivi, p. 243.

³²³ Müller-Doohm la chiama 'predisposizione angosciosa'. Ivi, p. 249.

³²⁴ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, intr. e trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954, 22 [*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1954].

L'esilio perciò non è solo la condizione che si trova a vivere Adorno, ma esso assurge a simbolo non solo dello stile tardo – come mette in rilievo lo stesso Said – ma dell'intera sua epoca, in cui l'intellettuale viene estromesso dalla sua funzione. D'altra parte, l'isolamento imposto dalle contingenze storiche, lo costringe anche a un'attenta analisi di sé e di chi, come lui, è costretto a emigrare: «Espropriata è la sua lingua, e livellata la dimensione storica da cui la sua conoscenza attingeva ogni energia. L'isolamento diventa peggiore nella misura in cui si formano gruppi sempre più solidi e politicamente controllati, diffidenti verso i propri membri, e ostili verso tutti gli altri, che sono segnati fin dall'inizio».³²⁵

L'esperienza dell'esodo e il conseguente isolamento di Adorno si riflette nella sua lettura del mondo. La catastrofe nazista giunge come una 'valanga', così come intitola uno dei testi di *Appunti e schizzi*, in appendice a *Dialettica dell'illuminismo*:

Quando i voti di Hitler cominciarono a salire, prima debolmente, ma regolarmente, era già chiaro che la valanga era in moto. In generale le cifre elettorali sono indicative del fenomeno. Quando, la sera delle elezioni prefasciste, arrivano i risultati dalle varie regioni, un ottavo, un sedicesimo dei voti prefigura già il tutto. Se dieci o venti distretti hanno preso in blocco una direzione, gli altri cento non si opporranno di certo. E già uno spirito uniformato. L'essenza del mondo coincide con la legge statistica con cui si classifica la sua superficie.

In Germania il fascismo ha vinto con una ideologia grossolanamente xenofoba, anticulturale e collettivistica. Ora che devasta la terra, i popoli devono combatterlo, non c'è altra via. Ma quando tutto sarà finito, non è detto che uno spirito di libertà debba diffondersi sull'Europa, e le sue nazioni possono diventare non meno xenofobe, anticulturali e pseudocollettivistiche, del fascismo da cui hanno dovuto difendersi.³²⁶

L'analisi del presente è chiara: l'orrore giunge come una valanga, che nessuno è in grado di fermare. Eppure Adorno e Horkheimer, ormai lontani negli Stati Uniti, non si fermano alla sola constatazione che «al presente non ci sono più svolte»,³²⁷ giungono addirittura a una rappresentazione pessimistica di ciò che accadrà, una volta arrestata la furia nazista. La fiducia riposta nella ragione di matrice illuminista ha svelato al mondo i suoi limiti; per

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010, pp. 238-239 [*Dialectik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass., 1944; nuova ed. Frankfurt am Main, Fischer, 1969]. Le sottolineature sono mie.

³²⁷ Ivi, p. 238. Per un approfondimento su questo frammento vd. G. Puglisi, *Il moto della valanga*, in A. Angelini (a cura di), *Adorno in Italia*, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 55-59.

Adorno e Horkheimer non v'è sintesi hegeliana che risolve le contraddizioni, semmai vi sono solo contraddizioni senza sintesi. Il perfezionamento delle tecniche e i mezzi avanzati sono diventati gli strumenti della barbarie. E una volta sconfitti i fascismi, ciò che seguirà sarà anche peggio.

Malgrado il mondo possegga la consapevolezza delle istanze morali che dovrebbe guidare ogni azione e abbia raggiunto un notevole progresso nelle conoscenze scientifiche e tecnologiche accumulate, è riuscito a trasformarsi non in una città edenica, ma nel suo esatto contrario, un luogo devastato dalla guerra. L'illuminismo – la fiducia cieca nella ragione –, che avrebbe dovuto guidare l'uomo nel superamento del mito e dell'ignoto, ha mostrato i suoi limiti. La ragione è stata totalmente asservita al controllo del totalitarismo e ha mostrato l'atrocità del delirio lucido e razionalistico del nazismo.

Al suo ritorno in Europa, Adorno non può che osservare attorno solo macerie e rovine, i resti della catastrofe che ha sconvolto ogni cosa. La realtà è sconvolta, a pezzi, in frammenti, così come dimostra anche la scrittura stessa di Adorno: paratattica, frammentaria, perché vuole svelare la lacerazione del contemporaneo, la crisi che imperversa. E l'esempio più alto di questo stile è in *Minima moralia*, con cui Adorno raggiungerà il successo editoriale; l'opera con il sottotitolo di *Meditazioni della vita offesa* vuole mostrare come sia la realtà a offendere l'uomo, così brutale e pragmatica, rivelando tutta la sua stonatura rispetto all'individuo.

Allora cosa resta dopo l'orrore nazista? Per Adorno il silenzio, poiché è l'unica via, la sola condizione possibile dopo la crudeltà di Auschwitz. La critica della cultura è giunta alla barbarie e, quindi, a uno stadio terminale. Resta una sola possibilità, riassunta dal celebre assunto adorniano del 'non poter più fare poesia'.³²⁸ Per il filosofo francofortese l'avvento della figura di Hitler ha imposto un nuovo imperativo categorico: 'pensare' e

³²⁸ Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società [1949]*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

‘agire’ in modo che Auschwitz non si replichi.³²⁹ E aggiunge, a complemento di quello che aveva postulato anni prima, che:

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Che sia potuto accadere nel bel mezzo di tutta la tradizione filosofica, artistica e scientifico-illuminista non dice solo che questa, lo spirito, non è stato in grado di scuotere gli uomini e cambiarli. Anche in quei comparti, nella pretesa enfatica della loro autarchia, la verità non è di casa. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l’urgente critica a essa, è spazzatura.³³⁰

Era il fallimento di quel pensiero illuminista in continuo progresso che aveva attraversato l’Occidente. Tuttavia si respirava aria di crisi già prima: lo sguardo critico degli intellettuali d’Europa era irresistibilmente attratto dall’orizzonte della catastrofe e della morte. Nel 1935 viene pubblicato *Nelle ombre del domani* in cui Johan Huizinga³³¹ esordisce così:

Viviamo in un mondo ossessionato. E ne siamo coscienti. Nessuno proverebbe stupore se un bel giorno questa nostra insania desse luogo a una crisi di virulenta follia che, una volta estinta, lascerebbe l’Europa nel torpore e nello smarrimento; i motori continuerebbero a girare e le bandiere a sventolare, ma lo spirito sarebbe soffocato. Ovunque percepiamo l’incertezza intorno alla stabilità del sistema sociale sotto cui viviamo, l’ansia indefinita del domani, il senso di decadimento e di tramonto della civiltà.³³²

L’incipit è preceduto dall’esergo di Bernardo di Clairvaux, che lasciava presagire i giorni bui che avrebbe vissuto l’Europa: «Habet mundus iste noctes suas et non paucas». Per Huizinga la crisi che si trova a vivere l’Europa è un processo inevitabile, ma per poter uscire dai tempi cupi, bisogna che l’uomo prenda coscienza dello stato di decadenza delle cose. Per questo determina tutta una serie di sintomi della crisi. D’altronde, la breccia sullo stato di declino dell’Occidente era stata già aperta con il *Tramonto dell’Occidente* di Oswald Spengler del 1918 nel quale era ravvisabile l’incombente angosciante del tramonto che avrebbe travolto l’Europa.

Sia Huizinga, sia Adorno e Horkheimer immaginavano uno scenario non migliore per la società, una volta superati i totalitarismi. Per lo storico olandese si prospettava solo

³²⁹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004, p. 328 [*Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966].

³³⁰ Ivi, p. 330.

³³¹ In Italia, per volere dell’editore, Luigi Einaudi, *Nelle ombre del domani. Una diagnosi del disagio spirituale del nostro tempo* sarà tradotto con *La crisi della civiltà* per dare pieno risalto al presente. Il testo giunge in Italia nel 1937 e scatena un grande dibattito culturale che vede impegnati, tra gli altri, Delio Cantimori e Vittorio Foa. In seguito verrà rieditato con la traduzione fedele all’originale e in altre edizioni anche con *Lo scempio del mondo*.

«torpore» e «smarrimento», mentre i due pensatori tedeschi non sbagliavano sul fatto che, sconfitti i fascismi, non si sarebbe respirata comunque aria di libertà in Europa.³³³ Inoltre, ad aggravare ancor più la situazione nel periodo postbellico fu l'emergere di un'ulteriore ansia apocalittica, soprattutto dopo la catastrofe di Hiroshima e Nagasaki nell'agosto del 1945, quando gli Stati Uniti decidono di utilizzare l'atomica per ottenere una totale capitolazione delle pretese del Giappone nel Pacifico.

La paura dell'atomica scatena un nuovo scenario di catastrofe e cambia anche le modalità delle guerre. Le conseguenze nel Pacifico sono inaspettate, corpi martoriati e ferite insanabili, senza prendere in considerazione che vi era stata una sottostima della consistenza degli effetti a lungo termine delle radiazioni. Sul mondo, dunque, aleggia un nuovo spettro, ovvero quello di un olocausto ma di una portata addirittura più ampia. Alla fine degli anni Quaranta anche i sovietici iniziarono a testare l'atomica. Mentre nel 1954 gli americani impiegano sull'atollo di Bikini la bomba a idrogeno, di una violenza più intensa.

Si apre la possibilità della distruzione reciproca per i sovietici e per gli americani con la proliferazione degli armamenti nucleari, questa volta però con la possibilità di un annichilimento totale per il mondo. La Guerra in Vietnam peggiora la situazione asiatica, ma sposta le conseguenze lontano dall'Europa: si fa avanti il concetto di guerra per procura; la crisi missilistica cubana negli anni Sessanta apre ancora una nuova minaccia nucleare. Ormai l'uomo diviene vittima del suo stesso progresso, dominato da quella scienza di cui avrebbe dovuto servirsi. Günter Anders riconosce l'obsolescenza dell'uomo rispetto ai suoi stessi prodotti e introduce il concetto di «vergogna prometeica»,³³⁴ cioè quella «che si prova di fronte all'«umiliante» altezza di qualità degli oggetti fatti da noi stessi».³³⁵

³³² J. Huizinga, *Nelle ombre del domani*, Torino, Aragno, 2019, p. 5.

³³³ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 238.

³³⁴ G. Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 31.

³³⁵ *Ibidem*.

La minaccia continua di una nuova catastrofe atomica e l'*escalation* delle violenze (nel Vietnam in particolare) creano uno stato di sollecitazione e agitazione; il genocidio degli ebrei e i massacri in Giappone avevano avvalorato le ipotesi degli intellettuali che si interrogavano sulla crisi e sul declino della civiltà occidentale. È la condizione di un 'apocalisse perenne' che avanza, quel senso della fine dettato dai tempi e dallo stato culturale, la *Stimmung* di una fine dei tempi. Il fatto che l'umanità stessa fosse consapevole di essere capace di autoannientarsi e il rischio concreto della fine materiale del mondo trasformavano la crisi da culturale a totale. Non era solo la fine di una classe sociale, il suo declino o capovolgimento, ma era la fine del mondo.

Ernesto de Martino negli ultimi anni della sua vita stava lavorando a un testo che resterà incompiuto e che rifletteva proprio sulla fine del mondo.³³⁶ Per lo studioso però la 'fine del mondo'³³⁷ era la fine di un certo mondo; di un individuo, di un gruppo sociale, di una determinata cultura; era la scomparsa dall'orizzonte del campanile di Marcellinara³³⁸ per il contadino calabrese: il farsi strada del nulla.

La fine del mondo viene a determinarsi nell'individuo a partire da ciò che l'antropologo chiama 'crisi di presenza': ovvero lo 'spaesamento' e l' 'angoscia' che colgono l'individuo di fronte allo scatenarsi di un evento inatteso e catastrofico. L'angoscia è la possibilità di esperire il non-esserci, di non essere più in quel determinato 'mondo': come

³³⁶ Il testo venne pubblicato nel 1977 dall'allieva di de Martino, Clara Gallini. Negli ultimi anni è stata presentata un'edizione differente che riproduce l'edizione francese dell'opera di de Martino con una rielaborazione dei materiali di archivio utilizzati dall'autore per tradurre l'opera. In apertura, inoltre, ci sono i saggi dei nuovi curatori Giovanna Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio. E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.

³³⁷ Un primo testo che riflette sul tema della fine del mondo venne presentato al convegno di Perugia 'Il Mondo di domani' nel 1963. Questo testo, assieme ad altre ricerche, daranno avvia a quello che diventerà il postumo *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Vd. E. de Martino, *Il problema della fine del mondo*, in P. Prini (a cura di), *Il mondo di domani*, Roma, Abete, 1964, pp. 225-231; poi confluito in Id., *La fine del mondo*, cit., pp. 69-76. Interessante su questo tema, inoltre, è il colloquio con Cesare Cases quando de Martino si trova in ospedale, ormai morente, a causa del cancro. Cfr. C. Cases, *Un colloquio con Ernesto de Martino* [1965], «Quaderni piacentini». Antologia 1962-1968, a cura di L. Baranelli, G. Cherchi, Milano, Gulliver, 1977.

³³⁸ De Martino parla del campanile di Marcellinara, paesino nella provincia di Catanzaro in E. de Martino, *Il problema della fine del mondo*, in P. Prini (a cura di), *Il mondo di domani*, Roma, Abete, 1964, pp. 225-231; poi confluito in Id., *La fine del mondo*, cit., pp. 69-76; e vd. anche ivi, p. 364-365.

può essere il passaggio dall'adolescenza all'età adulta o la fine di un'epoca. L'apocalisse diventa una costante, ma senza un ἔσχατον, senza una vera fine, è una chiamata costante alla fine. È solo il modo di immaginare una continua palingenesi del mondo. D'altronde se prendiamo per buona la frase attribuita a Jameson:³³⁹ «è più semplice immaginare la fine del mondo che quella del capitalismo», ci accorgiamo di quanto l'apocalisse abbia ossessionato l'immaginario medioevale e moderno, divenendo un *refrain* che svuota di significato la paura stessa della fine.

Per concludere, se per Adorno da una parte la catastrofe³⁴⁰ diviene il simbolo della sua stessa epoca, dall'altra il negativo è l'unico modo di poter rispondere alla 'verità', che viene incarnata dal potere; quest'ultimo per Adorno si materializza nel totalitarismo, il quale ha mostrato al mondo il suo orrore lucido e annichilente. Perciò la catastrofe di Adorno è rappresentata dalla minaccia imminente del nazismo e nel momento in cui la totalità diviene oscura, viene negata, per poterla esperire, lo spirito deve saggiare la sua negatività.

La conciliazione dell'intero è scomparsa, lasciando spazio a una totalità disgregata e negativa, 'inconciliata', nella quale la violenza non può dissolversi e viene infine liberata. Nell'orizzonte teorico di Adorno si manifesta, allora, una ferita lacerante che investe il presente: i frammenti adorniani sono la metafora dello spirito del tempo e del suo peregrinare, un esodo che parte appunto dal dover sfuggire al nazismo e si conclude con l'arrivo in California, dove concepisce la sua *Dialettica dell'illuminismo*, con Horkheimer. Da qui parte il dubbio nella fede cieca verso la ragione. Tuttavia, è durante il suo νόστος che Adorno coglie le rovine del presente, le macerie lasciate dalla catastrofe.

L'arte nella sua autonomia per Adorno non risulterà 'deteriorata', 'invecchiata' o 'malata', come avviene nella concezione lukácsiana per cui essa è chiamata a rappresentare

³³⁹ Alcuni attribuiscono questa frase a Mark Fisher.

³⁴⁰ Prima della catastrofe nazista e della Shoah, l'evento che ridefinisce e risemantizza la parola 'catastrofe' è il terremoto di Lisbona del 1755. Un passaggio importante per la modernità, che scatenerà la reazione intellettuale dei più grandi pensatori. Per approfondire si veda A. Tagliapietra (a cura di), *Voltaire Rousseau Kant. Filosofie della catastrofe*, Milano, Raffaello Cortina, 2022.

la totalità dei rapporti tra individuo e società; per il francofortese l'opera d'arte risulterà 'dissonante', 'lacerata', 'negativa', poiché rifiuta il rispecchiamento mimetico della realtà, anzi essa sarà una 'critica' della realtà, evidenziandone la contraddizione e la verità 'negativa' che ne deriva.

La totalità di Adorno è costellata di frammenti, non è conclusa, intera, perciò si avverte la costante tensione tra soggettivo e oggettivo, l'incapacità di giungere a una sintesi, poiché il contraddittorio torna sempre su stesso e diviene perciò negativo. Le avanguardie, meglio di ogni altro fenomeno, mostrano la cifra del tempo: l'ultimo canto del cigno, lo squarcio del mondo, la crisi e l'angoscia della fine.

Adorno stesso è un autore 'tardo' (come mostrerà poi Said), intendendo con tardività non solo una fase della produzione autoriale con determinate caratteristiche stilistiche, ma e soprattutto una forma di critica del presente. Il filosofo testimonia il suo stile tardo nella critica della società: un intellettuale che lancia il suo grido d'allarme per un mondo in rovina, prima a causa della catastrofe nazista e poi per quella tardo-capitalistica che sta consumando la società attraverso l'industria culturale e la riduzione in mero prodotto di consumo della cultura.

È la fine di un mondo, di un'epoca, in cui avviene il crollo dei valori tradizionali di cui Adorno si fa cantore e critico dissonante. È la fine della cultura umanistica, dell'impegno: non c'è ritorno dopo Auschwitz, poiché quello che segue dopo la barbarie nazista è un rimasuglio, è il sudiciume culturale, l'asservimento massivo al prodotto culturale mistificato e omologato, seppure dalle fattezze blande dell'*amusement*. Per questo Adorno verifica lo stato di questo sistema ma ne rifiuta con sdegno l'accettazione, pur facendone inesorabilmente parte. Il suo è *le chant du cygne* di chi si oppone all'industria culturale, la quale fagocita l'emancipazione dell'individuo, ne anestetizza la coscienza critica, pur millantandone costantemente la libertà di cui in realtà lo priva.

2.5. L'esilio di Said

Partendo in particolare dalle riflessioni musicali di Adorno su Beethoven, l'ultimo Said intuisce che, proprio in quelle note – abbozzate, incompiute, ma dense di spunti –, è possibile leggere la realtà del presente. Non è un caso, difatti, che fra le arti, la musica, emblema di quella classe borghese ormai al crepuscolo – che si era servita di essa come sfoggio del proprio *status* –, mostri meglio di altre discipline il declino del presente, rimanendo ormai arroccata e cristallizzata solo fra gli specialisti.³⁴¹

Un aneddoto curioso in Italia che denota lo stato delle cose è relativo al compositore Luigi Nono, il quale aveva imposto l'ascolto di una sua opera 'dissonante' alla Festa dei Giovani Comunisti nel 1975, ricevendo solo fischi.³⁴² L'intento nell'ascolto di un brano dissonante – che fa male all'ascoltatore – è quello di far sentire la potenza del negativo, la violenza di ciò che è inaccettabile, e, quindi, mettere in crisi il sistema di riferimento estetico al quale l'ascoltatore è abituato.

Allora per Said il musicista più di ogni altro intellettuale mostra la condizione di esule, anzi è «l'intellettuale per antonomasia, nella società dei consumi».³⁴³ Difatti, è proprio dal linguaggio musicale che Said trae i termini che fanno da perno alla sua proposta critica.

Per Said l'opera è 'contrappuntistica', poiché contiene in sé una complessità costituita da molte voci, differenti, opposte e contrastive, ma che coesistono

³⁴¹ Bisogna evidenziare, in effetti, l'assenza o la scarsa presenza della musica nell'insegnamento scolastico italiano, rispetto per esempio alla storia dell'arte. Difatti, la conoscenza musicale è riservata solo a chi può permettersi un insegnamento privato o a chi sceglie di seguire un corso superiore specializzato. Mentre, in altri paesi europei o in precedenza anche in Italia alla musica era dedicato ampio spazio. È chiaro che nell'economia di un sapere umanistico, l'assenza di una conoscenza musicale di base pregiudica buona parte dello sviluppo di una buona coscienza critica.

³⁴² Luigi Nono viene fischiato dalla gente del suo partito, eppure, malgrado la sua musica non venga capita perché 'difficile', decide di fare un discorso sull'importanza di usare tutti i mezzi a disposizione della cultura e non abbandonarsi ai 'semplicismi' della politica, per realizzare l'egemonia culturale della classe operaia, citando anche Gramsci; alla fine del suo discorso riceverà gli applausi, proprio da chi prima lo aveva fischiato. Luigi Nono non era solo un compositore fine e colto, era anche un militante, educato all'antifascismo. Insieme a Giacomo Manzoni è uno dei principali propagatori della ricezione italiana di Adorno. E proprio Adorno insegna che dobbiamo essere capaci ascoltare la complessità, anche se sembra difficile. Eppure l'ascolto delle composizioni di Nono risulta straniante, anche per una platea sì popolare, ma comunque in parte ideologizzata. Cfr. C. Galla, Luigi Nono, l'odissea del suono militante, in «Doppiozero», 29 gennaio 2024 <https://www.doppiozero.com/luigi-nono-lodissea-del-suono-militante>

simultaneamente e hanno una singolarità indipendente. In questo senso l'eredità è adorniana, poiché coesiste una tensione costante all'interno della totalità frammentaria, in cui sono presenti in maniera contrastiva i singoli frammenti.

La proposta sul 'metodo contrappuntistico'³⁴⁴ si applica anche all'analisi del presente e della storia. Per Said bisogna far emergere e analizzare le singole voci, per quanto discordanti e differenti, poiché costituiscono nella loro unicità e in maniera reciproca il 'tutto'; proprio come nell'organizzazione di una composizione musicale sono presenti differenti linee melodiche che sono però indipendenti, similmente alle meravigliose fughe di Bach.

Partendo da questo assioma Said imposta la sua ricerca sulla base dell'inclusione di ogni singola entità; la sua missione critica è volta a includere ogni soggetto storico. E, in fondo, non stupisce che i suoi temi-cardine siano 'contrappunto', quindi 'inclusione' di ogni elemento 'contrastivo', ma anche 'esilio'. Il che riassume l'immagine che Said stesso ha dell'intellettuale-esule, volto a recuperare ogni aspetto del reale, senza dimenticare o nascondere anche quello più conflittuale.³⁴⁵

Se per Adorno lo stile tardo ha una chiave di lettura nella visione della 'catastrofe', per Said l'esilio è la ferita mai rimarginata, anzi ancora sanguinante; anche lo stesso Adorno vive e prova la sciagura dell'esilio sia nell'esperienza geografica, sia in quella d'intellettuale. Nella definizione perciò della *lateness* di Said concorrono due elementi imprescindibili e basilari, uno storico e l'altro biografico: la delusione per gli Accordi di Oslo (che si incanala soprattutto nella disapprovazione nei confronti delle scelte di Arafat) e la scoperta della malattia. Entrambi questi eventi risalgono agli anni Novanta,³⁴⁶ ma i primi

³⁴³ Cfr. M. Gatto, *Un cauto "adornismo". Musica, opposizione, stile tardo*, in Id., *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 143-157.

³⁴⁴ E.W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998 [*Culture and Imperialism*, New York, 1993].

³⁴⁵ Sull'esilio Said si è soffermato per tutta la sua vita, nell'arco di circa trentacinque anni scriverà e raccoglierà appunti e note. Id., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. di M. Guareschi, F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008 [*Reflections on Exile*, London, Granta Books, 2000].

³⁴⁶ La leucemia gli viene diagnosticata nel 1991, la ratifica degli accordi di Oslo risale al 1993.

accenni di elaborazione sullo stile tardo vengono da alcune conferenze della fine degli anni Ottanta³⁴⁷ e soprattutto il saggio di Adorno viene citato già in *Musical Elaborations*.³⁴⁸

A rendere più dense le pagine dell'incompiuto *On Late Style* è la tragica scoperta della leucemia: gli scritti oggi si riempiono ancor più di significato dato l'accostarsi di Said a un tema che lo toccava da vicino, ovvero la propria fine. Eppure, la consapevolezza dello scorrere del tempo e dell'inevitabilità della morte fa sorgere nell'autore palestinese una certezza e una vitalità tutta nuova: quello dell'impegno come intellettuale nella società, soprattutto in relazione a una causa così personale e universale allo stesso tempo.³⁴⁹ La risoluzione del conflitto israelo-palestinese, dopo il fallimento degli Accordi di Oslo.

Per Adorno l'enigma dello stile tardo stava nella differenza fra rassegnazione e rinuncia, la mano morente di Beethoven era colta da un nuovo slancio vitale, liberando ciò a cui prima dava forma. Lo stile tardo nasce dalla rinuncia all'apparenza – quel recedere dell'apparire che Adorno riprende dalla massima di Goethe –³⁵⁰ e in quella rinuncia nasce la speranza. Eppure non è una rinuncia, ma qualcosa di molto simile. Allora Said, toccato dalla morte, non si rassegna alla sua condizione e non rinuncia all'impegno, anzi la sua è una 'rivolta', per dirla all'Amery, alla catastrofe personale e politica, pur essendo stretto nella morsa dell'ineluttabilità.

Said si pone sempre in zone intermedie, è una sorta di sfida trovarsi sempre '*in between*', in mezzo a due popoli, in mezzo a due terre, tra le linee di confine per interferire e per scardinare, cercando di prevalere sul senso comune, un'operazione che come riconosce è di matrice gramsciana: è lo stesso spirito che aveva dato vita a *Orientalism* nel 1978, cioè l'essere 'fra' Occidente e Oriente.

³⁴⁷ M. Wood, *Introduzione*, in E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 15.

³⁴⁸ Id., *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991.

³⁴⁹ Con l'aiuto dello stile tardo Balicco legge l'opera ultima di Said. La malattia, ovvero la certezza della morte, dona a Said lo slancio per un nuovo impegno intellettuale e politico. Cfr. D. Balicco, *Riflessione estetica e lotta politica nell'ultimo Said*, in «Allegoria», 67, 2013, pp. 72-85.

³⁵⁰ La citazione è trattata dalle *Massime e riflessioni* di Goethe. Adorno la cita anche in *Filosofia della musica moderna*. Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 192, in particolare nota 19.

In Said vi è dunque una tensione continua fra ‘posizionamento’ e ‘sradicamento’. Il suo posizionarsi sempre in qualcosa di non definito, in quel ‘*in between*’, lo rende di conseguenza senza radici, come la condizione stessa di esule, di cui il popolo palestinese con la *nakba* del 1948 è testimone tragico. Said, proprio in Adorno, trova la massima che descrive al meglio la condizione di sradicamento e che rielaborerà di continuo nella sua opera: « [...] fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria».³⁵¹

D'altronde il suo orizzonte critico è segnato dalla *nakba*, l'esodo palestinese che ritiene un'indiretta conseguenza della shoah ebraica; in arabo il termine indica proprio la ‘catastrofe’ e la storiografia utilizza questo termine per riferirsi all'espatrio di 780000 palestinesi, in seguito alla guerra arabo-israeliana e alla conseguente creazione dello stato di Israele.³⁵² Perciò la catastrofe e l'esilio in Said sono uniti in un rapporto di intensa reciprocità (così come in Adorno).

In un testo del 1986, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, il critico racconta della sua esperienza di palestinese-americano. Nel riflettere sulla sua identità diasporica, a un certo punto del testo definisce l'altro, cioè il palestinese, come ‘un difetto nella geometria del reinsediamento e dell'esodo’, («a flaw in the geometry of resettlement and exodus»)³⁵³. Il palestinese, ovvero l'altro per eccellenza, è un *outsider* e sarà determinato sempre dall'alterità, ovunque si trovi: «Thus Palestinian life is scattered, discontinuous, marked by

³⁵¹ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, cit., p. 29. Il frammento è il numero 18 e porta il titolo di *Asilo per senzatetto*. Per approfondire la condizione di esule e di sradicamento in Adorno e Said cfr. R. Luperini, *L'esule, lo sradicato e il precario della conoscenza. Storia e futuro degli intellettuali*, 20 dicembre 2013, consultabile al link <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/214-l-esule,-lo-sradicato-e-il-precario-della-conoscenza-storia-e-futuro-degli-intellettuali.html>.

³⁵² Come riporta Daniele Balicco: «Le fonti sioniste, direttamente interrogate da questa nuova generazione di storici – grazie all'apertura, a partire dal 1980, degli archivi israeliani e britannici sul decennio del dopo Mandato – sono infatti inequivocabili. Il governo israeliano, scatenando la guerra del 1948, ha consapevolmente causato quello che gli arabi chiamano *nakbah*, la ‘catastrofe’, vale a dire la distruzione sistematica di villaggi e città palestinesi, attraverso massacri e stupri, organizzando direttamente ed indirettamente l'espulsione di massa di oltre 780.000 persone». D. Balicco, *Riflessione estetica e lotta politica nell'ultimo Said*, cit., p. 82; a proposito delle fonti sioniste citate da Balicco, Ilan Pappé, storico israeliano, riporta: «Il movimento sionista non condusse una guerra che “tragicamente, ma inevitabilmente” portò all'espulsione di parte della popolazione nativa, ma fu l'opposto: l'obiettivo principale era la pulizia etnica di tutta la Palestina, che il movimento ambiva per il suo nuovo Stato»: I. Pappé, *La pulizia etnica in Palestina*, trad. it. di L. Corbetta, A. Tradardi, Roma, Fazi, 2007, p. 9 [*The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford, Oneworld, 2006].

the artificial and imposed arrangements of interrupted or confined space, by the dislocations and unsynchronized rhythms of disturbed time».³⁵⁴ E ancora: «We have had no Holocaust to protect us with the world's compassion. We are 'other' and opposite».³⁵⁵

2.6. L'*Adieu à la littérature* e lo stile tardo come lamento

Da molto tempo ormai si assiste al lamento continuo che annuncia la fine della letteratura, ma con accanto altre fini: il linguaggio, l'arte, l'umanesimo, la storia, il mondo. Tuttavia, come abbiamo potuto constatare, il lamento della fine è diventato un *leitmotiv* che accompagna l'uomo da sempre, per dirla con Deguy, 'la fine è nel mondo',³⁵⁶ è un elemento ad esso connaturato. D'altronde per ogni inizio, c'è sempre una fine: è curioso che Said inizi la sua esperienza critica con *Beginnings* e concluda (involontariamente) la sua carriera con il postumo *On Late Style*. Eppure, malgrado siamo preparati alla fine – dai millenarismi medioevali con la *parousia* messianica per sconfiggere l'Anticristo al ventesimo secolo che mostra con parossismo quanto l'uomo possa essere (auto)distruttivo –, essa appare sempre come una possibilità remota. Il senso della fine perciò è quell'atto ripetitivo, compulsivo, che placa la pulsione di morte congenita alla natura umana.

L'ipotesi di William Marx,³⁵⁷ molto criticata – poiché lega la fine solo a motivi endogeni alla letteratura stessa –, è che sicuramente la letteratura oggi mostra una 'fragilizzazione' e ne rintraccia le cause nel grosso cambiamento culturale avvenuto fra diciottesimo e ventesimo secolo. Il libro diventa testimone di questo mutamento mostrando l'espansione, l'autonomizzazione e, infine, la perdita di valore. Secondo lo studioso, oggi si assiste a questa terza fase di decadenza. Lo scrittore, quindi, diventa una sorta di Cassandra

³⁵³ E. W. Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, with photographs by J. Mohr, New York, Pantheon Books edition, 1986, p. 17. La traduzione è mia.

³⁵⁴ Ivi, p. 20.

³⁵⁵ Ivi, p. 17.

³⁵⁶ M. Deguy, *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009.

³⁵⁷ W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

a cui nessuno crede più, malgrado lo si legga. Non è più un privilegiato osservatore della società come lo scrittore romantico, in cui si riconoscono i valori della nazione.

Oggi la letteratura è agonizzante e ha messo in scena la sua stessa morte: d'altra parte la morte della letteratura non le impedisce comunque di aver luogo. Nella sua opera *La Vie derrière soi*,³⁵⁸ frutto delle lezioni al Collège de France, Antoine Compagnon ha mostrato il legame interno tra fine e la letteratura, ragionando sui diversi significati di fine. Certamente il romanzo ha vissuto e continua a vivere una crisi piuttosto evidente. Così come la poesia ha conosciuto una grossa *débâcle*, se prendiamo per buona l'attestazione adorniana del dopo Auschwitz – che in realtà segnala una sconfitta molto più ampia culturalmente. Per risolvere il suo disfacimento il romanzo ha provato ad assumerne la forma, cercando di rigenerarsi: dall'esplosione del genere distopico alla frantumazione della 'forma' stessa del romanzo. Kermode aveva avvisato che il romanzo fosse il solo erede delle istanze apocalittiche, l'unico capace di caricarsi di quel 'senso della fine'. Ma le reazioni alla crisi sono state molteplici e sfaccettate.

Alla crisi non si risponde solo con il frantumarsi della forma, anzi lo stesso Said ha mostrato con l'esempio di Strauss che ci si può arroccare ancor più nella tradizione. Per Alain Finkielkraut siamo nell'era dell'*après littérature*:³⁵⁹ i libri vengono scritti e stampati, ma non lasciano traccia di sé, non imprimono nulla nelle coscienze; sono solo oggetti di consumo e non hanno più virtù formative. L'educazione dello spirito non è più di loro pertinenza.

Eppure oggi i libri non bruciano più – nonostante la censura abbia cambiato volto, non l'oppressorio ghigno totalitarista ma l'illusorio scherno di libertà tardocapitalista –, la catastrofe ha assunto una nuova dimensione: dal possibile disastro nucleare si è passati alla preoccupazione costante della sciagura climatica. Carla Benedetti riflette sulla possibilità di produrre un cambiamento proprio attraverso la letteratura, unica ancora di salvezza

³⁵⁸ A. Compagnon, *La Vie derrière soi. Fin de la littérature*, cit.

dell'umanità nell'imminente cataclisma che sommergerà il mondo.³⁶⁰ Mentre negli ultimi anni proliferano gli studi ecocritica per indagare i legami fra letteratura e natura.³⁶¹

Siamo entrati nella fase di 'invecchiamento' del mondo, una dimensione in cui l'ironia e il sarcasmo diventano l'unica forma di critica del presente, si pensi a Saramago o a Foster Wallace. Lo stile tardo pertanto rappresenta un discorso sulla fine (o più discorsi), con cui calarsi nel presente per sviscerarne i postulati di volta in volta in differenti sembianze. Per Adorno la catastrofe era prima incarnata dal totalitarismo nazista e poi dal blando e ingannevole mondo dell'industria culturale. Mentre Said ricava un quadro complesso che a partire da un 'particolare' biografico si espande alla crisi politica 'universale' di un intero popolo, ancora oggi lacerato da una situazione angosciante.

Cosa resta dunque oggi? Nel Novecento gli intellettuali hanno messo in atto un lamento nei confronti di un umanesimo in crisi, della morte dello spirito critico. Lo stile tardo diventa quindi una 'geremiade' sulla fine, non nella forma di una continuità coesa, ma nella rappresentazione materiale della frantumazione: il presente è un insieme di frammenti e di brandelli, dai quali bisogna partire per ricostruire e dai quali gli intellettuali devono raccogliere l'eredità del passato che però è indelebilmente a pezzi.

³⁵⁹ A. Finkelkraut, *L'après littérature*, Paris, Folio-Gallimard, 2021.

³⁶⁰ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Seconda parte

Nella seconda parte di questo lavoro di tesi si è deciso di applicare criticamente la categoria adorniana a tre diversi autori del secondo Novecento: Giorgio Bassani, Franco Fortini e Pier Paolo Pasolini. Le analisi che seguono mettono in dialogo le ultime opere poetiche con la narrativa o la saggistica degli autori per i primi due, mentre accoglie anche la cinematografia per il terzo. La scelta delle raccolte poetiche coinvolge un arco che include gli anni Settanta per Bassani (*Epitaffio* del 1974 e *In gran segreto* del 1978); dai Settanta ai Novanta per Fortini (*Questo muro* del 1974, *Paesaggio con serpente* 1984, *Composita solvantur* del 1994); e per Pasolini il dialogo poetico si risolve nell'analisi della *Nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974* (1975), aprendosi anche alle raccolte precedenti degli anni Cinquanta. L'oggetto di studio pertanto non si ferma solo alla riscrittura tarda delle poesie casarsesi. Ci si soffermerà sui capisaldi dell'esperienza pasoliniana sulla 'ricezione' della 'sua' tradizione.

L'analisi tenta quindi un approccio critico volto a sviscerare la reazione della soggettività autoriale alla crisi storica, sociale e antropologica italiana, vissuta dagli intellettuali a partire dalla mancata possibilità di trasformazione della società sui valori resistenziali che ripiegano solo nella memoria culturale; e in seguito dalla minaccia offerta dalla lusinga neo-capitalistica nella società dei consumi.

³⁶¹ Sull'argomento si veda N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* [2017],

Capitolo terzo

Il nichilismo vuoto e nero del tardo Bassani

3.1. *L'airone* e il romanzo della fine: l'anabasi, la scatologia e il mito svuotato

Nel 1968, per Mondadori, viene pubblicato *L'airone*,³⁶² ultimo romanzo dell'autore ferrarese. Tuttavia, non si tratta dell'opera conclusiva della narrativa bassaniana, poiché nel 1972 esce *L'odore del fieno*, sempre per i tipi di Mondadori, una raccolta di racconti, chiusa da *Laggiù in fondo al corridoio* (la confessione-commento alla propria opera). Mentre del 1980 è la definitiva sistemazione dell'*opera omnia* narrativa nel monumentale *Romanzo di Ferrara*, pubblicato per lo stesso editore delle uscite precedenti.

Dunque, l'ultimo romanzo bassaniano a uscire come entità narrativa autonoma e organica è *L'airone* che, dal 1974, per i continui movimenti correttori dell'autore, verrà ripubblicato come quinta parte del *Romanzo di Ferrara* fino alla *ne varietur* del 1980.

Nell'*editio princeps* del 1968 il romanzo presenta in sovraccoperta un dipinto di Francis Bacon, *Figure on a Couch*, del 1962; il quadro appartiene a una serie che il pittore ha ritratto fra gli anni Cinquanta e Sessanta, variante dello stesso tema figurativo: un individuo disteso o reclinato su un divano o su una poltrona, dominati da un forte cromatismo.

In questo quadro posto a presentazione del romanzo, in particolare, assieme alla cupa figura distesa, a prevalere sono i toni del verde, del blu e del grigio come a voler richiamare le anguste e fosche valli fra Codigoro e Volano che fanno da sfondo all'*Airone*. Proprio la figlia di Bassani, Paola, nel documentario³⁶³ di Luigi Boneschi, racconta che il padre, una volta completato il romanzo, dopo quattro anni di gestazione, si è accasciato sul divano,

³⁶² G. Bassani, *L'airone*, Milano, Mondadori, 1968. Il «Meridiano», *Opere*, di Bassani, nella sua prima edizione del 1998, riporta un refuso a proposito dell'editore della *princeps* del romanzo *L'airone*, che non è appunto Einaudi, come lì segnalato, ma Mondadori.

³⁶³ Giorgio Bassani, in *La selva delle lettere. Viaggio nella letteratura italiana* (serie 2009-2011), regia e testi di L. Boneschi, un programma di P. Avati, Produzione DUEA Film-TV 2000. Diviso in tre parti su youtube è disponibile ai seguenti link: I parte <https://www.youtube.com/watch?v=KeR6rdEwqSo&t=455s>; II parte https://www.youtube.com/watch?v=3_x45cRi6ag&t=25s; III parte <https://www.youtube.com/watch?v=j8gjfF0uO-E>. Il riferimento della figlia si trova nella terza parte del documentario, a partire dal minuto 12.46 in poi.

sfinito, sospirando e con un senso di disperazione e di angoscia per quella fine.³⁶⁴ Con questo romanzo Bassani lascia finalmente il cerchio fisico e metaforico delle mura di Ferrara.

L'impresa è significativa per un autore che si era distinto proprio per la *sfraghis* della borghesia ebraica ferrarese.³⁶⁵ 'Dentro le mura'³⁶⁶ ferraresi, infatti, si muove l'io narrante, per ben trent'anni di faticoso laboratorio:

Certo è che fin da principio ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso «dono» io non l'ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola.
Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All'infinito.³⁶⁷

E non solo, l'autore rimedita di continuo su testi già editi, proseguendo a correggerli dopo la pubblicazione, creando nuove edizioni, in una nevrosi perpetua. Il 'pentimento' è il sintomo più evidente del gesto estetico bassaniano. Allora, con *L'airone*, sconfinando fuori le mura di Ferrara, l'autore si trova a compiere un passo nuovo. Pur restando con il soggetto del romanzo molto vicino ai temi cari.

In effetti, il protagonista dell'*Airone*, Edgardo Limentani, appartiene pur sempre alle ricche famiglie di possidenti terrieri ferraresi. Ma la scelta di un viaggio lungo il Po che passa per Codigoro, giunge a Volano, seguendo il letto del fiume, con relativo ritorno, ricorda la traversata di un canale infernale. D'altronde, per Bassani è un lungo «viaggio verso la morte».³⁶⁸ Per questo la sensazione di rilascio nel distacco dall'opera è prostrante e

³⁶⁴ Nell'intervista di Grazia Livi per «Epoca» del 27 ottobre 1968, Bassani spiega di sentire un senso di sollievo e di euforica liberazione per la fine della scrittura del romanzo. Cfr. G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari, D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019.

³⁶⁵ «Se non sono condizionato dalle mie radici, da che cosa dovrei esserlo? Ogni artista vero, ogni poeta, non può non fare i conti con le proprie origini, con le proprie budella. La città del *Castello* di Kafka non è Praga, d'accordo, ma d'altronde cosa potrebbe essere mai se non Praga?». Id., *In risposta (VI)*, in Id., *Di là dal cuore*, in Id., *Opere*, cit. p. 1323.

³⁶⁶ È il titolo che l'autore dà alla prima sezione del *Romanzo di Ferrara* e racchiude quei racconti singoli prima pubblicati in rivista e che dal 1956 diventano le *Cinque storie ferraresi*, dopo correzioni significative e riscritture. I testi sono: *Lida Mantovani*, *La passeggiata prima di cena*, *Una lapide in via Mazzini*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una notte del '43*.

³⁶⁷ G. Bassani, *Laggiù in fondo al corridoio*, in Id., *Il romanzo di Ferrara*, in Id., *Opere*, a cura di R. Cotroneo, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1998, p. 935.

³⁶⁸ La conversazione viene pubblicata nel volume, *Il mestiere di scrittore*, con Ferdinando Camon, la quale integra l'intervista del 1968 in *La moglie del tiranno*. Da questa intervista con Camon emerge la definizione dell'*Airone* come «descrizione di un viaggio verso la morte». Per la conversazione completa fra Bassani e

stremante. L'autore si stacca da una parte di quella «forma del sentimento»³⁶⁹ che lo ha attanagliato durante la redazione.

Come per diverse opere della sua narrativa, l'edizione del 1968 dell'*Airone* non è completamente inedita, perché Bassani ha già pubblicato nel 1965 i primi due capitoli del romanzo col titolo *Nel pozzo* nel volume *Due novelle* per l'editore Sodalizio del libro di Venezia. Il romanzo invece esce per capitoli anche sulla rivista «Paragone-Letteratura» fra il 1966-1967.³⁷⁰

Nel pozzo, in effetti, era un titolo esplicativo e rivelatore dell'immagine che il narratore, per la prima volta in terza persona (un'ulteriore distanza che l'autore prende dall'io narrante di tutta la precedente produzione), rievoca. L'*incipit* descrive, infatti, la riemersione della coscienza dal sonno come il riaffiorare di qualcuno da un pozzo. L'analogia, al di là delle evidenti implicazioni psicoanalitiche, è il segnale di un altro superamento bassaniano.

Se la sua narrativa fino a quel momento era stata una catabasi, uno sprofondamento nell'inferno della persecuzione ebraica e dell'orrore degli eccidi nazi-fascisti, ora Bassani riemerge, attraverso un'anabasi; questo è il suo ritorno orfico:

Geo Jozs è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Che cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua.³⁷¹

L'airone si staglia nella produzione bassaniana come opera di rottura e di passaggio. Il romanzo della fine di Limentani è anche l'attraversamento di diverse soglie per l'autore che può transitare perciò a una nuova stagione poetica con le raccolte degli anni Settanta, *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978).

Camon cfr. F. Camon, *Giorgio Bassani*, in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 54-71. Precedentemente una versione più breve era in Id., *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969. La versione completa oggi appare anche in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., pp. 243-261.

³⁶⁹ Id., *In risposta (VI)*, in Id., *Di là dal cuore*, in Id., *Opere*, cit., p. 1323.

³⁷⁰ I capp. I-IV col titolo *Natura morta* nel n. 20 dell'ottobre 1966; i capp. VII-XII col titolo *L'airone* nel n. 28 del giugno 1967. Cfr. *Notizie sui testi*, in Id., *Opere*, cit., p. 1771.

³⁷¹ Id., *In risposta (VII)*, in Id., *Un'intervista inedita [1991]*, in Id., *Opere*, cit., p. 1344.

Pertanto, già nell'*Airone* sono ravvisabili più indizi di stile tardo. Bassani concepisce, scrive e pubblica il romanzo fra il 1964 e il 1968. L'autore è un uomo di mezz'età che, come spesso accade, inizia a provare un sentimento, se non proprio di fine, più di affaticamento dello spirito.³⁷² E, in effetti, tutto il romanzo, assieme alla nebbia delle paludi (e agli interni angusti), sembra essere avvolto da un'aria di fiacchezza, di svuotamento, di depressione. Adorno, nel saggio sullo stile tardo beethoveniano,³⁷³ spiega che la morte incipiente dell'artista entra in molti modi nell'opera, allontanandosi continuamente da un'interpretazione troppo biograficistica dello stile tardo.

La morte, intesa come fine e perdita, più che frammentare l'opera entra come disfacimento organico nell'*Airone*, nel quale si attua la disgregazione non tanto della forma (per la quale anzi si stabilisce un rapporto di ricerca perfettivo nella morte) quanto più dei corpi. «Il carattere spoglio nell'ultimo Beethoven è connesso con l'*inorganico*»,³⁷⁴ scrive Adorno. Quest'elemento di putrefazione e di decomposizione organica si lega anche all'argomento scatologico, che diviene un *leitmotiv* di impossibilità a vivere per il protagonista Limentani.

La difficoltà defecatoria del protagonista durante tutto l'arco narrativo della giornata di Limentani si impone come problema dell'esistenza in quanto una funzione corporale è basilare alla funzionalità del corpo e perciò della mente. Dalla materia scatologica si passa, perciò, attraverso un traslato metaforico e l'aggiunta di una vocale, a quella escatologica.

³⁷² «“Quando cominciai a scriverlo mi trovavo in uno stato d'animo particolare. Ero amareggiato, stanco: ogni rapporto con le persone e con la vita era divenuto arido, non aveva più ragione. Mi pareva di vivere in una specie di vuoto, mi mancavano gli interessi. Per la prima volta sperimentavo una condizione terribile: quella della sterilità, del non-amore. Una condizione che è, del resto, tipica del mondo di oggi, un motivo fondamentale della nostra esistenza. Fu così che mi affiorò di nuovo alla memoria una storia che un tempo avevo sentito come ‘mia’ e che poi avevo accantonato: quella d'un mio parente che s'era ammazzato, vent'anni prima. La storia d'un uomo che non trova più ragioni per vivere, che si dichiara vinto, impotente. Allora decisi di farne un personaggio, un romanzo”». G. Livi, *Bassani, come nasce un romanzo*, in «Epoca», 27 ottobre 1968, ora in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., pp. 149-157, p. 150

³⁷³ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001, pp. 175-193.

³⁷⁴ Ivi, p. 216.

Continuare a vivere per Limentani è insostenibile, angosciante, la sua felicità si realizza solo nel pensiero della morte.

Nella tardività Adorno spiega che le formule retoriche, le convenzioni, sono liberate dalla propria dinamica;³⁷⁵ esse vengono perciò svuotate, presentandosi nude per come sono, ovvero rappresentazioni di sé stesse. Dal principio nell'*Airone* traspare un ambientazione mitica, l'atmosfera è quella lacustre, della vicinanza con l'acquitrino. Dopo la scena incipitaria del ridestarsi dal sonno – la risalita orfica dal pozzo della coscienza –, Edgardo, nella fatica del corpo e nel ristagno del sopore, affronta il mancato momento 'narcisistico' allo specchio.

Sono le prime ore del mattino, il protagonista ha deciso di andare insolitamente a caccia, un altro dato che conferma il contesto mitico. Egli si appresta al rito della preparazione mattutina: le deiezioni corporali, le abluzioni del corpo e la rasatura. Edgardo giunge quindi nella sala da bagno, il riempimento della vasca causa altro vapore, il bagno quindi diviene la sua zona palustre, umida. Ecco che finalmente il protagonista può specchiarsi, ma di quel suo viso, stanco, fiacco, rugoso, non si innamora. Il mito di Narciso si ribalta ancora una volta, svuotandosi. Addirittura Limentani non si riconosce, non v'è nessuna 'agnizione', semmai il protagonista prova verso quella figura riflessa ripugnanza e dissociazione.

Di chi sono quei tratti così volgari, turpi, deformi? Edgardo in momento dissociativo diviene estraneo a sé stesso.³⁷⁶ Lo *shock* e l'assenza di identificazione portano l'individuo al nascondimento: l'insaponatura è l'azione meccanica di rimozione. L'assurdità scatenata dai suoi lineamenti crea i presupposti per ulteriore tumulto: perché andare a caccia? Il

³⁷⁵ Ivi, p. 178.

³⁷⁶ Nel 1968, Jean Améry pubblica *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*. Uno dei capitoli, *Divenire estranei a sé stessi*, presenta l'analoga situazione del romanzo bassaniano: il ribrezzo di fronte allo specchio, durante la toilette mattutina, nel constatare e nel riflettere sulla manifestazione della vecchiaia, provando contemporaneamente un sentimento di autoestraniazione. Cfr. J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare* [1988], pres. Di C. Magris, Torino, Bollati Boringhieri, 2021 [*Über das Altern: Revolte und Resignation*, Stuttgart, Klett, 1968]. Nel catalogo della biblioteca di Bassani non

personaggio capisce l'estraneità al mondo, allora perché conformarsi con un'azione che non è più investita di senso. La caccia appartiene al personaggio mitico, ma Limentani spezza il suo momento narcissico, non c'è stata agnizione.

Il motivo mitico svuotato allora si incrocia e si connette allo scatologico: il protagonista ha un altro fallimento, il corpo non riesce a svuotarsi. Le premesse del mattino annunciano una serie di blocchi che si verificheranno durante la giornata. *L'airone* presenta dalle prime battute un inetto, un 'uomo senza qualità'; addirittura scompare un nesso fondamentale della scrittura bassaniana: il dissidio dell'identità ebraica vissuta nel periodo della guerra.

Geo Jozs subisce quell'identità, così come l'io narrante degli *Occhiali d'oro* e del *Giardino*: diventa un motivo di sofferenza intima e d'esclusione sociale. Al contrario, invece, dei superbi e austeri Finzi-Contini, chiusi e arroccanti nella purezza del loro stato di alterità e di dissociazione dalla società (e di quanto accade nella storia che inevitabilmente li travolge).

Edgardo Limentani, ricco borghese ebreo, proprietario terriero, sembra non valutare affatto la sua identità, dalla quale si è affrancato, sposando Nives, cattolica e ariana. Il nome, come spesso accade in Bassani (si pensi a Cattolica e a Pulga di *Dietro la porta*), identifica il carattere, *nomen omen*: Nives dà a Edgardo la purezza e la giustezza della razza e dell'adesione formale alla giusta confessione. Limentani non riflette sulle conseguenze di quello che è stato: la *Shoah*, la deportazione ebraica, gli eccidi. A toccarlo, in effetti, è solo la violenza dei braccianti e le aggressioni subite per le richieste di revisione dei patti di compartecipazione delle terre.

La tragedia si risolve per il nostro personaggio nella preoccupazione per le ripercussioni fisiche e per il *parabrise* spaccato. Eppure, Edgardo è proprio dentro un dramma scandito nell'arco di una giornata, nelle valli fra Comacchio, Codigoro e Volano,

nella presa di consapevolezza del suicidio, anzi nell'abulica rivelazione che il protarsi affannoso e lento in vita corrisponde a morire, mentre agire significa togliersi la vita. Come più volte è stato rilevato, per il convergere delle unità aristoteliche, *L'airone* è una tragedia,³⁷⁷ ma della postura tragica dell'eroe Limentani non ha la grandezza. Semmai egli possiede la mediocrità di Tersite, come per altri antagonisti bassaniani.

Questa volta il personaggio negativo, abulico, diviene centro del romanzo. Peraltro, in questa narrazione del suicidio, Limentani non vive neppure il disagio dell'esclusione sociale di un altro suicida bassaniano: il protagonista degli *Occhiali d'oro*, Athos Fadigati. L'otorinolaringoiatra è costretto a togliersi la vita – lungo il fiume, fuori dalle mura ferraresi e dallo spazio sacro cittadino – per l'umiliazione subita a causa della sua storia con il giovane e sfrontato Deliliers, che diviene anche il suo aguzzino. Ma Limentani ama la sua famiglia, i suoi cari, la guerra è passata, non vive alcuna esclusione. Eppure, morire significa vivere.

Nel delineare questa storia, Bassani ha in mente un altro grande romanzo che ha molto dell'epica, quindi il suo riuso del classico passa mediato da un moderno: l'*Ulisse* di Joyce.³⁷⁸ Leopold Bloom è un ebreo borghese e la sua vicenda si delinea nell'arco di una giornata. La scena del bagno, per il protagonista di Joyce, la defecazione, a differenza di quella di Limentani, si compie e anche la giornata prosegue. Mentre, per Edgardo il giorno sembra quasi immobile e, malgrado i continui tentativi, la liberazione non avviene. La vicenda di Limentani è scandita da blocchi.

Giorgio Pozzi Editore, 2023.

³⁷⁷ A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 109.

³⁷⁸ Nel catalogo della biblioteca bassaniana non compare un'edizione dell'*Ulisse* di Joyce. Questo però non vuol dire che l'autore non l'abbia letto. Le corrispondenze tra i due romanzi sono notevoli. Difatti, il testo potrebbe essere stato prestato o perso. Malgrado la *princeps* sia del 1922, in Italia il romanzo di Joyce è arrivato solo nel 1960, pubblicato da Mondadori. Nella biblioteca di Bassani compare però un *Poesie da un soldo: dall' "Ulisse" di Joyce*, a cura di Alberto Rossi, del 1949. Cfr. A. Siciliano, *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, cit., p. 207. Nell'intervista con Camon Bassani conferma di aver letto il romanzo di Joyce, poiché spiega di averne riletto dei passi, dopo il successo di critica. In questa intervista lo scrittore peraltro non apprezza la mancanza di realismo, di chiarezza e di obiettività del romanzo modernista. Cfr. F. Camon, *Giorgio Bassani*, in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973; ora in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., pp. 243-261, p. 247.

Gli impedimenti corporali sono diversi, di cui molti avvengono durante le due soste (la prima all'andata, la seconda al ritorno) alla locanda dell'ex fascista Bellagamba: durante la prima fermata ha la sola conferma dell'impossibilità della deiezione; nella seconda, invece, l'impossibilità è marcata su diversi bisogni fisici e corporali: godere del pranzo, man mano che mangia Edgardo sente il disgusto; l'incapacità di riposare a letto; e, infine, la mancata realizzazione dell'atto sessuale con la puttana-sguattera che l'ex caporale di Milizia offre come servizio tacito ma aggiuntivo.

Durante la giornata è il momento della caccia a rivelare il vero focus della narrazione, come spesso accade nel mito: di quell'airone del titolo viene mostrata finalmente la magnificenza e la tragicità e per Edgardo l'occasione si scopre epifanica. Al suo palesarsi Limentani definisce l'uccello come «buffa bestia»,³⁷⁹ a causa della corporatura sproporzionata, le ali grandi e il corpo minuto. Questo termine segnala un noto uccello della letteratura. *L'albatros* è chiamato da Baudelaire «maladroits», «honteux», «gauche», «veule», «comique», e «laid».³⁸⁰ Il campo semantico è lo stesso che Bassani attribuisce al suo airone, il rimando baudelairiano è evidente.³⁸¹

Edgardo è colto da un'altra interdizione, relativa allo sparo, malgrado l'occasione della battuta di caccia. Il solo a sparare e ad abbattere gli uccelli – anatre, fischioni, germani, folaghe, che si accumulano – è Gavino, il garzone mandatogli dal cugino Ulderico. Mentre

³⁷⁹ G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere*, cit., p. 769.

³⁸⁰ C. Baudelaire, *L'albatros*, in Id., *Les Fleurs du mal*, trad. it. a cura di G. Bufalino [1983], Milano, Mondadori, 2010, pp. 14-16.

³⁸¹ Nel fondo romano e nel fondo degli eredi della biblioteca bassaniana compaiono due edizioni francesi della raccolta baudelairiana. Questo corrobora l'ipotesi che la connotazione del suo *Airone* venga dall'aggettivazione che Baudelaire attribuisce al suo *Albatros*. Una delle due edizioni presenta postille e traduzioni parziali dei testi, segnale del lavoro linguistico dell'autore sul poeta francese. Cfr. A. Siciliano, *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, Ravenna, cit., p. 109. Mentre la sezione delle *Prove di traduzioni* contiene delle traduzioni da Baudelaire, ma non dell'*Albatros*. Cfr. A. Dolfi, *Note al testo. Apparato genetico e commento*, in G. Bassani, *Poesie complete*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 635.

L'influenza della poesia francese è evidente nella configurazione malinconica del romanzo, ciò traspare anche nei dati paratestuali dell'*Airone*, poiché in esergo il romanzo presenta i celebri versi di Rimbaud da *L'éternité*: «Elle est retrouvée. / Quoi ? L'éternité». Per approfondire la chiave malinconica del romanzo si vedano i saggi: di A. Dolfi, *Distonia temporale e suicidio melanconico nell'«Airone»*; Ead., «*L'Airone*»: una figura della malinconia (note per un commento, in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., pp. 75-88; 107-128.

Limentani se ne sta seduto con il fucile in mano, pensando che l'airone non ha un sapore gradevole, poiché è un uccello che solo impagliato acquista un certo fascino. Eppure, quest'airone si ostina a volare così basso, che finisce nella traiettoria degli spari di Gavino. La caduta ha il sapore delle ornitogonie ovidiane, tuttavia qua non avviene nessuna metamorfosi salvifica o punitiva.

Bassani svuota la figura mitica, che resiste ma per frammenti e convenzioni nude. La trasformazione non si verifica, mentre la caduta configura un nuovo stadio mitico. Nell'agonia dell'uccello ferito a terra, Limentani riconosce sé stesso, la pena che prova per la condizione agonizzante gli impedisce comunque di sparargli, poiché la consapevolezza del suicidio non è ancora piena: «che se a pensare di sparargli non gli fosse sembrato, a lui, di star sparando in un certo senso a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente. E così se non altro sarebbe finita».³⁸² La συμπάθεια, che prova per l'airone morente, gli impedisce di porre fine a quella disperazione straziante. Limentani prova quel dolore, ma ancora non riesce a identificarvi nella sua condizione.

La caduta dell'airone in effetti ricorda quella dell'essere mitico, di cui parla Adorno nel saggio beethoveniano.³⁸³ Di questa creatura mitica e del suo crollo sono espressione le schegge della soggettività. Se, da una parte, il rimando adorniano qui si connette anche all'immagine benjaminiana dell'Angelo della storia e delle rovine;³⁸⁴ dall'altra essa rievoca lo svuotamento di senso dell'allegoria, la quale ha per oggetto 'il nulla', non rimandando a un significato comprensibile e condiviso.

Bassani, in questa prospettiva, svuota l'ornitogonia della tradizione mitica, rendendola inattuabile, ma servendosi di essa solo come convenzione vuota, formale. Da qui si ricava uno degli aspetti della tardività di questo romanzo. Proprio nella *Teoria estetica*, il filosofo tedesco afferma

³⁸² G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere*, cit., p. 780.

³⁸³ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

Sul nuovo preme la forza del vecchio che per realizzarsi ha bisogno del nuovo. [...] nel vecchio, che pure conserva, essa di solito rinnega la propria differenza specifica; la riflessione estetica tuttavia non è indifferente nei confronti dell'intreccio di vecchio e nuovo. Il vecchio trova il proprio rifugio solo nel culmine del nuovo; in frammenti, non per continuità.³⁸⁵

Il vecchio, ovvero la tradizione, entra nel nuovo solo per frammenti. Quindi il recupero del passato nel Bassani tardo avviene per brandelli, svuotati del loro stesso significato.

Durante il νόστος, dopo la battuta di caccia, Limentani si ferma nuovamente a Codigoro, qui ha luogo la seconda sosta da Bellagamba e i diversi blocchi, prima elencati, del protagonista. In seguito, Edgardo, senza essere riuscito a trovare il cugino Ulderico, si aggira per la piazza di Codigoro, e qui si imbatte in un palazzotto signorile, all'apparenza ben tenuto: l'occasione serve a Bassani per descrivere lo stato di abbandono, la rovina. Il palazzo diviene il correlativo oggettivo dello stato d'animo di Limentani.

Tuttavia, è il successivo incontro con la vetrina dell'imbalsamatore (di cui gli aveva parlato durante la giornata l'ex fascista) a colpire la sua attenzione. Qui vengono a riunirsi due condizioni: quella del primo mattino davanti allo specchio e il suo incontro nelle valli con l'airone. Limentani è di fronte alla vetrina, la quale riflette la sua immagine e addirittura permette all'uomo di vedersi attraverso. Edgardo vede l'airone e sé stesso assieme, identificandosi pienamente, senza la sofferenza simpatetica che ha provato in precedenza. L'airone non è più agonizzante, sofferente; il volatile impagliato, statico e immobile, nella sua immensa eleganza e grazia, senza alcuna possibilità di deperire.

E qui avviene finalmente l'agnizione: Limentani riconosce sé stesso nell'airone privo di vita, ma perfetto. E i suoi tratti, quegli stessi lineamenti che l'uomo la mattina scorgeva come imperfetti e ripugnanti, si confondono nella magnificenza della bellezza e della perfezione. Limentani raggiunge la consapevolezza di voler morire: solo in quella

³⁸⁴ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86, p. 80.

³⁸⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 32 [*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970].

condizione si sente invaso «da un'onda improvvisa di felicità».³⁸⁶ Il νόστος, malgrado un piccolo ripensamento, è compiuto, la decisione di morire presa, Bassani decide di non raccontare il suicidio, lo lascia intendere. Limentani si sparerà con quella stessa doppietta con cui non aveva avuto il coraggio di sparare all'airone nella mattinata.

Cos'è questa idea della perfezione nel tardo Bassani? In effetti, siamo nella seconda metà degli anni Sessanta, Bassani dopo *L'airone* (1968) e *L'odore del fieno* (1972), inizia a ripensare come legare la sua narrativa e si fa strada quindi l'idea del *Romanzo di Ferrara*, guidata dall'esempio monumentale e granitico proustiano. Quest'idea porterà a riprendere in mano tutti i suoi testi, già editi, per inserirli infine all'interno della cornice che conterrà l'edizione *ne varietur* del *Romanzo di Ferrara* (1980).

La scrittura narrativa di Bassani in tutti quegli anni però è stata percorsa da una continua smania correttoria, un gesto incessante che ha costretto l'autore a riprendere in mano i testi, a revisionarli, a ripubblicarli. Solo *Gli occhiali d'oro* (1958) ha sette diverse edizioni, fra revisioni della lingua e in parte anche dei contenuti. Forse il caso più eclatante è però quello di *Lida Mantovani* (1956), che nasce come *Storia di Debora* (1940), per diventare poi *Storia d'amore* (1949), e, infine, assumere il titolo definitivo: il testo subirà sei riscritture totali, con forti cambiamenti anche dei contenuti.

La tendenza alla perfettibilità, l'eterno ritorno ai testi e i pentimenti variantistici mostrano la tensione dello scrittore verso il raggiungimento della compiutezza e verso la ricerca di una perfezione continuamente anelata. Quasi come Edgardo che solo nell'airone impagliato, in qualcosa di non più toccabile e deperibile, vede il compimento. Pertanto, il gesto della riscrittura presuppone una nevrosi in Bassani, quella stessa ossessione garantisce allo scrittore stabilità, una ritualità a cui l'autore si affida per combattere l'idea della morte, *fil rouge* della sua *opera omnia*. Tuttavia l'assillo della riscrittura riguarda la volontà di dare

³⁸⁶ G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere*, cit., p. 837.

una forma definitiva alla sua opera, allora l'airone è dell'imbalsamazione della forma perfettiva in Bassani.

Ogni riscrittura per Bassani è un nuovo tentativo di Sisifo. Il ciclo però viene interrotto proprio dopo il completamento dell'ultimo romanzo. Con Limentani, Bassani comprende di dover racchiudere nella cornice di unico romanzo tutta la sua opera, imbalsamarla nella redazione definitiva. La perfezione della morte diventa la ricerca della sua forma del romanzo.

L'airone perciò rappresenta l'attraversamento di una soglia importante per l'autore ferrarese. La sistemazione nella forma definitiva del *Romanzo ferrarese*, la chiusura di tutto il suo universo narrativo per giungere finalmente al nuovo momento della sua poesia.

3.2. La soggettività debordante: il passaggio alla nuova poesia

Nell'aprile 1974 Bassani pubblica per Mondadori, nella collana «Lo specchio», *Epitaffio*, la raccolta inaugura la sua nuova poesia. Il 'cambiamento di prospettiva'³⁸⁷ è evidente sin dalle prime battute. Lo stesso anno l'autore dà alle stampe la prima forma del gigantesco *Il romanzo di Ferrara* per Mondadori che comprende i sei lavori di narrativa finalmente riuniti: le famose *Cinque storie ferraresi* del 1956 che prendono il titolo di *Dentro le mura* – con una travagliata storia testuale, già da prima dell'approdo al testo del 1956 – costituiscono il primo libro; *Gli occhiali d'oro*, il romanzo del 1958, diventa il libro secondo; in posizione centrale va il romanzo del 1962, *Il giardino dei Finzi-Contini*; la quarta parte è per *Dietro la porta* (1964), il romanzo bassaniano di formazione; il romanzo della fine, *L'airone*, invece, diventa il quinto libro; e, infine, la sesta e ultima parte è costituita dalla raccolta di racconti *L'odore del fieno*, pubblicata due anni prima.

Finalmente l'autore vede riunita la sua narrativa, eppure dal 1974 fino alla *ne varietur* del 1980 (uscita sempre per Mondadori), Bassani continua a lavorare sulla lingua

dei testi, cercando di rendere armoniosa l'opera che riunisce più di quarant'anni del suo lavoro. Tutti i legami interni alla sua opera, dispersi fra le singole pubblicazioni, trovano finalmente una collocazione nella cornice corale e maggiore del *Romanzo*. Bassani, come Limentani nell'airone impagliato, cerca la forma perfetta, perciò il passaggio non è netto, esso richiede un'ulteriore momento di sedimentazione e lavoro. Gli anni Settanta serviranno all'autore per l'opera di limatura e affinamento linguistico, sempre verso un uso corrente e quotidiano della lingua.

Il tramite di questo passaggio è proprio *L'airone*. Dalla ricerca della forma perfetta e imbalsamata si passa alla confessione epigrafica delle liriche di *Epitaffio*. Nella banda laterale della sovraccoperta della *princeps* del 1974 viene spiegato che è una «confessione assoluta, baudelairianamente “soprareale” e totale».³⁸⁸ La poesia del primo tempo di Bassani rientra nel pieno 'classicismo' della tradizione novecentesca. Le influenze montaliane sono indubbie, padre letterario e punto di confronto-scontro di tutti i poeti secondonovecenteschi. E anche il versante europeo da Verlaine, Rimbaud, Eliot e Toulet (le numerose prove di traduzioni lo confermano) entra nell'influenza poetica del ferrarese. Bassani, come spesso confessa durante le interviste, nasce poeta, e non solo per la pubblicazione di *Storie dei poveri amanti (e altri versi)* del 1945,³⁸⁹ ma soprattutto per ispirazione.

La posa bassaniana (giovanile) in questo senso è crociana, di cui più volte dichiara l'ascendenza.³⁹⁰ In effetti, nell'*Intervista inedita* del 1991, il testo che chiude *Di là dal*

³⁸⁷ L. Lenzini, *Un cambiamento di prospettiva: In rima e senza di Giorgio Bassani*, in Id., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Fiesole, Cadmo, 2012, pp. 137-181.

³⁸⁸ G. Bassani, *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974.

³⁸⁹ Pur essendo la prima opera di narrativa del 1940, *Una città di pianura*, pubblicata sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi, a causa delle leggi razziali.

³⁹⁰ «Le dico di più, approfittando dell'occasione che lei ora mi offre: io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale l'*esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale* della propria formazione. Anche in questo mi vede un po' eccentrico nei confronti dell'ermetismo che non era crociano, ma misticheggiante e cattolico. E a proposito della mia formazione come romanziere, non si può partire parlando di Proust, di James, di Mann: il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce». F. Camon, *Giorgio Bassani*, in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, cit.; ora in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., p. 246.

cuore,³⁹¹ scritto per un incontro organizzato da Anna Dolfi, per l'Università di Trento, Bassani ammette che la 'non poesia' è quella in cui non c'è presenza di sentimento, cioè nessuna forma del sentimento.³⁹² Poco prima, infatti, aveva spiegato il bisogno del poeta di identificarsi in ciò di cui parla, ma quell'identificazione non è mai completa, chiarendo appunto che il poeta si confessa solo in una 'forma' di quel sentimento, attribuendo a Croce, ancora una volta questa eredità.³⁹³

Eppure la poesia tarda bassaniana si apre con l'infrangersi di quel diaframma che, nella poesia della giovinezza, si pone continuamente fra l'io e le cose, al punto tale da esplodere e trasformare l'io poetico nell'io vivente.³⁹⁴ Nella poesia del suo primo tempo l'autore ha mascherato nella rielaborazione sentimentale la sua confessione, raggiungendo nelle vette del dettato poetico di *Te lucis ante*,³⁹⁵ la trasfigurazione poetica e la rielaborazione della tradizione.

Non ci sono argini che tengano la soggettività del locutore in *Epitaffio* e la rottura continua fino a *In gran segreto*, silloge pubblicata nel marzo del 1978, sempre per Mondadori.

3.3. Un manifesto sul 'niente'

A quale segreto allude Bassani nel titolo della seconda raccolta tarda? Nella prima silloge degli anni Settanta il titolo dava conto della forma della poesia bassaniana, improntata sulla rappresentatività icastica dell'incisione funeraria, l'epitaffio appunto. Con *In gran segreto*, Bassani spiega a cosa mira l'obiettivo della sua nuova poetica e lo fa dialogando con se stesso. Nella III sezione della raccolta si trova un componimento breve con la forma a

³⁹¹ *Di là dal cuore* è la raccolta saggistica definitiva di Bassani che esce per Mondadori nel 1984. Il volume comprende i saggi del 1966 *Le parole preparate*, con varianti e modifiche.

³⁹² Id., *In risposta (VII)*, in Id., *Un'intervista inedita [1991]*, in Id., *Opere*, cit., p. 1349.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Questo è detto chiaramente anche nella banda laterale della sovraccoperta della *princeps* di *Epitaffio*.

³⁹⁵ *Te lucis ante* è la raccolta poetica del 1947, dal titolo d'ispirazione dantesca, pubblicata da Ubaldini a Roma.

imbuto,³⁹⁶ tipica della disposizione tarda bassaniana, *Brindisi per l'anno nuovo*,³⁹⁷ di cui proponiamo il testo:

Da oggi in poi le mie poesie voglio farle
giuro
sulla prima cosa che mi verrà in
mente sul
niente
di tutti i minuti d'ogni mia
ora d'adesso sul nulla
del mio
futuro

La poesia è il manifesto estetico e programmatico di Bassani, il quale racchiude incisivamente la sua nuova poetica in questi pochi versi. Il poeta spezza la struttura e l'andamento del verso sonoro, ritmico e visivo; innescando una serie di giochi fonici sulla ripetizione di alcuni suoni (per esempio *-ente* fra i vv. 4 e 5; e l'assonanza interna al v. 6 *tutti-minuti*;) Bassani simula la presenza di una rima, che, in effetti, risulta falsata. D'altronde, la distinzione bassaniana fra la prima poesia e la tarda pone l'accento proprio sulla rima come elemento di demarcazione e rottura: *In rima e senza* è il volume del 1982, pubblicato da Mondadori, che riunisce tutta la poesia bassaniana. *In rima* contiene, con rielaborazioni, tagli e riscritture rispetto ai singoli testi, *Storie dei poveri amanti* (1945), *Te lucis ante 1946-47* (1947) e altri testi da *Un'altra libertà* (1951), con aggiunta della sezione *Traducendo*. Mentre *Senza* è costituita dalle due raccolte tarde degli anni Settanta (*Epitaffio*, 1974, e *In gran segreto*, 1978).

Scomparsa, dunque, l'ispirazione profonda del tema ferrarese, che aveva contraddistinto le prime raccolte poetiche, la poesia di Bassani si svuota di ogni contenuto lirico. Il frammentarsi del tessuto poetico è il risultato della stravagante presenza debordante dell'io.

³⁹⁶ La forma a imbuto o il cono rovesciato o ancora la cavità infernale caratterizzano la poesia tarda bassaniana. Così come altri componimenti prendono la forma alla *long poem* di Eliot, sottolineato da Dolfi. Riteniamo inoltre che nella conformazione grafica della poesia degli anni Settanta di Bassani pesi l'influenza pasoliniana degli anni Sessanta. Il riferimento per le poesie a imbuto è alle strofe a forma di petali di *Nuova poesia in forma di rosa*; mentre nei componimenti lunghi bassaniani, quelli definiti alla Eliot, grava sicuramente il peso della deflagrazione pasoliniana del tessuto poetico in una struttura magmatica.

³⁹⁷ G. Bassani, *Poesie complete*, cit., p. 275.

Difatti, non è un caso che l'eccesso dell'io abbia turbato l'amica Natalia Ginzburg, che nella recensione del 1974, *La soddisfazione*,³⁹⁸ stronca nettamente la prima raccolta del Bassani tardo.³⁹⁹ Partendo dal presupposto che la poesia è sempre ispirazione di sentimenti non tiepidi (dolore, felicità, ira), mentre per la scrittrice un sentimento tiepido come la 'soddisfazione' compiace solo sé stessi. Per Ginzburg Bassani scambia la soddisfazione per felicità, perciò la prima porta al mero autocompiacimento di sé, la seconda a valori universali.

Nello stroncare la *plaquette* di *Epitaffio*, la scrittrice, in nome del bene e dell'amicizia, decide di optare per la valutazione personale e qualitativa delle poesie con uno scialbo «non mi piacciono», allontanando la pubblicazione da quella dell'ultimo romanzo *L'airone*, che Ginzburg invece ha apprezzato. In effetti, la miopia di Ginzburg, forse perché la scrittrice non guarda all'insieme del corpus *bassaniano*, sta nel non comprendere che la soggettività bassaniana dopo la ricerca perfettiva della forma, implode in un cerchio ancora più endogeno.

Se la poesia bassaniana è sempre stata improntata su una visione autonoma dell'arte, intrinseca, la ricerca estetica riguarda perciò solo l'ispirazione, quando quest'ultima svanisce l'io ripiega ancor più su sé stesso, infrangendo lo schermo poetico e rivelando uno spirito egotico che si nutre continuamente del proprio compiacimento.

A cogliere lo spirito della nuova poesia bassaniana invece è un altro amico, Pier Paolo Pasolini.⁴⁰⁰ Lo scrittore si accorge che, per comprendere questa nuova poesia, bisogna andare più a fondo, rilevando le spie psicologiche e sociali della lirica di Bassani. Difatti,

³⁹⁸ N. Ginzburg, *La soddisfazione* [1974], in Ead., *Vita immaginaria*, in Ead., *Opere* [1987], a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2000, vol. II, pp. 573-577. La recensione è comparsa sul «Corriere della Sera» del 9 giugno 1974.

³⁹⁹ Bassani dedica *In gran epitaffio* un'invettiva alla scrittrice in risposta alla recensione: «Non ti piaccio eh? Figurati la tristezza / gli sbadigli se ti / piacevo». G. Bassani, *Poesie complete*, cit., p. 223.

⁴⁰⁰ La recensione è del 21 giugno 1974, uscita sul «Tempo». P.P. Pasolini, *Giorgio Bassani: "Epitaffio"*, in Id. *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1999, vol. II, p. 2072-2076.

Pasolini si accorge che il primo momento della poesia bassaniana era sostanzialmente un'idealizzazione:

(narcisistica sul piano psicologico, romantica sul piano sociale) della sua particolare situazione umana «tenuta molto su»: non solo oggettivamente privilegiata, ma sentita come privilegiata. Uso parole cifrate correnti del nostro militantismo letterario (di cui certo non vado orgoglioso): e mi riferisco a quel povero «privilegio» del letterato piccolo-borghese tanto violentemente attaccato dai professori ortodossi del Pci e dagli estremisti eternamente insaziabili di accuse ricattatrici. Io, per me, non ho niente da dire contro il «privilegio» letterario piccolo-borghese: è una condizione umana come un'altra. Per quanto riguarda Bassani ho, appunto, delle riserve sul suo rapporto «culturale» con tale «privilegio».⁴⁰¹

Pasolini, che vive e attraversa il conflitto con la sua condizione di intellettuale borghese nelle *Ceneri di Gramsci* e la sua inconciliabilità con la ricercata purezza dei margini, riscontra nella poesia di Bassani un'ostentazione vuota del privilegio intellettuale. Se l'istanza pasoliniana era mossa dalla sentita contraddizione del «con te e contro te», imprescindibile presenza generativa nel poeta delle *Ceneri di Gramsci*, la distanza bassaniana sta tutta nella differente 'ispirazione', ovvero nella sua marca crociana. Malgrado l'ambientazione ferrarese, la prima poesia ha per oggetto solo la lirica, la Storia entra solo di riflesso, come rielaborazione.

D'altronde, è ancora Pasolini a spiegarci che quel 'privilegio' viene comunque da un'altra condizione vissuta da Bassani: l'isolamento sociale e razziale del periodo fascista. Per questo, secondo il critico 'corsaro', in Bassani non v'è superamento freudiano della figura paterna. Lo scrittore ferrarese non ha ucciso il padre, anzi il poeta ha preferito amarlo, nell'idealizzazione estrema della vittima ferita dalla persecuzione razziale, e lo ha rappresentato (nella sua narrativa e nella prima poesia) nelle figure piccolo-borghesi, ricorrenti nella sua scrittura. La chiusura del primo tempo della poesia bassaniana sta in questa 'cristallizzazione': per questo con *L'airone*, romanzo estremo dell'imbalsamatura, questo gioco si spezza.

3.4. La prospettiva svuotata del futuro: il tardo Bassani nichilista

La poesia per Bassani parla del passato, «perché il futuro non c'è». ⁴⁰² Nella prima sezione di *In gran segreto* si trova il componimento *Muore un'epoca*, ⁴⁰³ di cui riportiamo il testo:

Muore un'epoca l'altra è già qua
affatto nuova e
innocente
ma anche questa lo so non la
potrò vivere che girato
perennemente all'indietro a guardare
verso quella testé
finita
a tutto indifferente tranne a che
cosa davvero fosse la mia
vita di prima
chi sia io mai
stato

La morte, effettivamente *leitmotiv* dell'*opera omnia* bassaniana, entra nel senso dello scadere del tempo: è l'ansia del 'senso della fine' che entra in rapporto alla soggettività autoriale come agente esterno, il quale dà una direzione 'apocalittica' allo stile. In Bassani però l'apocalisse non si risolve mai come 'lamento' della fine, lo scrittore è consapevole del tempo ultimo, per questo la sua prospettiva è svuotata. Non esiste che la contemplazione del passato.

Qui, la spia linguistica e infra-autoriale che accende i rimandi è «non la /potrò vivere che girato / perennemente all'indietro a guardare / verso quella testé / finita». All'ansia di separazione dal vecchio si unisce un'immagine ricorrente in Bassani. Il riferimento è alla sua narrativa e in particolare al *Giardino dei Finzi-Contini*, d'altra parte la ripresa o l'autocitazione è una delle forme di manifestazione della tardività, in cui agisce anche la confusione logica dei piani nella sovrapposizione di 'discorsi' provenienti da differenti contesti, ovvero la *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*. ⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Ivi, p. 2072.

⁴⁰² A. Dolfi, «Meritare» il tempo (Intervista a Giorgio Bassani), in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., p. 177.

⁴⁰³ G. Bassani, *Poesie complete*, cit., p. 227.

⁴⁰⁴ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 10.

[...] per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente... Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il «nostro» vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro. Non era così? Era così – non potei fare a meno di riconoscere dentro me stesso.⁴⁰⁵

L'io narrante del *Giardino*, nonché forma del sentimento bassaniano, riconosce quel 'vizio' di prospettiva storica anche in Micòl. L'immagine è un richiamo esplicito all'angelo della storia benjaminiana.⁴⁰⁶ Tuttavia, in Bassani non si trova una rimeditazione delle rovine del passato. Semmai la poesia tardiva ripropone un 'culto' della rovina che è solo esteriore, apparente. Il recupero è formale, poiché l'infrangersi del diaframma fra io-poetico e io-vivente, ha bisogno però di una fissità del contenente per giungere senza filtri e mediazioni. Da qui si intuisce che la scelta bassaniana dell'epitaffio e dell'epigrafe ridona immediatezza⁴⁰⁷ allo strabordare invece della soggettività autoriale nel racconto continuo di sé e delle sue fatiche quotidiane come *viveur* e seduttore della sua donna, che è l'unica alterità ammessa dal locutore.

La prospettiva nichilistica di Bassani comporta una perdita di controllo e di freni, che il privilegio culturale, di cui parla Pasolini, aveva imposto alla sua poesia, la quale era nutrita dai toni sommessi e da espressioni poetiche altamente liricizzate. Ora, la poesia tardo-bassaniana è nuda: essa è espressione solo della sua estrinsecazione. In questo senso la tardività poetica bassaniana agisce come le forme del mito svuotate nell'*Airone*. Lo dice il poeta a Dolfi: «L'epigrafe in questo mi ha aiutato, mi è venuta incontro: ma è anche una struttura che mi consente di chiudere dentro il suo contrario la vita, a cominciare da me, dal mio vivere "ancora" ».⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere*, cit., p. 513.

⁴⁰⁶ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86, p. 80. Anche in Frandini e Longo c'è questo rilievo. Cfr. P. Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Lecce, Mani, 2004; F. Longo, *Lettura retorica del «Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 247-270, p. 263.

⁴⁰⁷ «Volevo e voglio arrivare ad un'espressione immediata, ma ho ancora bisogno di forme oggettive, classiche». Cfr. A. Dolfi, *«Meritare» il tempo (Intervista a Giorgio Bassani)*, cit., p. 178.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

Una forma nata per celebrare la morte (epitaffio), liberata dal suo senso profondo, per esprimere la vita. Ma a quale vita fa riferimento Bassani? Se la prospettiva è nichilistica, dominata completamente dall'insensatezza, il suo dettato poetico rivolge l'attenzione alla completa intrusione erotico-sessuale e all'irrisione vuota del mondo. Non è la forma quindi a subire il disfacimento organico in Bassani, ma l'oggetto.

Per quanto attiene al tema invadente dell'incontinenza sessuale, già Lenzini aveva fatto riferimento al *topos* biblico di Susanna e i vecchioni.⁴⁰⁹ Il motivo della disinibizione sessuale nella vecchiaia travolge la donna amata e tale contenuto entra mediato dal recupero catulliano di Bassani, per il quale la donna diviene delizia e tormento assolutizzante. Bassani nel corso del tempo, pur rimanendo sposato, frequenterà diverse donne, più giovani, che diverranno le destinatarie dei suoi epigrammi tardi. In particolare, Anne-Marie Stehlin è la protagonista delle ultime raccolte poetiche, la quale resta al fianco del poeta nel decennio dal 1960-1970;⁴¹⁰ la relazione sarà definita da Mimma Mondadori come «un suo grande, lungo, difficile amore, con una donna bella e tirannica».⁴¹¹

L'abbassamento del registro linguistico in *Epitaffio* arriva fino al turpiloquio, rivolto all'amata («Non essere / stupida sei già / porca / non ti basta? [...] con quei jeans / di velluto / e il culo / dentro / sfasciato / non / ti / vergogni?», da *Invettiva*).⁴¹² La donna è raffigurata stesa sul letto, («Mi dicevi / sdraiata lunga distesa / nel tuo immenso lettone Biedermeier»),⁴¹³ come in *A un'amica* o animalizzata ma connotata da un'estrema giovinezza in contrapposizione alla vecchiaia del poeta, in *4 marzo '73* («Oggi è il mio compleanno e la mia giovane / belva la mia / santissima / mi dice fra i singhiozzi che la sola / cosa che lei rimpiange è che io non abbia / infiniti più anni di quelli che già / ho / che io non

⁴⁰⁹ L. Lenzini, *Introduzione*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., p. 20.

⁴¹⁰ Cfr. A. Dolfi, *Note al testo. Apparato genetico e commento*, in G. Bassani, *Poesie complete...* cit., pp. 417-596.

⁴¹¹ M. Mondadori, *Una tipografia in paradiso*, Milano, Mondadori, 1985, p. 193.

⁴¹² G. Bassani, *Poesie complete*, cit., p. 144.

⁴¹³ Ivi, p. 143.

sia a tal punto decrepito insomma da trovarmi a un passo / dal termine dell'esistere»⁴¹⁴ E se la donna è assente il poeta sprofonda nel totale annichilimento, come in *A letto*:⁴¹⁵

Ieri sera a letto mi ero messo
dalla parte destra quella che occupa
lei quando è qui
e stamani svegliandomi mi son ritrovato
a sinistra di dove nel buio ascolto insonne talora
il battito potente del suo
esserci

Cosa mi ha indotto dunque durante la notte
ad abbandonare lo spazio del suo grande
corpo assente
se non l'ansia d'essere anche io
niente?

E ancora a proposito dell'annullamento di sé in *Amori impossibili (In gran segreto)*: «A cosa sei mai ridotto a che / punto sei arrivato! / [...] e da quell'attimo non fai che pensare a lei che hai / mancata / smarrita / al po' che ti resta di / vita e senza di / lei».⁴¹⁶

Eppure è la stessa a cui il locutore legge le terzine del *Paradiso* di Dante in *Ormai lo so*⁴¹⁷ (sempre da *Epitaffio*):

Ormai lo so perché alla mia santa
gli occhi le si riempiono così spesso di lacrime
e dice che vorrebbe
morire

Lo so da quando le ho recitato
le tre terzine finali del decimo del Paradiso
spiegandole poi come
risulti chiaro che secondo Dante
la jouissance di lassù
non si diversifica minimamente
da questa di quaggiù
tranne che per la durata
e che perciò l'eternità paradisiaca
altro non è in sostanza che un unico
solo
interminato
venire

Anche la tradizione italiana viene degradata e svuotata, Dante è solo la forma, un pretesto: la materia dantesca è il motivo per introdurre l'argomento dell'amplesso e del coito. Le

⁴¹⁴ Ivi, p. 153.

⁴¹⁵ Ivi, p. 167.

⁴¹⁶ Ivi, p. 276.

degustazione aspra, di cui parla Adorno, in Bassani – che allontana i momenti lirici dei richiami ‘alti’ di *Te lucis ante*, dove l’ascendenza dantesca era sublime – entra attraverso la ‘contrazione’ del discorso poetico e nell’uso del linguaggio quotidiano con inserti anche triviali. L’effetto di straripamento del soggetto sessuale si accompagna però a un altro elemento, individuato da Pasolini:

È l’irrisione del mondo e del suo groviglio psicologico-sociale (un piccolo, meraviglioso, irripetibile pasticcio) che ispira questi versi di Bassani: tale irrisione – appunto perché, soprattutto, irrisione di illusioni – mette a nudo la realtà del mondo, e quindi si fa espressione dell’unico vero amore possibile per il mondo: che consiste nel vederlo com’è. D’altra parte – scegliendo a propria categoria filosofica una specie di istituzione stoico-epicurea – Bassani non si cura di approfondire troppo tale verità. Si accontenta di accettarla senza ricostruirci sopra nuove interpretazioni. Non è l’atarassia il fine di tale rinuncia a rinnovare sistematicamente l’interpretazione del mondo, lasciando l’esperienza esperienza, senza elaborarne i nuovi dati (ma enunciandoli solo ironicamente). Anzi, niente atarassia. Il nuovo atteggiamento verso la realtà anche quotidiana non impedisce affatto di appassionarsi e magari anche di arrabbiarsi (per esempio, di minacciare calci nel sedere a chi se lo merita). Ed è proprio questa liberazione da una certa «elezione» sempre coltivata da Bassani, a causare anche la privata rivoluzione formale di questo suo libro di versi. Irrompono in esso parole, allocuzioni, forme sintattiche e prosodiche che non rientrano affatto nella tradizione linguistica bassaniana. Anzi, la trasgrediscono e la demistificano apertamente. Spesso si tratta di una vera e propria autopunizione: un’esibizione autolesionistica di se stesso come «autore sublime». Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Non è questo il primo e vero senso del libro. È vero che è la scoperta di questa «cifra» dissacratrice che produce l’ispirazione del libro e la sua abbondanza espressiva, di una generosità sconosciuta in Bassani (si sente che egli avrebbe potuto scrivere anche il doppio, il triplo, di quello che ha scritto; avrebbe potuto irrefrenabilmente riempire tutti i suoi cassetti; lui, scrittore così economico, così riservato). Tale autodissacrazione infatti non è che un momento della sua (non evolutiva) tendenza alla consacrazione narcisistica. La lacerazione ben presto «rientra» nel corpo compatto dell’idea eletta che l’autore ha del poeta (che egli è).⁴¹⁸

L’irrisione mette a nudo il mondo, presentandolo senza mistificazioni; secondo quella che Pasolini chiama una filosofia stoico-epicurea e che probabilmente fa riferimento a una traccia di materialismo (nel senso etimologico del termine, lontano da accezioni marxiane). Proprio perché a Bassani non interessa la serenità atarassica dello stoico, piuttosto a prevalere è un’esibita forma della ricerca epicurea del piacere, svuotata anch’essa di significato. Tutto è adesione manieristica in quello che Pasolini chiama «un lungo discorso

⁴¹⁷ Ivi, p. 139.

⁴¹⁸ P.P. Pasolini, *Giorgio Bassani: “Epitaffio”*, cit. pp. 2074-2075.

libero indiretto».⁴¹⁹ Difatti lo scrittore conclude che: «Il suo fondo è nero: un nichilismo che più totale è impossibile immaginare».⁴²⁰

3.5. Il λάθε βιώσας bassaniano

Il poeta percorre, come nell'*Airone*, un'anabasi con la donna, sempre lì accanto, con la paura fanciullesca che possa abbandonarlo: «Non lasciarmi solo a scavare nella mia città a resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto là sotto».⁴²¹ Il viaggio che lo ha portato fuori finalmente dalle mura ferraresi, dalla sua narrativa e dalla lirica sublimizzata del primo tempo della sua poesia è il viaggio del «misero Edgardo».⁴²² Lungo il Po, il personaggio ha traghettato con funzione psicopompa l'opera bassaniana e ciò ha mediato questo passaggio metaforico, dal sublime al materico. Limentani inoltre compare fisicamente in *Epitaffio* come termine di paragone della malinconia per definire Anna Banti in *Anche tu*.⁴²³

Il poeta è completamente assorbito da sé: per Ginzburg questo si traduce in autocompiacimento, per Pasolini in un fondo nero nichilistico. A questo si aggiunga che la visione bassaniana della poesia è internalista. Siamo negli Settanta, l'Italia è scossa da gravi sconvolgimenti: la fine del movimento sessantottino; il sorgere dell'estremizzazione e della militarizzazione di alcune frange del movimento; la tattica della strategia della tensione. L'Italia esplode, le piazze e le ferrovie vanno in pezzi, i corpi dei feriti e dei morti sono brandelli di una lotta politica che si è fatta armata.

Eppure in Bassani non v'è alcuna traccia. Il narratore, cantore lirico di quella lunga e fredda notte dell'eccidio del '43 a Ferrara, negli anni Settanta scrive un lungo elogio alla *Carta igienica*:

Crespatina soffice va' là

⁴¹⁹ Ivi, p. 2076.

⁴²⁰ Ivi, p. 2075.

⁴²¹ G. Bassani, *Poesie complete*, cit., p. 204.

⁴²² Ivi, p. 151.

⁴²³ *Ibidem*.

che per stavolta te la sei cavata
splendidamente anonimo
confratello finito
nella Pubblicità!

Sfumato e realistico
insieme materico e
astratto
una volta tanto ci sei riuscito
ad assaporare anche tu per un giorno lo stordente orrore d'esistere
il diritto anche tu d'annunziare a gloria amore
giusto mezz'ora fa credo d'avere
fatto veramente
centro⁴²⁴

Il 'diritto a d'annunziare' è ancora una volta sintomo di quel nichilismo assoluto che governa questi versi. Bassani è lontano totalmente dalla cronaca e dall'impegno, mentre il dibattito critico infuria a colpi di articoli sui maggiori quotidiani.⁴²⁵ Bassani non vive la crisi dell'umanesimo, poiché come intellettuale, per dirla con Pasolini, è totalmente rinchiuso nel suo privilegio culturale. Semmai, nel corso del tempo il poeta si avvicinerà più a un tipo di impegno civile e ambientale, ricoprendo il ruolo di presidente di *Italia da salvare*. Ne sono traccia i viaggi narrati in *Epitaffio* e *In gran segreto* lungo le coste dell'Italia dal Settentrione fino a Maratea e alla Sicilia.

Il lamento di Bassani allora si risolve nella presa di posizione per la coscienza civica del cittadino: è una geremiade svuotata dei toni apocalittici, animata unicamente dalla preoccupazione ambientale, di certo importante, la quale però deve essere inserita nel contesto storico più ampio. Bassani in questo senso ragiona per 'distinti' crociani, sviscerando solo un compartimento della crisi, senza inserirlo nella più ampia dimensione storica di trasformazione.

Ebbene, il poeta tardo non proferisce parola sui cambiamenti culturali, sociali e antropologici che sconvolgono l'Italia. In effetti, il suo atteggiamento ricorda 'il vivi nascosto' alessandrino, quel λάθε βιώσας epicureo che caratterizza più il suddito dell'impero

⁴²⁴ Ivi, p. 189.

di età ellenistica che il cittadino attivo della πόλις dell'età classica. In questo senso, è calzate quel pensiero stoico-epicureo di cui parla Pasolini che si inserisce nel contesto di svuotamento della prospettiva bassaniana sul futuro.

Bassani muore nel 2000, dopo una lunga malattia degenerativa che lo colpisce negli anni Novanta. Dopo la sistemazione della narrativa del 1980 e quello della poesia del 1982, i suoi scritti non andranno incontro più a revisioni, raggiunta la forma perfetta. E, in fondo, non c'è contaminazione della 'degenerazione dell'artista' in vecchiaia. Lo stile tardo bassaniano si limita quindi all'arco poetico degli anni Settanta, durante i quali Bassani è comunque un uomo di mezza età.

L'urto della storia non entra nella prospettiva di Bassani, la forma che contiene la sua poesia è respingente, inoppugnabile. A questo serve il passato: ad allontanare qualsiasi tipo di futuro. Nel qui e ora si dipana l'opera tarda bassaniana. Tuttavia la stessa 'cornice' antica è vuota, non c'è un arroccamento votivo e supino alla tradizione, è soltanto un'adesione superficiale della forma. L'epitaffio, l'epigramma e le forme antiche sono un monumento vuoto di ciò che rappresentavano. La parola, come il suono dell'ultimo Beethoven,⁴²⁶ è messa a nudo.

⁴²⁵ Si pensi alla continua presa di posizione di Fortini o di Pasolini e al loro scontro proprio sul movimento sessantottino.

⁴²⁶ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

Capitolo quarto

L'allegoria metamorfica e il paesaggio pietrificato: fra i sentieri scomodi del Fortini
estremo

4.1. La dissolvenza delle forme: la *pars destruens* e la *pars construens*

Nel febbraio 1994 Franco Fortini pubblica, per Einaudi, *Composita solvantur*, la sua ultima raccolta poetica, nonché sesto volume organico della sua produzione in versi. Quello stesso anno il poeta muore, il 28 novembre, dopo aver affrontato diverse difficili operazioni (a Milano e a Lucca), a causa di un tumore. Sul testo graverà un'atmosfera postuma e tragica, dato il convergere nello stesso anno dell'uscita editoriale e della scomparsa del poeta.

Malgrado, nelle interviste rilasciate nel corso di quell'«ultimo anno», risuoni un senso opprimente di angoscia per le sue condizioni di salute,⁴²⁷ la lettura del testo non è da intendersi come soggettiva e biografica. Sebbene il successo editoriale e la coincidenza fatale ne abbiano autorizzato una simile interpretazione da parte di critici e di lettori. Anzi, nella raccolta postrema persiste, come ricorda Lenzini, un'intelaiatura «allegorico-figurale»,⁴²⁸ in accordo con le raccolte precedenti. L'equivoco però è corroborato anche dalla presenza più invadente dell'io poetico all'interno della silloge; inoltre, come abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro, spesso l'exasperazione della soggettività autoriale viene considerata un sintomo di tardività.

Il titolo di questa «epitome autobiografica»,⁴²⁹ così la definisce l'autore nell'*explicit* che pone a commento conclusivo, è pertanto significativo. È il poeta stesso a farne l'esegesi nella chiosa finale in riferimento a *Sopra questa pietra*, componimento della quinta e ultima sezione che ha come titolo l'omonimo della raccolta. Nella lirica, infatti, viene citato il Trinity College di Cambridge dove si trova il monumento funebre al filosofo, Francis Bacon, barone da Verulamio. Nella conclusione dell'epigrafe lasciata dall'allievo, Henry Wotton, compare il motto latino “*composita solvantur*”. Fortini commenta la massima come

⁴²⁷ Cfr. C. Altarocca, “*Composita solvantur*”. Fortini. Italia orribile ti dico addio, in F. Fortini, *Un dialogo interrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 697-701. L'intervista è stata pubblicata il 5 marzo 1994, nel supplemento della «Stampa», «Tuttolibri».

⁴²⁸ L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., p. 238.

⁴²⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* [2014], a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2021, p. 581.

un «comando e [un] augurio qui assunto a titolo: si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)».⁴³⁰

‘Si dissolvano le forme composte’ è un manifesto di stile tardo in cui le forme, intese come convenzioni, vengono invitate a dissolversi, a disgregarsi, proprio come accade durante l'esplosione della soggettività beethoveniana che, corrodendo le convenzioni estetiche già acquisite, origina la ‘forma-frammento’. La forma in Fortini però è l'emblema della sua carica utopica, poiché in essa vi è traccia del futuro, per questo la svuota di ogni pretesa sperimentale, riducendola a maniera, per dirla con Luperini.⁴³¹ Questa silloge è pertanto il testamento poetico di Fortini; a tal proposito Lenzini ha già rimarcato come il «tono testamentario, postumo»⁴³² avvolga in realtà l'*opera omnia* fortiniana.

Composita solvantur assolve dunque a una funzione fondamentale nell'esperienza critica e intellettuale di Fortini: il problema ‘ultimo’ e centrale del lascito ai posteri. In questa spirale alchemica della dissoluzione delle forme e della loro ricomposizione (*solve et coagula*) v'è il fulcro essenziale della permanenza di ciò che resiste al tempo e alla tempesta benjaminiana della storia. Tuttavia, il recupero della tradizione non è immediato, perché non vi si accede direttamente o in maniera supina; ognuno deve recuperare il passato con grande sforzo, per dirla con Eliot.⁴³³ Secondo Reccia «il procedimento figurale diventa il metodo grazie al quale il presente sceglie e assume la sua tradizione storica e letteraria».⁴³⁴

Fortini è ben conscio di aver recuperato la tradizione e di «riconoscere, verificare, adempiere, correggere le proprie procedure e tecniche conoscitive»⁴³⁵ nel costante confronto con l'altro, agendo quindi nel ‘presente’. Difatti, in *Questo muro* (1973) egli confessa:

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce, 2007, p. 17.

⁴³² L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 226.

⁴³³ Th. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* [1919], in Id., *Opere 1904.1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, pp. 393- 394.

⁴³⁴ A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 197-205, p. 197.

⁴³⁵ F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzione*, in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-73, p. 72.

«Guardavo, ero ma sono. / La melma si asciuga fra le radici. / Il mio verbo è al presente. / Questo mondo residuo d'incendi / vuole esistere».⁴³⁶

‘Ero’ ma ‘sono’ hanno la portata di un enorme bagaglio storico: Fortini ha vissuto e provato la solitudine dell’identità ebraica, la guerra da soldato, l’esilio da espatriato e la resistenza partigiana, le rovine della città di Milano bombardata, la ricostruzione di un Paese lacerato, la delusione per la sconfitta delle sinistre dopo il 1948.

«Ero», ma «Seguo il segno che una mano armata incide / sulla scorza del pino / e prepara il fuoco dell’ambra dove starò visibile».⁴³⁷ ‘Ero’ e ‘starò’, la costante tensione fortiniana tra presente e futuro, tra la tradizione recuperata e ciò che verrà lasciato; tuttavia ora «Il mio verbo è al presente»,⁴³⁸ perciò ‘sono’, perché il «mondo residuo d'incendi / vuole esistere».⁴³⁹

La guerra è un *leitmotiv* per Fortini, come modo d’agire nello scontro saggistico e come intelaiatura del dettato poetico da *Foglio di via*⁴⁴⁰ in poi; per tale ragione per Pasolini Fortini «ha bisogno di sentirsi sempre in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere».⁴⁴¹ Eppure, lo ‘scontro’ continua anche dopo i conflitti, nei ‘lungi inverni freddi’ e nelle tregue quell’«ossessione di guerra guerreggiata»⁴⁴² permane come impronta del suo impegno politico e storico. «La pace [...] lo interessa solo come nostalgia».⁴⁴³ Fortini non sopporta il gradimento, la sua azione parte dal dissenso e dallo scontro: «Chi ha detto che si scrive per essere amati?».⁴⁴⁴

⁴³⁶ Id., *Tutte le poesie*, p. 328.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Foglio di via*, pubblicato grazie all’intervento di Elio Vittorini, nel 1946, da Einaudi, è l’esordio letterario di Fortini.

⁴⁴¹ P.P. Pasolini, *Le ossessioni di Fortini*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 1192. Pasolini scrive queste parole nel 1969 in riferimento all’uscita di *Venticinque poesie 1961-1969*, anche se nell’articolo cita *Poesie e errore*.

⁴⁴² Ivi, p. 1191.

⁴⁴³ Ivi, p. 1192.

⁴⁴⁴ F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 279-294, p. 288.

Negli anni di *Composita solvantur* Fortini avverte forte la necessità di ricomporre le rovine del passato, della tradizione. Il poeta in quel momento storico è «in rapporto con la realtà nel momento in cui ti dice addio»;⁴⁴⁵ egli sa di trovarsi ai rintocchi finali della storia del mondo (e non solo della sua vicenda personale per le sue condizioni di salute): «Ho la sensazione di essere a un estremo del tempo. “Tutto è ormai un urlo solo”, dico in un verso. Una situazione planetaria, non solo italiana o europea».⁴⁴⁶

Allora, il suo stile tardo non è un lascito originato dall'incombere del disfacimento organico, avvertito comunque con prepotenza a causa della malattia. La fine entra nella sua opera mediata dalla storia, da un'agente esterno gravante sui tempi: è la *stimmung* dell'epilogo dei tempi, dello sgretolarsi morale e sociale. Ma è soprattutto la fine dell'umanesimo per gli intellettuali. Questa constatazione sullo stato delle cose, inoltre, viene a coincidere con un'altra 'scadenza': la *fin de siècle*, in cui giunge a rinnovarsi anche l'ansia apocalittica.

Con il suo severo sguardo critico Fortini però non si lascia andare a un esame distruttivo della realtà. Il momento negativo – del contraddittorio – ha bisogno sempre di giungere a una sintesi. È qui che il motto baconiano interviene a ribadire cos'è fondamentale per il nostro autore: a una *pars destruens* segue sempre una *pars construens*. «Ma non era giusto che il libretto fosse soltanto negativo, e allora ho lanciato un messaggio».⁴⁴⁷

La conclusione⁴⁴⁸ della raccolta è anche una chiosa che il poeta dona come eredità della sua lezione: «Proteggete le nostre verità»;⁴⁴⁹ la morte diviene meno assurda, per chi

⁴⁴⁵ C. Altarocca, “*Composita solvantur*”. Fortini. *Italia orribile ti dico addio*, in F. Fortini, *Un dialogo interrotto*, cit., p. 698

⁴⁴⁶ Ivi, p. 697.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ In realtà *Composita solvantur* prosegue con una sezione, in aggiunta alle prime cinque, intitolata *Appendice di light verses e imitazioni*.

⁴⁴⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie*, p. 562. In apertura e in chiusura a *Composita solvantur* si trovano due composizioni interamente in corsivo ed entrambe senza titolo, che contengono una chiave di comprensione dell'intera raccolta.

muore, se l'eredità morale che lasciamo viene protetta.⁴⁵⁰ Ma, per uno come Fortini, 'le nostre verità', poetiche e dunque politiche, non sono mai dogmatiche, per questo motivo esse devono sempre essere demistificate, verificate e interrogate. Nulla è dato per certo o per scontato.

In Fortini insiste perciò una tensione equilibrante, una dialettica degli opposti (già nella coppia ordine-disordine), che ha bisogno sempre della sua controparte per giungere a una sintesi. La catastrofe non è mai definitiva, sebbene essa sopraggiunga con la sua forza devastante. Alla rovina (e proprio a partire da essa) però segue la ricostruzione. La controparte negativa perciò deve essere vissuta, indagata e infine superata, le contraddizioni devono sempre emergere, affinché non si ristagni in esse. In questo senso Fortini prende le distanze dal persistere del momento negativo di Adorno per giungere hegelianamente all'*Aufheben*. Un superamento (etimologicamente contiene sia il movimento del rimuovere sia quello del mantenere) però 'benjaminiano' che sceglie di conservare quanto della tradizione servirà a riedificare. Il passato diviene la base del futuro.

La catastrofe, per Fortini, non conduce alle conseguenze prospettate da Adorno: incomunicabilità, non-possibile, 'spazzatura'.⁴⁵¹ Alle istanze adorniane sull'impossibilità estetica e sulla denuncia dello scandalo risponde la speranza fortiniana nel domani, in un mondo che deve ancora venire. La poesia ha un ruolo fondamentale in questo processo e l'eredità di una simile posizione viene proprio dalla sua operazione di traduzione di Brecht.

Il versante utopico fortiniano quindi non nasce semplicemente dalle letture dei testi sacri e religiosi, data la sua conversione alla confessione valdese o meglio non solo; essa discende piuttosto dalla visione poetico-profetica brechtiana e dalle posizioni su un marxismo critico e antidogmatico del poeta di Augsburg. A questo, inoltre, si aggiunga la

⁴⁵⁰ Fortini rivela l'eredità di Marcuse per questa espressione da *Eros e civiltà*. È il poeta stesso a svelarlo nell'intervista con Claudio Altarocca Cfr. C. Altarocca, "Composita solvantur". Fortini. *Italia orribile ti dico addio*, cit., p. 697.

visione messianica del marxismo stesso come fede nel futuro e possibilità, legata alla concezione benjaminiana del tempo come strappo e rottura, che si concretizza nella figura dell'Angelo della Storia e della tempesta brutale.

Perciò se la catastrofe incombe, la reazione di Fortini non è di negativa rassegnazione; anzi la sua replica è un arroccarsi a tutela del passato, della memoria, nella persistenza e nell'«insistenza». Tuttavia l'arroccamento è una difesa che richiede un riparo solitario. E in Fortini la solitudine è una condizione costante: è la voce del dissenso alla conformità e alle verità prestabilite dell'*intelligenza*. Resistenza è ricordare il passato, lottare strenuamente per esso ed «essere nella storia, anzi nel “presente come storia”». ⁴⁵² Poiché il presente rappresenta il deposito del passato.

A proposito del presente però Fortini avverte un sentimento contrastante, pur ritenendolo il tempo dell'azione politica e intellettuale. Di questo suo sentire ambiguo ne sono una testimonianza piena di significato le due epigrafi poste in apertura a *Dieci inverni*. ⁴⁵³ La prima è di Evariste Galois, un matematico: «Chi non lo prova in profondo, quest'odio del presente, vuol dire che non vive veramente l'amore dell'avvenire»; la seconda è di Martin de Barcos, un giansenista: «Il pensiero dell'avvenire è una sottile e pericolosa tentazione dell'Avversario, contraria al Vangelo e capace di perdere tutto...». ⁴⁵⁴

Da una parte è presente l'odio verso il presente e l'amore per il futuro – un tratto che sembra connotare Fortini –, dall'altra v'è la certezza che per salvarsi, bisogna agire irrimediabilmente nel presente; anche questo atteggiamento ascrivibile al poeta. Lo stesso Fortini comunque fa un'esegesi delle due epigrafi nella *Prefazione* per la ristampa del testo del 1974. ⁴⁵⁵

⁴⁵¹ A proposito si veda la questione adorniana del non poter fare poesia dopo Auschwitz in Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società* [1949], in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit. p. 22; e la critica al fallimento della cultura in Id., *Dialettica negativa*, cit., p. 330.

⁴⁵² F. Fortini, *Ad un buon uso del passato*, in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, cit., pp. 20-23, p. 22.

⁴⁵³ Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 25.

⁴⁵⁵ Id., *Prefazione* [1973], in Id., *Dieci inverni 1947-1957*, cit., pp. 7-24, p. 10.

La convivenza di questi aspetti opposti crea la postura intellettuale fortiniana: non v'è un annullamento fra queste forze, semmai esse si compenetrano, creando un equilibrio (una *pars destruens* a cui segue *pars construens*). Da qui perciò viene fuori la posa, da tutti ricordata, da feroce e sarcastico critico del privilegio degli intellettuali (di cui è consapevolmente parte, senza senso di colpa), da bastian contrario, da *outsider*, ma anche da 'esule' e da 'ospite ingrato'. E della sua 'estraneità' non può che parlare in versi: «Non ho altra patria fuor della lingua italiana»;⁴⁵⁶ e, come afferma Lenzini, è il poeta ad abitare la lingua.⁴⁵⁷

Composita solvantur è il suo modo di dire addio in versi, è un congedo nella dissolvenza delle forme, nella metamorfosi delle cose composte. Il commiato però non è tragico, o perlomeno non del tutto, perché è bilanciato dall'elemento sarcastico (si pensi alle *Sette canzonette del Golfo*). La sua fine perciò non cambia la prospettiva della sua poesia, pur essendo malato, Fortini non è influenzato dall'elemento biografico.⁴⁵⁸ Di fronte alla gravità della sua morte e delle sue condizioni di salute, Fortini non abdica dinanzi alla realtà e di certo non rinuncia alla sua proposta critica e intellettuale: la sua è una verifica costante di tutte le forze che agiscono nella società. Il testo poetico diventa quindi una proposta per il futuro.

Per questo motivo, anche se, là fuori, nel mondo: «Tutto è ormai un urlo solo» e gli uomini non desiderano ormai altro che «sparire / e disfar[s]i», il poeta invita a fermarsi e riflettere, perché se è vero che «Di bene un attimo ci fu», allora Fortini può consegnare al futuro la sua eredità, lasciando ai giovani un monito: «Proteggete le nostre verità».⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Id., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 14.

⁴⁵⁷ Lenzini riconosce la portata poetica di questa affermazione quasi dantesca. L. Lenzini, *Giacimenti di futuro. Appunti su Composita solvantur*, in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp. 217-228, p. 228.

⁴⁵⁸ «La malattia ha cambiato la sua poesia?», gli chiede Claudio Altarocca, a cui Fortini risponde così: «Non ho mai scritto i versi sotto quest'influenza. Non credo alla divina mai, all'ispirazione e a tutte le ciarle irrazionalistiche, ma confesso che io stesso non so che cosa faccio quando scrivo versi». Cfr. C. Altarocca, «*Composita solvantur*». Fortini. *Italia orribile ti dico addio*, in F. Fortini, *Un dialogo interrotto*, cit., p. 699.

4.2. *Per quanto cerchi di dividere*

La prima lirica di *Composita* presenta sin da subito una condizione – una chiave di lettura fondamentale anche per i teorici dello stile tardo –, che è costante nell’intera produzione fortiniana: il suo *status* d’esule, congiunto a un’invascente solitudine. Fortini ha vissuto una giovinezza all’insegna della solitudine a causa delle sue origini ebraiche, per le quali il giovane ha nutrito un atteggiamento fortemente conflittuale, a causa dell’isolamento dovuto alla promulgazione delle leggi razziali.

Negli anni della guerra, poi, con la sua breve esperienza da soldato, Fortini sperimenta sulla sua pelle l’esilio, quando decide di espatriare assieme ad altri antifascisti in Svizzera. Tuttavia, nel panorama intellettuale italiano ed europeo, la sua figura avverte e subisce una certa solitudine, un distacco: spesso questa condizione è autoimposta a causa proprio della posa da *outsider* e da castigatore sarcastico che Fortini assume nei confronti del titanismo dei grandi poeti e letterati italiani e in genere della classe intellettuale.

Per quanto cerchi di dividere,⁴⁶⁰ come riporta Diaco, è «un manifesto programmatico»,⁴⁶¹ non solo della sua ultima opera poetica, ma di un intero percorso intellettuale. A questo proposito sono illuminanti alcune riflessioni che il saggista di *Dieci inverni* racchiude nella già citata *Prefazione* per la ristampa del testo del 1974. Fortini torna a riflettere dopo anni su quella sua prima raccolta di saggi che ebbe un’accoglienza ‘fredda’ da parte della critica. L’autore, nella rimeditazione soggettiva e narcisistica della forma-prefazione – così definita da Fortini stesso –, si accorge che il testo è percorso da un moto continuo e coerente: quello del dividere.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 562.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 499. La lirica in apertura fa da controcanto a quella posta in chiusura, come abbiamo già sottolineato, entrambe in corsivo e senza titolo, che viene invece dato dal primo verso della composizione.

⁴⁶¹ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 315.

⁴⁶² In realtà usa due verbi: ‘separare’ e ‘dividere’. Ma il secondo avrà una pregnanza maggiore poiché il significato che ne dà Fortini verrà esplicitato nel seguito del testo. F. Fortini, *Prefazione* [1973], in Id., *Dieci inverni 1947-1957*, cit., p. 11.

Dividere è, infatti, un verbo centrale nella grammatica fortiniana. Negli anni che seguono la pubblicazione del libro, Fortini viene definito ‘settario’ da un intellettuale del PCI. Secondo quest’ultimo il critico dovrebbe dirigere i suoi attacchi verso gli avversari politici; mentre l’attitudine fortiniana è quella di innescare polemiche interne alla sua stessa parte politica. Il critico fiorentino ammette quel suo atteggiamento, però con una correzione terminologica: non è settario, ma diviso. Il termine settario etimologicamente si riconduce alla ‘setta’, a un gruppo, perciò a una precisa appartenenza. Fortini è diviso, perché divide e separa, e di conseguenza esclude, autoescludendosi: è testimone perciò solo di sé stesso.

Dividere vuol dire anche sminuzzare ogni parte del testo letterario per farne emergere le contraddittorietà; demistificare tutti i dogmi; verificare costantemente le parti in causa al discorso sociale e politico. Fortini rompe l’alone sacro e mitico che circonda i grandi dogmi, svelandone la verità nella sua nudità e a volte anche nelle sue discordanze. Tuttavia, questa sua ostinazione nel dividere e nel separare implica un isolamento, che come dicevamo, in parte è autoimposto: «Per quanto cerchi di dividere / con voi dal vero le parole, // la fede opaca di che vivo / è solo mia».⁴⁶³

Eppure, quella condizione di *outsider* – che fa di Fortini un *unicum* nel panorama intellettuale – diventa comunque motivo di incertezza, la sua fede è ‘opaca’, ma è pur sempre ‘solo sua’. Con un probabile riferimento alla complessa ‘religiosità’ fortiniana: quell’‘opaca’ reca in sé sia il peso dei passaggi nella fede come momento debole e transitivo e sia la matrice biblica della sua formazione intellettuale.

Per quanto il poeta cerchi di ‘dividere’, di sezionare, di operare criticamente, e di conseguenza di ‘conoscere’ la realtà, la separazione da tutto il resto sembra aleggiare per tutto il componimento. La conclusione è pertanto il senso di estraneità, il non appartenere al

⁴⁶³ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 499.

paesaggio appena descritto: «Per quanto cerchi di conoscere / [...] i globi chiari, i lenti globi / templari cumuli dei venti // non sono me».⁴⁶⁴

Fortini, «letterato per i politici, politico per i letterati»,⁴⁶⁵ come amò definirsi; o nella riformulazione di Lenzini «troppo “politico” per essere poeta, troppo “poeta” per essere preso seriamente come politico: così, nel giudizio comune, è stato a lungo considerato Franco Fortini. “Troppo”: per la cultura del suo tempo, per un verso o per l’altro, Fortini è sempre stato “troppo”». ⁴⁶⁶ Questa sua ‘eccezionalità’ lo ha reso distante, poco comprensibile e allo stesso tempo ‘isolato’.

Eppure, *Composita solvantur* si apre con questa certezza del distacco e della separazione. Fortini conosce bene le cause di questa disgiunzione dalla classe intellettuale, ma nel componimento la distanza è anche dagli amici stessi («o incerti amici»).⁴⁶⁷ Sebbene l’allontanamento sia necessario a Fortini per rilevare le contraddizioni e i vantaggi della classe intellettuale e sociale a cui appartiene.

Egli coglie come la costante richiesta di ‘prove’ («o incerte prove»)⁴⁶⁸ e di ‘verifiche’ sia eccessiva e snervante per l’altro. Fortini pretende la verifica continua nell’altro, un perpetuo stato di esame e di indagine. «Sono stato esageratamente esigente, e in modo spesso sofisticato. Un atteggiamento di aggressività, di sadismo, volto a pretendere, soprattutto dagli amici, capitolazione e conversione in nome di un qualche cosa che si pretende essere la Verità».⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *Ibidem*. Diaco mette in evidenza che, nella «dilagante insicurezza» del componimento, l’unica certezza è nella differenza abissale fra la vicenda biografica (tarda) e il ‘tempo’ (eterno) della natura. Cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, cit., p. 316.

⁴⁶⁵ Id., *Prefazione* [1973], in Id., *Dieci inverni 1947-1957*, cit., p. 13.

⁴⁶⁶ L. Lenzini, *L’ospite ingrato» Franco Fortini*, in «Testimonianze», *Con gli occhi dei poeti*, volume monografico, giugno 2018, nn. 2-3, (518-519), pp. 51-57.

⁴⁶⁷ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 499.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Cfr. C. Altarocca, «*Composita solvantur*». Fortini. *Italia orribile ti dico addio*, in F. Fortini, *Un dialogo interrotto*, cit., pp. 700-701.

4.3. Il serpente: un'allegoria metamorfica della tardività

Il serpente è un simbolo fortiniano ricorrente,⁴⁷⁰ *fil rouge* metamorfico e dai significati – nonché dalle occorrenze descrittive (serpe, biscia) – cangianti e trasformativi. In questo paragrafo ci soffermeremo sulle apparizioni che 'l'animale' fa nelle ultime tre raccolte poetiche *Questo muro*, *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur* – tutte segnate dalla tardività; non solo per un fatto biografico giacché dagli anni Settanta Fortini è un uomo di mezza età, essendo nato nel 1917, ma soprattutto perché sono gli anni in cui maggiormente viene fuori la crisi dell'intellettuale di fronte alla storia e la sconfitta, constatata davanti allo stato di cose presenti, viene più volte rimarcata,⁴⁷¹ seppure il poeta nella chiusa della sua ultima silloge rinvii a un messaggio di fiduciosa e protettiva attesa.

La raccolta precedente a *Composita* è *Paesaggio con serpente* del 1984, il cui titolo allude al dipinto del pittore francese Poussin, esposto alla National Gallery di Londra, *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente*. Il componimento incipitario di *Composita*, *Per quanto cerchi di dividere*, diviene allora il tramite di questo passaggio: un transito con valore storico per la regolarità decennale con cui escono i suoi ultimi tre libri di poesie. Tra queste due raccolte sono passati dieci anni, come del resto questo anche fra la pubblicazione di *Paesaggio con Questo muro*.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Si vedano i lavori di Zinato a proposito della presenza di questo emblema nella poesia e nella prosa fortiniane: E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, il Poligrafo, 2012, pp. 283-299; Id., *L'«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 119-132.

⁴⁷¹ L'analisi di Fortini si riferisce a quanto accadde dopo il movimento sessantottino e alla strategia della tensione. «Furono anni in cui sentivamo imminente una trasformazione catastrofica. [...] Oggi lo sappiamo: quel che avveniva ci mascherò in parte tutta l'altra trasformazione compiuta dal capitale tecnologico e finanziario». F. Fortini, *Fortini: leggere e scrivere*, a cura di P. Jachia, Firenze, Nardi, 1993, p. 63.

⁴⁷² Non solo fra le raccolte poetiche citate, ma anche fra le precedenti esiste una scadenza decennale che ne scandisce l'uscita; inoltre la saggistica stessa risente del peso decennale, si pensi a *Dieci inverni*. Per un'analisi della categoria di tempo nella poesia fortiniana vd. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, cit.; e anche il capitolo di F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet Studio, 2021, pp. 121-135.

In questa lirica, posta come cornice d'apertura, si assiste a una trasfigurazione dell'io poetico: «e l'occhio guizza, la saliva / brilla sull'orlo dei canini»;⁴⁷³ i versi rimandano a una 'metamorfosi' quasi ovidiana, resa grazie all'*enargeia* della descrizione per cui i particolari umani sono resi con sembianze bestiali.⁴⁷⁴ L'animalizzazione, tratteggiata in questo testo incipitario – la cui estraneità rispetto al resto della silloge è rinforzata anche dal corsivo –, precede e fa da *trait d'union* per la prima sezione di *Composita*, che ha per titolo proprio *L'animale*.

Difatti, nel 'bestiario fortiniano',⁴⁷⁵ con una certa ricorrenza, fa la sua apparizione proprio l'animale segnalato dal titolo della raccolta precedente a *Composita*, ovvero il serpente. In realtà, sempre per questo gioco di tessere unioni fra le sue raccolte – che piace a Fortini –, già in *L'ordine e il disordine*,⁴⁷⁶ componimento che chiude *Questo muro* (1973) e introduce *Paesaggio con serpente* compaiono le immagini di una «biscia decapitata» e di «un serpe mozzo».⁴⁷⁷ Tuttavia la ripresa di sé in Fortini è ancora più profonda: perché nella postilla esplicativa dell'epigrafe baconiana di *Composita solvantur* ritroviamo ancora una volta il 'disordine' che segue all'«ordine».

Il serpente, però, se scaviamo più a fondo fino a giungere alla raccolta del 1963 *Una volta per sempre*, si trova anche in *Prima lettera da Babilonia* da *Traducendo Brecht I* («il serpe è vicino alla culla»);⁴⁷⁸ Nel componimento compare la continua negazione anaforica («Non è vero che siamo in esilio / Non è vero che torneremo in patria»)⁴⁷⁹ che segnala

⁴⁷³ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 499.

⁴⁷⁴ Diaco rileva «un'ipotiposi che sfiora l'animalizzazione». F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, cit., P. 316.

⁴⁷⁵ E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, il Poligrafo, 2012, pp. 283-299, p. 290.

⁴⁷⁶ L'ordine e il disordine è anche il titolo della seconda sezione della prima parte di *Questioni di frontiera*.

⁴⁷⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 379. Il serpe mozzo compare anche in *La luce del gran nuvolo...*, dagli *Otto recitativi di Paesaggio con serpente*. Ivi, p. 448.

⁴⁷⁸ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 239.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

l'immobilità (non più l'attesa) e sconfessa uno dei fondamenti fortiniani: la speranza («Non è vero che saremo perdonati»).⁴⁸⁰

Il serpente allora non è un semplice emblema della poesia fortiniana o una figura ricorrente del suo bestiario. Questo animale, con un valore fortemente simbolico, racchiude assieme un immaginario positivo-negativo⁴⁸¹ e significati pagani e giudaico-cristiani tali da renderlo l'allegoria della tardività fortiniana. Per Zinato, infatti, esso è «nella poesia fortiniana, figura di violenza storica».⁴⁸² L'animale metamorfico per antonomasia rappresenta al meglio la palingenesi dopo la rovina: la sua muta è un'immagine di speranza per l'avvenire, che contiene il messaggio fortiniano di base, poiché nell'apocalisse non v'è la fine annunciata, ma il domani costruito su ciò che è residuo del passato.⁴⁸³ La tensione nella poesia di Fortini è sempre fra passato e futuro: come le due estremità del serpente, che nell'immagine dell'uroboro addirittura si uniscono.

Nello stile tardo, la soggettività autoriale entra in un rapporto violento con l'agente storico portatore del 'senso della fine' che nella poesia allegorica fortiniana prende le fattezze del 'serpente'. L'ascendenza di questa nuova rilettura ofidica, nella polisemia dei suoi diversi significati, è manzoniana, poiché, come ricorda ancora Zinato: «figura manzoniana e biblica di metamorfosi e redenzione, figura della violenza storica ineliminabile ma anche dell'inevitabilità dei limiti oscuri della materia vivente, figura dell'inconscio privato e politico».⁴⁸⁴ In *L'Ognissanti e l'animo virginale* Fortini ripercorre le ascendenze manzoniane della figura del serpente in *Paesaggio* e cosa questo significhi:

Contro ogni fedeltà al testo della *Genesi* [...] il Serpente manzoniano sente «sulla testa superba» (notare, come identificazione supplementare, che nell'inno *Il Natale*, il superbo collo, era quello dell'uomo Adamo) il piede della Vergine [...]. Ci pare che questo

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Si veda il già citato E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, cit., p.

⁴⁸² Id., *L'«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 125.

⁴⁸³ Questa visione è presente già nella poesia degli esordi. «E in questo contesto, al di là dei rinvii alla cronaca, che va letto il quadro propriamente apocalittico, più che catastrofico, in cui si colloca il dittico di *Foglio di via*. La catastrofe è rovina, distruzione, perdita; l'apocalisse implica tutto questo ma anche una rivelazione, una cesura e un'apertura al nuovo; ed è per questo che essa riguarda il viaggio dell'io, in quanto processo e ricerca». L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 99.

⁴⁸⁴ E. Zinato, *L'«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 130.

anacronismo abbia due significati: di sopprimere la dimensione temporale, introducendo una esistenza della Vergine *ab aeterno* o una eterna ripetizione dell'evento, comunque una radicale sottrazione alla storia; e di porre un rapporto diretto, di contiguità, fra il peccato e la redenzione e finalmente, fra la violazione e la purezza.⁴⁸⁵

L'allegoria del serpente come figura della tardività assume nuovi e molteplici significati in Fortini. Ciò che dimostra però la poesia fortiniana con questo simbolo è la debolezza dell'esistenza umana di fronte alla scorrere violento e incessante della Storia che, invece incarnatasi, nel serpente diviene un elemento che si sottrae alla morte.

All'altezza della poesia degli anni Settanta, la figura ofidica appare usurata, logora, deteriorata; questo lo apprendiamo grazie alla presenza di alcuni aggettivi: la «biscia decapitata» e il «un serpe mozzo»⁴⁸⁶ di *Questo muro*. Difatti, pur essendo un simbolo palinogenetico, il serpente si rinnova nell'iconologia fortiniana attraverso l'aggiunta di una cifra distintiva: il suo presentarsi amputato, decapitato, come a voler sottolineare una cesura, una mancanza o una sconfitta.

La disfatta ha un senso storico per Fortini: è il 1973 l'anno in cui Fortini elabora la *Prefazione* di *Dieci inverni* e riflette col 'senno di poi' sugli avvenimenti appena passati dalla pubblicazione del libro. Sono trascorsi infatti circa sedici anni: il testo meditava sugli anni della ricostruzione postbellica, i partiti di sinistra, la classe degli intellettuali e le grandi rivolte del 1956 (polacca e ungherese); insomma è la valutazione fortiniana dei dieci anni 'freddi', che si conclude con «un bilancio del passato e una proposta per l'avvenire immediato».⁴⁸⁷

Tuttavia nel 1973 lo sguardo di Fortini si fa gnomico e presago di giorni apocalittici e bui, confermato da quanto intorno accade:

Queste righe le scrivo in un tempo del mondo, che è di paura e vergogna della paura [...].
Dispiace anche a me questo accento oracolare; ma più ancora vedere confermate le

⁴⁸⁵ F. Fortini, *L'Ognissanti e l'animo virginale* in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, II, pp. 36-55. Zinato, infatti, spiega che «In *Paesaggio* come nell'*Ognissanti* di Manzoni vi è "un paesaggio di alberi e di acque" in cui "l'erba del campo reca nascosta la spiga vitale come, alla fine, recherà nascosto – "latet anguis in herbis" – il Serpente"». E. Zinato, *L'«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 130.

⁴⁸⁶ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

⁴⁸⁷ Id., *Prefazione* [1973], in Id., *Dieci inverni 1947-1957*, cit., p. 9.

previsioni di altri, di maestri, più pessimiste delle mie, che annunciavano la crescente degradazione dell'esistenza, l'adattamento alla ferocia quotidiana, il dissanguarsi delle intelligenze, quando non si fosse saputo resistere in tempo e in forze alla violenza del capitale e della tecnocrazia.⁴⁸⁸

Sono gli anni della strategia della tensione allorché lo stragismo neofascista prova a frenare l'ondata sessantottina che ha aperto la strada alle grandi riforme sociali degli anni Settanta (Lo statuto dei lavoratori; la legge sul Divorzio); le bombe esplodono da Milano a Gioia Tauro per generare quella 'paura' – di cui parla Fortini – e permettere una virata autoritaria.

Le macerie sono nelle piazze e nelle stazioni, nel miscuglio dei detriti delle detonazioni e dei corpi mutilati dei feriti e dei morti: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine».⁴⁸⁹ Il serpe, a questa altezza 'mozzo', diviene l'immagine allegorica di una ripresa recisa o di una rinascita interrotta. L'ombra di un'altra serpe però si affaccia in *L'erba e l'animale* sempre in *Questo muro* e l'io del poeta non riesce a distinguerlo da un'onda nera che sale sulla riva: «Foca o medusa o sirena o serpente / che nelle pietre rumorose rompe / se stesso e perde dai suoi brani latte».⁴⁹⁰

Il componimento, animato da un impianto figurale, si chiude con una sentenza allegorica («Se vuoi sapere tu devi restare / tutta la notte molto attentamente / sveglio e i rumori tra i sassi ascoltare». / Così va e viene sull'orlo del mare»),⁴⁹¹ rivolta a quell'io poetico che prima invece proprio dalla natura non riceveva alcuna risposta («Nulla che vedo d'intorno mi parla»)⁴⁹² La personificazione della bestia sentenziosa («Dice la bestia dentro la sua bava»)⁴⁹³ rimanda in un parallelismo trasversale alla bestializzazione dell'io di *Composita solvantur* («la saliva / brilla sull'orlo dei canini»)⁴⁹⁴

Dieci anni dopo, nel 1984, in *Nota su Poussin di Paesaggio con serpente* – componimento che diventa una ripresa significativa ed esplicativa degli elementi

⁴⁸⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁸⁹ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 379.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 304.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² Ivi, p. 303.

⁴⁹³ Ivi, p. 304.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 499.

paratestuali⁴⁹⁵ – compare l'immagine di un uomo moribondo lacerato dai dolori e dagli spasimi procurati dal morso del serpente. È Fortini a dare una lettura interpretativa:

Lo stesso anno Einaudi pubblica il quarto libro di poesie: *Paesaggio con serpente*. Il titolo della raccolta deriva da un quadro di Nicolas Poussin alla National Gallery di Londra: «rappresenta un uomo che viene ucciso da una specie di pitone entro un paesaggio lacustre vicino ai Castelli romani [...] Naturalmente il serpente è ricco di molte valenze allegoriche, è negativo ma non soltanto negativo. Il serpente “latet in erbis”, si nasconde nell'erba; è il serpente che uccide Euridice e proprio questo mi ha portato ad un'epigrafe di tre parole virgiliane, “cantando rumpitur anguis”. Il serpente, cioè, può esser fatto crepare – questo è il significato del “rumpitur” – mediante l'incanto o canto, con la pronuncia di formule e melopee sacre».⁴⁹⁶

Il paesaggio, al contrario dell'apparente classicismo – per il duplice rimando (infratestuale e paratestuale) al pittore francese e paratestuale per l'epigrafe virgiliana –, è invece più complesso e antilirico, addirittura disturbato da elementi della contemporaneità («claxon delle corriere»).⁴⁹⁷ Esso presuppone perciò la rottura dell'incanto mitico, poiché il serpente scende laddove si trovano Narciso ed Eco (altro rinvio al quadro di Poussin che si trova al Louvre).

Fra gli altri elementi paratestuali si trova un ulteriore nesso esplicativo: l'autore dedica l'opera a Pier Vincenzo Mengaldo, ponendo, in esergo, *cantando rumpitur anguis*, «il secondo emistichio del verso 71, nella ottava Ecloga virgiliana»,⁴⁹⁸ come lo stesso Fortini spiega nell'annotazione interpretativa che pone alla fine della raccolta; fornendo anche una sua traduzione «“e il canto-incanto può uccidere il serpente”», poiché per Fortini la traduzione poetica è l'«“operazione letteraria per eccellenza”».⁴⁹⁹ L'incanto è sciolto e sopraggiunge la disillusione, come spiega Luperini:

E d'altronde questo spazio mitologico, precedente la civilizzazione, è ricostruito non senza una punta lieve di autoironica consapevolezza nei calchi di maniera non solo dalla pittura ma dal linguaggio letterario d'epoca e dal suo contrasto con quello dell'attuale quotidianità (il

⁴⁹⁵ «L'intento dell'autore, però, non si arresta al descrittivismo dell'*ekphrasis*». F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, cit., p. 283.

⁴⁹⁶ La chiosa di Fortini al componimento si trova in L. Lenzini, *Nota bibliografica*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. XXXIII-LXII, p. XLVII-XLVIII.

⁴⁹⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 466.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 493.

⁴⁹⁹ Per Fortini la traduzione contiene simultaneamente la «presenza della innovazione e della ripetizione, il rifiuto della tradizione nell'ossequio alle istituzioni». Id., *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 332-350 p. 339.

claxon). Subito dopo, col ritorno martellante e sinistro della *u* tonica, un rumore di tuono annunzia la fine, per sempre, di qualsiasi possibilità di ricomposizione classica.

L'idillio non tiene, si spezza. Il mito replica se stesso in forme tragicamente attuali. Narciso ed Eco non possono congiungersi. Fra la poesia e l'amore, fra la forma di sé lieta e autocontemplantesi (e per questo punita dagli dei e condannata alla rigidità della morte) e l'impulso leggero del desiderio, una frattura si è aperta, per sempre.

Narciso è sceso nel paesaggio, dove Eco si è persa. È divenuto la manierata cornice di uno spaesamento. L'esorcismo del canto evoca una chiarezza, una pura freddezza che sa di passato e di morte; l'incanto risarcisce un fallimento, indicando una possibilità, non una condizione reale. Il paesaggio e il serpente, lo splendore e l'orrore sono così separati e uniti da potersi scambiare le parti. La dedica latina, piuttosto che smentita, è revocata in dubbio, convertita in domanda: "cantando rumpitur anguis"⁵⁰⁰

Del resto, Fortini ha bisogno di dimostrare che la tradizione persiste e resiste, ma l'incanto mitologico e lirico è rotto. La sua tradizione non è mai vuoto e sterile culto del passato. Perciò v'è tutta la violenza della storia che assale il soggetto, scaraventandolo nel vuoto della sua dimensione tragica. Da *Paesaggio con serpente* si passa a *Composita solvantur*: il nesso è proprio la bestializzazione che subisce l'io di *Per quanto cerchi di dividere*.

Difatti, la prima sezione della raccolta postrema dell'autore è *L'animale* a marcare questo transito. L'ultimo componimento di questa sezione è *Stanotte* nel quale il lettore assiste all'uccisione di una bestiola da parte di un qualche 'animale'. Anche qui si ripresenta la stessa situazione di *L'ordine e il disordine*: il disfacimento organico, l'avvelenamento, l'esposizione contorcendo di viscere e l'agonia. Il richiamo diretto alla putrefazione organica infatti rimanda allo svuotamento del senso (*sgorbio sanguinoso; mucchietto di viscere viola; del fiele la vescica tutta d'oro, dal ventre della vittima le parti fetide, amare*). Nella lettura di Luperini l'assassinio della bestiola da parte dell'animale in *Stanotte* è allegorica, ma l'allegoria risulta 'vuota',⁵⁰¹ ovvero non vi è un rimando a un significato noto.

A terminare la presenza ofidica in *Composita* è *La notte oppresse*.⁵⁰² In questo componimento "il serpe" si presenta nell'occorrenza sinonimica della "biscia". L'io poetico riposa in un luogo 'caldo' ma pieno di spine e di leopardiani fiori della resistenza, le ginestre, accanto al covo appunto della quaglia e della biscia. Il componimento si chiude con

⁵⁰⁰ R. Luperini, *Paesaggio con serpente*, in Id., *Il futuro di Fortini*, cit., p. 54.

⁵⁰¹ Id., *L'animale*, in ivi, p. 73.

⁵⁰² F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 558-559.

un invito a ‘sparire’ per il locutore che si lega a quello ‘sparire’, quindi alla voglia di ‘disfarsi’ della cornice di chiusura di tutta *Composita*, «È questo il sonno».⁵⁰³ In *Primo consiglio*, una poesia del 1937, espunta da *Foglio di via* e poi pubblicata in *Versi primi e distanti (1937-1957)*, l’io poetico – ritenuto senza convinzioni o forza – è paragonato a un serpente, definito lieto, che una volta ‘mutata la scorza’, porta con sé quello che gli altri non sanno, con la chiusa: «E più di voi sarò, sparendo, amaro».⁵⁰⁴

4.4. La pietra e le rovine

Nell’orizzonte della tardività si fa strada un paesaggio alienato e abbandonato, non più composto dalla soggettività autoriale; quest’ultima appare anch’essa pietrificata.⁵⁰⁵ Per questo Adorno associa allo stile tardo il paesaggio in rovina, in particolare legandolo alla realizzazione delle ‘catastrofi’ nella storia dell’arte. Inoltre, il filosofo immagina la mano di Beethoven che crea le figure dalla pietra con lo scalpello, una rappresentazione che spiega l’azione figurale dell’urto sulla pietra e il conseguente generarsi delle schegge.⁵⁰⁶

La pietra fortiniana è una costante della poesia e della saggistica, essa intesse e interseca profondi significati a partire dalla produzione giovanile. «Tutte le pietre della città nemica»⁵⁰⁷ di *Foglio di via* sono la manifestazione di un paesaggio asfittico, simbolo materico del distacco; esse rappresentano un rapporto conflittuale con la città d’infanzia, da cui Fortini si sente estraneo; tuttavia quelle pietre che domandano al poeta («Tu chi sei?»),⁵⁰⁸ ne permettono l’identificazione con la figura dell’esule, l’eredità dantesca per eccellenza. Difatti, la pietra indica il «*senhal* dell’atemporale metafisica Firenze».⁵⁰⁹ A Milano, invece, in *A un’operaia milanese*, le pietre divengono il segno della rinascita e della

⁵⁰³ Ivi, p. 561.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 749.

⁵⁰⁵ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 183.

⁵⁰⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 9.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

speranza di ricostruzione: «Tutta distrutta, tutta nuova nata, / Lacerate le pietre senza pietà, / Per te risorta si fa, diventata / Tutta nostra, questa città».⁵¹⁰ In *Foglio di via* la spinta utopica nasce proprio dalla constatazione della fine e dalla demolizione materiale; lo sprone è proprio nel ritratto di devastazione e distruzione della città di Milano.⁵¹¹ La guerra ha dimostrato il suo carattere demolitore, eppure da lì deriva la speranza della ricostruzione e lo spirito di palingenesi.

Nel 1949 si avverte uno smacco, una specie di perdita della speranza. In quell'anno Fortini si reca in Germania, il viaggio sarà riportato in *Diario tedesco 1949*, nel quale l'autore terrà traccia delle «cataste di rovine».⁵¹² Diaco individua nel finale del racconto-reportage della città di Berlino «un interrogante spessore allegorico-visionario».⁵¹³ Fortini qui descrive un cortile di un vecchio comando della Gestapo, dove fra le macerie si trova un «angelo gotico abbandonato»⁵¹⁴ con l'indice vicino alla bocca come a voler domandare silenzio. Il rimando simbolico e associativo va sia ad Adorno, sia a Benjamin.

Nel saggio *Spätstil Beethovens* del 1934 Adorno immagina la caduta di un essere mitico da cui si generano le schegge dell'esplosione della soggettività tarda; esse non sono più espressione dell'io. Le schegge divengono quindi 'espressione' della natura di questa creatura mitica, ma rappresentano anche le macerie e i detriti del paesaggio in rovina dello stile tardo. Adorno in questo passo parla di 'istanti di interruzione' come traccia dell'opera tarda.⁵¹⁵ Benjamin, nel famoso passo in cui descrive l'*Angelus Novus* di Klee, immagina il progresso come una tempesta che avvolge l'Angelo della Storia. Egli ha lo sguardo rivolto al

⁵⁰⁹ F. Diaco, «Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini, in «L'ospite ingrato», n. 14, numero monografico *Tutta distrutta, tutta nuova nata. Poesia e macerie*, a cura di G. Martini, L. Piccina, E. Simonato, luglio-dicembre 2023, pp. 39-58, p. 41.

⁵¹⁰ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 15. A tal proposito Diaco spiega che qui «il nesso apocalittico-messianico [...] ribalta la morte in resurrezione e le macerie in palingenesi». F. Diaco, «Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini, cit., p. 41.

⁵¹¹ Ancora una volta, è Lenzini a comprendere il valore della catastrofe per Fortini in rapporto all'apocalisse. Nel già citato passo: «La catastrofe è rovina, distruzione, perdita; l'apocalisse implica tutto questo ma anche una rivelazione, una cesura e un'apertura al nuovo; ed è per questo che essa riguarda il viaggio dell'io, in quanto processo e ricerca». L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, cit., p. 99.

⁵¹² F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, Lecce, Manni, 1991, p. 14.

⁵¹³ F. Diaco, «Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini, cit., p. 44.

⁵¹⁴ F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, cit., p. 27.

passato, dove vede accumularsi le macerie, ma le sue ali sono imprigionate nella tempesta, da cui viene coinvolto e da cui si origina il futuro.⁵¹⁶ Questo passo è del 1940, l'anno del suicidio di Benjamin,⁵¹⁷ quando il filosofo berlinese si tolse la vita per paura di essere espulso nella Francia ormai occupata dai nazisti, dopo che la Spagna gli rifiutò il visto per fuggire in America. Malauguratamente, il filosofo non sapeva che il permesso sarebbe arrivato dagli Stati Uniti il giorno seguente. Poco prima, infatti, Benjamin si assicurò che Adorno ricevesse il testo, che difatti fu pubblicato postumo.

Al di là delle affinità continue rintracciabili fra i due filosofi tedeschi, è ragionevole pensare che nell'immaginario di entrambi si stagli la figura di un Angelo o una figura mitica, sovraumana, come un Messia giunto per sconfiggere l'Anticristo. In quegli anni di orrore per tutta l'Europa e per due pensatori di origine ebraica soprattutto, un personaggio come Hitler incarna perfettamente la figura del persecutore, l'Anticristo del genocidio ebraico.

Perciò le tesi benjaminiane di filosofia della storia – che incontriamo in quelle pagine postume – si interrogano sul 'concetto' di storia. Il testo infatti si presenta alla solita maniera benjaminiana, come insieme di lunghi frammenti e note, nel quale l'autore condensa i propri pensieri sull'idea di storia. La tempesta che giunge invece ha il nome di progresso. Il riferimento è proprio alla furia razionalistica della catastrofe nazista che imperversava allora in Europa. La storia perciò non è un insieme lineare di eventi, ma è vissuta come un 'istante di interruzione', una frattura.

⁵¹⁵ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 178.

⁵¹⁶ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86, p. 80.

⁵¹⁷ Nell'ultima lettera, datata il 25 settembre 1940, il giorno del suicidio, Benjamin scrive alla fotografa Henny Gurland e forse ad Adorno: «Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir. C'est dans un petit village dans les Pyrénées où personne ne me connaît que ma vie va s'achever. Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno et de lui expliquer la situation dans laquelle je me suis vu placé. Il ne me reste pas assez de temps pour écrire toutes ces lettres que j'eusse voulu écrire». W. Benjamin, *Lettres françaises*, pr. De C. David, Caen, Nous, 2013, p. 248.

Sempre da queste pagine emerge la figura del Messia, non solo redentore, ma vincitore sull'Anticristo.⁵¹⁸ Tuttavia, ancor più importante è il messianesimo sotteso, poiché per Benjamin è dal passato che nasce la redenzione, la salvezza, ovvero la speranza nel futuro («Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione»)⁵¹⁹ Da qui proviene anche la nota immagine della tigre che con un balzo si appropria del passato per riscattare il presente.⁵²⁰

L'idea della storia di Fortini si lega molto alle riflessioni di Benjamin che, seppur frammentarie, rimandano al concetto della storia come rottura. In *Verifica dei poteri* Fortini dimostra infatti che la nozione di storia come *continuum* conduce l'uomo a non sapere «verso dove» viva; mentre, nel rifiuto dello scorrere storico come un lungo *continuum* si ha un modello di storia intesa come frattura, da cui deriva una concezione finalistica: il 'prepararsi' alla fine della storia consente all'uomo di vivere direttamente e di non domandarsi più della direzione dell'esistenza.⁵²¹

Fino a *Foglio di via* le rovine con la pietra condensano l'immagine di palingenesi. A segnare invece un blocco è il momento di *Poesia e errore*, edito da Feltrinelli nel 1959. In *Tu guardi e vedi*, un componimento del 1949, quindi dello stesso anno di pubblicazione di *Diario tedesco*, Fortini usa il suo simbolo per eccellenza, la pietra, per spegnere la speranza. Si riporta la seconda strofa della poesia:

Questo è tempo di sonno.
Ma come al sonno lasciare vittoria,
come perdere ancora
il filo della storia
che ogni giorno riprende
la ragione paziente?
Forse pensi che è tardi,
forse che invano guardi
come tutto s'impietri
questo tempo nel cuore, questo inverno.⁵²²

⁵¹⁸ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86, p. 78.

⁵¹⁹ Ivi, p. 76.

⁵²⁰ Ivi, p. 84.

⁵²¹ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 124-125.

⁵²² Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 87.

Si nota immediatamente la ripresa del ‘sonno’, che fa da legante fra la cornice in apertura a *Foglio di via* (in corsivo) e la cornice conclusiva di *Composita solvantur* (sempre in corsivo): nella silloge ‘tarda’ l’autocitazione è evidente – il poeta stesso la manifesta – e grazie ad essa chiude il ciclo della sua poesia, con una formula di commiato che riflette sulle ragioni poetiche, meditando anche su di sé e sulla morte: «“E questo è il sonno...” Come lo amavano, il niente, / quelle giovani carni! Era il ‘domani’, / era dell’‘avvenire’ il disperato gesto...». ⁵²³

Quelli di *Tu guardi e vedi* (*Poesia e errore*) sono gli anni in cui il saggista di *Dieci inverni* usa la figura dell’inverno per spiegare la fine delle speranze che avevano animato la resistenza con i suoi impulsi di ricostruzione. Dalla sua finestra di Milano, Fortini vede le rovine come «l’allegoria di un riscatto possibile [le rovine] sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina». ⁵²⁴ Sparisce l’Italia popolare per lasciare posto a un Paese democristiano, dove le sinistre vengono sconfitte, e si fa strada una *ratio* neocapitalistica che darà il via al boom economico degli anni Sessanta, producendo un’apparente e tranquilla serenità, ma generando dislivelli finanziari e socio-culturali.

Il Paese passa dalla pietra ‘popolare’ alla modernizzazione che tutto copre di cemento, anche lo spirito critico e, come la formica in *Il muro del rischio*, ⁵²⁵ nessuno è in grado di oltrepassare quel ‘muro del rischio’. Tutto è soffocato dalla «concrezione cementizia». ⁵²⁶ La pietra in questa prospettiva diventa un elemento vitale, di respiro, contro l’asfissia della modernità (e del cemento). Per questo nella struttura allegorica e gnomica sia di *Questo muro* e sia di *Paesaggio con serpente* la pietra si intreccia con l’altro simbolo fortiniano, il serpente. Le nature sono animate da questi personaggi ofidici e dalle loro

⁵²³ Ivi, p. 561. Su questo componimento si veda l’analisi di F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 348 ss.

⁵²⁴ F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957*, cit., p. 28.

⁵²⁵ Id., *Il muro del rischio*, in id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 15-19.

⁵²⁶ Id., *L’istituzione letteraria*, in Id., *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi e epigrammi*, cit., p. 63.

metamorfosi, fra erbe e pietre. Come ha rilevato Zinato,⁵²⁷ è in una poesia, scritta poco prima di morire, *Mi hanno spiegato*,⁵²⁸ poi pubblicata in *Poesie inedite*, che Fortini associa il suo immaginario poetico (fatto di erbe e animali, assopiti, storpi o dimessi) degli anni Settanta al principio materno dell'accoglimento e della custodia, ma anche del sonno e della morte, in opposizione al principio paterno.

È dunque la pietra l'elemento fondamentale della fine fortiniana, abbandonata la custodia materna del bestiario precedente. In *Composita solvantur* la pietra tombale di Francis Bacon è la chiave di volta di tutta la silloge. Proprio nel componimento che fa da esegesi al titolo, *Sopra questa pietra*, sono espressi gli intenti ultimi del poeta. Si dissolvano le forme composte e al disordine succeda l'ordine, poiché la base è stabile: «Sopra questa pietra / posso ora fermarmi».⁵²⁹ La fine è giunta, il poeta è sì anziano, come si evince da *Compiendo settantacinque anni*,⁵³⁰ un testo della seconda sezione di *Composita*, *Elegie brevi*, e nei suoi occhi «il mondo senza fine vero appare».⁵³¹

Allora, finalmente fermo su quella pietra, il poeta può pronunciare «alcune parole / nello spazio vuoto preciso».⁵³² Cos'è questo 'spazio vuoto preciso'? Questi versi sembrano ricollegarsi ad altri presenti in *Appendice di light verses e imitazioni*, la sezione esterna a *Composita* e che apre a versi più leggeri, malgrado si pensi che la leggerezza sia già nelle *Sette canzonette del Golfo*.⁵³³ Il vuoto di *Sopra questa pietra* perciò, nel quale l'io si dissolve, secondo il monito del *solvantur* di *Composita*, ritorna nel componimento *Da*

⁵²⁷ E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, cit., p. 291.

⁵²⁸ La poesia è del 2 ottobre 1994. Id., *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1995.

⁵²⁹ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 552.

⁵³⁰ Ivi, p. 522.

⁵³¹ Ibidem.

⁵³² Ivi, p. 552.

⁵³³ Le *Sette canzonette del golfo* presentano già una riduzione nel vezzeggiativo di 'canzone'. Esse danno l'aria di una certa superficialità con l'impiego dell'infantile rima baciata. Eppure le canzonette esprimono in maniera contrastiva, attraverso una struttura scanzonata, la difficoltà e la pena di doversi occupare di temi così gravi. Il poeta spiega che il motivo scatenante di questi versi è «una operazione di polizia tra il Golfo Persico e Bagdad [che] ammazzò centinaia di migliaia di persone». Ivi, p. 581.

Brecht in *Appendice di light verses e imitazioni*: «Se al vuoto anzi tempo mi volgo / ricolmo rientro dal vuoto. / Quando pratico col niente / torno, il mio compito, a saperlo».⁵³⁴

Il richiamo a Brecht, uno dei cardini poetici e ideologici per Fortini, riporta alla seconda sezione di *Traducendo Brecht II* di *Una volta per sempre*, in particolare alla chiusa della *Gronda*. Nel componimento una colomba, che si posa su una vecchia casa ‘in rovina’, fa precipitare gli elementi in decomposizione nel vuoto. L’immagine della colomba che scampa al precipitare si connette al messaggio positivo dell’esergo brechtiano posto in apertura della prima sezione di *Traducendo Brecht I*, in cui la presenza di una piccola porta per il locutore è una speranza nell’avvenire.

Ebbene, in questa tensione fra recupero di un classico e autocitazione, il vuoto in cui precipita ciò che è decrepito e da cui però vola via un messaggio di speranza (*La gronda*), quello stesso vuoto a cui il poeta si volge per giocare alla dissolvenza del suo io (*Da Brecht*), esso rappresenta un’ulteriore fiducia, un’attesa, dentro la quale il poeta può ancora pronunciare alcune parole, quindi scrivere poesie, poiché le parole dei poeti sono i versi, sebbene queste parole siano le ultime.

Il bilancio storico per Fortini è fondamentale: «Le grandi storie / tentennano in sonno»,⁵³⁵ ancora un accenno al ‘sonno’ che avvolge il poeta in un lungo cammino dall’incipit di *Foglio di via* (e dalla sua copertina dell’*editio princeps* in cui compare un giovane dormiente) fino al finale, già citato, di *Composita*. Il riferirsi all’onirico, a uno spazio vuoto, al nulla in cui ‘le grandi storie’ vacillano, fa pensare a all’assopimento generale rispetto ai grandi ‘conflitti’ ideologici e sociali.

Poco prima, nella quarta sezione, *La salita*, in *Italia 1977-1993* Fortini rifletteva su un fallimento generazionale e su un passaggio fondamentale: dall’impegno e dal coinvolgimento che ha caratterizzato la lotta degli anni Settanta fino alla disillusione e all’annichilimento di chi non ha più speranze, se non la droga, sull’affacciarsi negli anni

⁵³⁴ Ivi, p. 579.

Novanta. L'Italia è stata segnata da lotte perse e dai sogni infranti di giovani che portano sul corpo i segni della «violenza di Stato».⁵³⁶ È una situazione diversa dal Paese di *Italia 1942*⁵³⁷ che, seppure veniva da altre macerie, almeno il giovane poeta amava.

In *Sopra questa pietra* aleggia perciò un sentire cimiteriale, un'aria sepolcrale, che si schiude fra i crani dei poeti sovrani e il richiamo al monumento funebre di Francis Bacon, di cui si è già parlato. A quest'atmosfera tombale si oppone però un senso di rinascita alimentato dall'«enigma verde» e dalla piccola tempesta estiva che illumina le vetrate della cappella del Trinity College. E, quindi, l'attenzione è rivolta ancora a quel motto alchemico – che soggiace a tutta la raccolta –, un *memento, composita solvantur*, affinché si rinnovi sempre la speranza e la promessa poiché a ogni rovina, a ogni distruzione, segue il suo opposto rigenerativo. Il componimento si chiude col rifugio del poeta nel suo spazio sicuro, al riparo dal male.

La pietra, dunque, simbolo di stabilità, elemento materico costitutivo delle fondamenta fortiniane, può anche ridursi in schegge: dalla fermezza della base di un tempio allora si passa alle rovine dei bombardamenti. Nel 1990 le rovine assumono un significato preciso per Fortini, dettato dal particolare momento storico: il paesaggio di macerie. Già nel titolo si conserva una evidente contraddizione: *Extrema ratio*. Come sempre nelle sue operazioni di traduzione, Fortini non si limita alla supina 'resa' etimologica, il classicista agisce nella consegna di un senso latore di un peso storico e semantico sfaccettati.⁵³⁸ E l'ironico invito pascaliano “per un buon uso” delle rovine si apre all'analisi e

⁵³⁵ Ivi, p. 552.

⁵³⁶ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 342.

⁵³⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 14.

⁵³⁸ «Fra *extrema* e *ultima* c'è una differenza che gli storici della lingua latina conoscono. Prevalgono nel primo aggettivo le implicazioni spaziali? Le temporali nel secondo? *Ultima* è *Thule*, però *ultima ratio regum* pare fosse iscritto nel bronzo dei cannoni di Luigi XIV, In *extrema* c'è *ex* e *extra*, come la traccia di una azione violenta, *extrema tempora, ad extrema venire*; e le parole estreme di Clorinda. *Extrême* è uno dei fastosi aggettivi di Racine, quasi sempre all'estremità dell'alessandrino, detto di sentimenti impetuosi, *ardeur, malheur, fureur, honte, surprise*. E l'estremismo, anche.

Ma se *Ratio* è proporzione, misura, *extrema ratio* è un ossimoro, una contraddizione. È come l'“ultima analisi”, residuo verbale dei procedimenti alchimistici, che non sono mai ultimi. Nel titolo che vorrei per queste note dovrebbe suonare “deliberazione conclusiva” prevalendo questa sulle accezioni giuridiche o

all'interrogazione di quanto è accaduto: le rovine non sono solo quelle dell'Italia contemporanea, ma come sempre lo sguardo fortiniano è più ampio; con una specifica l'autore spiega: «Non sono le rovine di cui parla Benjamin, vedute dell'Angelo della Storia. Ma quelle della nostra cronaca, dei nostri pochi anni».⁵³⁹

Se le rovine, nell'immagine collettiva come manifestazione materiale di un crollo, di un disastro compaiono nel sottotitolo, ecco che l'elemento conduttore fortiniano ritorna nella sua singolarità nella *Premessa*: «le nuove città si costruiscono sempre con le macerie delle vecchie e così “La pietra sprezzata dai costruttori” può diventare “La pietra angolare”».⁵⁴⁰ La pietra dunque come principio ricorrente e vitale, l'emblema più caro al poeta: è sì quella rifiutata dai costruttori nei *Salmi* (118:22), ma lo scarto diviene anche la norma, la base su cui poggiare le fondamenta e dare stabilità. Nei *Vangeli* Cristo diviene la pietra su cui poggiare la Chiesa.

La parte centrale di *Extrema ratio* è occupata dal reportage del suo viaggio a Gerusalemme. Dopo le macerie della Milano e della Berlino postbelliche giungono quelle di 'un luogo sacro', così come recita il titolo della sezione. Fortini per nascita è ebreo, convertitosi poi al protestantesimo. Eppure il suo avvicinamento ai testi sacri non viene per via paterna, ma dalle letture dirette:

Non di lì aveva appreso qualcosa dell'ebraismo. A dieci anni, a undici anni, era stato invece lo scontro esaltante, liberatore, con la Scrittura, i Salmi, Giobbe, Isaia, letti e riletti con terrore e rapimento. Ma nulla che da quelle pagine lo riportasse alla fede dei padri. Il senso, così frequente negli adolescenti, d'una diversità e di una elezione segreta, non si univa, o ben poco, a quella sua condizione di «esentato» dalle lezioni di religione.⁵⁴¹

Eppure l'interesse per l'ebraismo, come fa notare Reccia, non prende avvio mai da questioni teoriche, ma lo spunto arriva quasi sempre dalla circostanza, in particolare dal

contabili o sillogistiche di cui i dizionari discorrono». F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 7

⁵³⁹ Ivi, p. 8.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ Id., *I cani del Sinai*, Bari, De Donato, 1967; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*. Riedito da Einaudi nel 1978 con l'aggiunta di una *Nota per Jean-Marie Straub*, ristampato da Quodlibet nel 2002, da cui si cita. Id., *I cani del Sinai*, con una *Nota per Jean-Marie Straub*, in appendice *Lettera agli ebrei italiani*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 27.

conflitto arabo-israeliano.⁵⁴² Per quanto, a un certo punto Fortini capirà di aver sbagliato: l'aver voluto interrogarsi sulla stessa pagina (il riferimento è a *I cani del Sinai*) a proposito della sua identità e delle vicende del Medio Oriente non ha funzionato.⁵⁴³

In *Extrema ratio*, la pietra diventa l'emblema della ribellione, della presa di posizione, dello schierarsi dalla parte palestinese. Gerusalemme è la città delle pietre bianche, «con case vecchie anzi antiche, talvolta ingombre di macerie da un quarto di secolo».⁵⁴⁴ E, Fortini, dopo il suo viaggio-reportage nella città santa, non può non parlare, perché se non lo facesse, non si rispetterebbe, d'altronde perché non dovrebbe?

Più leggo ormai da vent'anni il complicatissimo, e sovrabbondante (e spesso mistificatore) discorso degli ebrei su se stessi (e dei non ebrei sulla questione ebraica) con le loro mille correnti, più ho evitato di dire la mia, dopo *I cani del Sinai* (1967). Ma si danno situazioni e circostanze in cui mi è impossibile dimenticare che, foss'anche solo per il cognome della mia famiglia, ho forse un po' più di altri (ma appena un poco) qualche dovere di parola.

Non posso rispettare il silenzio e neanche il possibile dolore di persone che stimo e amo e che hanno, si diceva una volta, cura d'anime. Non ho rispettato, a suo tempo, le belle anime di sinistra straziate dallo stalinismo e dalle sue sequele. Non mi rispetterei se non avessi parlato. Non riesco a capire perché dovrei non interferire nelle scelte di coscienza sul conflitto fra palestinesi e ebrei quando quel diritto ce lo riconosciamo, fino a farcene un dovere, per quanto è delle opinioni e delle scelte in materia di attività professionali, valori culturali, atteggiamenti politici.⁵⁴⁵

Dunque, la pietra, scarto delle macerie, prodotte dalla distruzione israeliana, diviene il simbolo dell'*Intifada* palestinese della resistenza.⁵⁴⁶ Per Fortini «i palestinesi dell'Intifada non sono vittime. Sono gente che si ribella ad una condizione che è stata loro fatta e che paga per la loro ribellione». «Non dobbiamo loro pietà – ma possiamo scegliere – indifferenza o ostilità o aiuto».⁵⁴⁷ Perché per l'autore:

stare dalla parte dei palestinesi, quindi, contro la politica militare del governo israeliano, e chiedere pronunce *di parte* immediatamente prima che *di pace* vuol dire ricordare [...] che esistono cause [...] per le quali può essere necessario rompere i legami più cari e ardui; ossia scegliere che cosa mettere al primo posto: la fedeltà a una patria, a una etnia, a una cultura, a una tradizione religiosa o familiare, ai propri morti oppure *altro*. Questo “altro” io che scrivo l'ho messo al primo posto ogni volta che mi si è presentato un conflitto di doveri e di fedeltà.⁵⁴⁸

⁵⁴² A. Reccia, *L'ebraismo di Fortini*, in «L'ospite ingrato», 2 ns, 16 dicembre 2010.

⁵⁴³ F. Fortini, *Una Nota per Jean Marie Straub* [1978], in Id., *I cani del Sinai*, cit., p. 75.

⁵⁴⁴ Id., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, cit., p. 52.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 59.

⁵⁴⁶ E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, cit., p. 289.

⁵⁴⁷ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, cit., p. 56.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 58.

Durante il viaggio di ritorno in albergo fra le macerie palestinesi, Fortini ammette di provare «una sorta di vergogna per essermi fatto coinvolgere dalla “vertigine” che emana da questa città», sacra per eccellenza, che «è solo l’epicentro fugace di una tanto più grande menzogna che soffoca ormai tutto il mondo».⁵⁴⁹

4.5. «Al paesaggio pietrificato non conduce nessun sentiero comodo».

Il titolo del paragrafo⁵⁵⁰ riporta una frase formulata da Adorno nel saggio sullo stile tardo di Beethoven per giustificare l’asprezza e la durezza che contraddistinguono il carattere delle opere tarde. Esse, infatti, sono di difficile ricezione per il fruitore poiché giungono sul piano non del piacere, ma semmai del dispiacere. La ricezione della tardività pertanto attiene al campo sensoriale del disturbo, al fastidio, che tali opere provocano. La pietra diviene quindi l’elemento basilare della costruzione metaforica dell’opera tarda, così come il marmo suggellava l’armonia estetica del classicismo. Nell’immaginario poetico fortiniano la pietra assume un valore precipuo: è l’emblema delle rovine, le quali però mutano la loro funzione lungo tutto l’arco della produzione poetica dell’autore fiorentino, in base a quanto abbiamo analizzato fino a questo punto.

Tuttavia il carattere ‘petroso’ della critica fortiniana, il suo essere sempre contro tutti, il trovar ‘pace’ più nello scontro che nell’accordo, accomuna la sua posizione di intellettuale ‘difficile’ da comprendere e da collocare con gli intenti ‘politici’ della sua stessa opera. Fortini è un autore ‘tardo’, a prescindere dall’età. La sua tardività sta nella postura intellettuale in dialogo e in dissenso allo stesso tempo, di rivolta e di accoglimento. Lo stile tardo, difatti, riguarda la risposta autoriale agli stimoli storici, cioè al rapporto della

⁵⁴⁹ Ivi, p. 68.

⁵⁵⁰ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 183.

soggettività con l'incursione violenta della storia. E in Fortini l'irruzione è prepotente e violenta. L'autore è sempre dentro la storia, anzi «con la storia e contro la storia».⁵⁵¹

Nella facile e riduttiva definizione che viene spesso data di Fortini come profeta apocalittico,⁵⁵² si rischia di perdere la 'profondità' del suo agire. Il profeta è spesso raffigurato nella tradizione come un cieco; o qualora il 'chiaroveggente' sia 'vedente', è ritenuto un pazzo o un bugiardo. Sono i casi dei mitici Tiresia e Cassandra. Il profeta però non ha un rapporto con il presente, poiché egli non lo vede, così è per Tiresia; la sua profezia si attesta fra passato e futuro. Fortini invece entra in rapporto con il presente, malgrado questa relazione sia spesso ambigua e conflittuale; il presente è il luogo d'azione affinché si realizzi quel futuro tanto auspicato.

Fortini non è cieco di fronte al presente, perché come profeta ha la consapevolezza della fine. Il suo percepire la storia – la catastrofe nazifascista in Europa prima, la blandizia della trasformazione postcapitalistica durante la prima Repubblica – cala l'esperienza poetica in un coinvolgimento estremo fra locutore e lettore. Fortini non è il profeta che schiamazza e strepita: il saggista è sì feroce ma il poeta è antilirico, non c'è idillio. È la 'funzione Fortini' di cui parla Mengaldo:

consiste, in una parola, nell'integrale politicità della poesia; ho anche scritto, in una scheda d'antologia, che tu sei sempre poeta politico, anche quando parli d'alberi e fiori. Come Brecht. Proposizioni banalissime, quasi truistiche, di cui ci sarebbe da vergognarsi se non fosse però possibile ricavarne alcune conseguenze o implicazioni adeguate.⁵⁵³

⁵⁵¹ F. Fortini, *La condizione di ospite*, in Id. *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 128.

⁵⁵² «È comodo liberarsi di Fortini, del suo immaginario tetro e invernale, accusandolo di essere (come puntualmente è avvenuto) il retore della nuova sinistra, un classicista apocalittico, l'ombra di Banquo, litigiosa e intollerante, della letteratura italiana; difficile è invece rimanere all'altezza della sua ustione fredda, serbando la spina di parole che castigano ragionevolezza e musica». M. Raffaelli, *Appunti su Fortini*, Brescia, l'Obliquo, 2000, p. 24. Il brano è citato anche da Lenzini che nel confermare la posizione di Raffaelli aggiunge che dopo la sua curatela al meridiano di Fortini, durante un'intervista «mi venne fatto di osservare, *en passant*, che la cultura italiana non ha mai veramente "metabolizzato" Fortini, ovvero il senso della sua opera: ebbene, oggi mi esprimerei un po' diversamente, perché a veder meglio il nostro paese – con ciò intendendo il suo ceto intellettuale – mi pare abbia capito, oscuramente, che in quell'opera c'era e c'è qualcosa di minaccioso e perturbante per le proprie coordinate culturali, per le ambigue certezze e le sue falsamente eterne ma in fondo fragili fondamenta; e perciò che abbia reagito come ha potuto, attuando nei suoi confronti una sorta di esorcismo, una durevole manovra di rimozione che ha trovato terreno fertile negli stereotipi ricordati da Raffaelli». L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 11.

⁵⁵³ P.V. Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in *Per Franco Fortini. Contribuiti e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 133-154, p. 138.

Il suo carattere tardivo sta proprio in questa ‘funzione’ e comporta quel senso di integralità con la sua opera. L’andare alla radice di ogni cosa per sviscerare, sezionare e far emergere continuamente le contraddizioni, anche quando il poeta viene accusato di essersi addolcito nella vecchiaia. In realtà, Fortini non blandisce e non attenua le verità in *Composita* (ne chiede la protezione); mentre il saggista di *Extrema ratio* sceglie ancora una volta di schierarsi e mai di rannicchiarsi nelle pieghe sopite della vecchiaia.

Nel poeta tardo si avverte innanzitutto il bisogno di riprendere i cardini della propria poesia, con un ‘balzo di tigre’ Fortini recupera se stesso e anche i grandi: il ricorso all’autocitazione è un *fil rouge* della sua opera. Ma quel balzo serve al poeta per riappropriarsi anche dei classici: Dante, Virgilio, Orazio,⁵⁵⁴ senza che questi divengano però oggetto di un culto vuoto delle rovine. Il poeta-profeta, nella formulazione del 1980 di Bàrberi Squarotti,⁵⁵⁵ si riconosce nella figura di Giona, come fa notare Palazzolo, firmando alcuni pezzi con il nome del profeta biblico. Quel poeta-profeta però è anche un esule, l’investimento viene già da *Foglio di via*, dove la carica è di ascendenza dantesca. Alla figura del Dante-esule (politico e letterato) però fa da controcanto quella dell’esule biblico, Giobbe, riconosciuta da Lenzini.⁵⁵⁶ Alla profezia si lega quindi la carica della ritualità: «*il fine della rivolta è la riaffermazione della norma* (in quanto norma, non quindi dei suoi contenuti). Nella storia, le rivolte lo hanno sempre saputo. La loro violenza distruttiva veniva vissuta come restaurazione di un ordine o tradizionale o remoto».⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ Per fare solo alcuni esempi dei componimenti citati in questo lavoro: *Orazio al bordello basco* nell’*Appendice* di *Composita solvantur*; l’epigrafe virgiliana in *Paesaggio con serpente*; la selva dantesca nella cornice di chiusura a *Composita* che si apre anche con un’autocitazione da *Foglio di via*.

⁵⁵⁵ G. Bàrberi Squarotti, Fortini poeta-profeta, in *Per Franco Fortini. Contribuiti e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 51-60.

⁵⁵⁶ «In una pagina del *Grande codice* Frye si chiede dove, nella società moderna, sia da cercare l’“elemento profetico”. La risposta, dice il critico, è suggerita da Milton negli *Aeropagitica*: la discendenza ne va oggi rintracciata “nella carta stampata, o meglio, in quegli scrittori che, parlando con una autorità priva di legittimazione sociale, alimentano nella collettività fenomeni di resistenza e di protesta”. L’osservazione si adatta molto bene al nostro ospite ingrato: così come quanto Frye, poco oltre nello stesso libro, scrive del libro di Giobbe: La condizione del profeta è quella [...] di un alienato figliol prodigo che ha rotto con la propria identità nel passato, ma che può ricongiungersi ad essa nel futuro”». L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, cit., p. 189.

⁵⁵⁷ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, cit., p. 98.

Il ‘feroce’ saggista degli anni Cinquanta-Sessanta manifesta già i segni tardività nella prosa paratattica di *Dieci inverni* che richiede sempre la giustapposizione, senza mai subordinare. Inoltre è nel paesaggio delle macerie postbelliche che viene racchiusa la carica utopica fortiniana. Un altro sintomo ravvisabile di tardività è dato dalla costante tensione alla revisione tramite l’aggiunta: Fortini riprende quanto già detto e corregge le posizioni, tira le somme di quanto è accaduto storicamente. In poche parole potremmo definirlo il ‘rifacimento dell’apparato paratestuale’, che in Fortini svolge sempre un ruolo organico ai contenuti e non semplicemente introduttivo. Si pensi alla famosa *Prefazione* del 1973 a *Dieci inverni*.

Altre avvisaglie sono: il lessico prosastico di *Composita* – già notato da Luperini – che rende popolare il registro linguistico; l’ironia sottesa sia nell’impiego della forma di canzonetta; l’exasperazione sessuale nei richiami iperletterari dell’*Appendice*, come in *Orazio al bordello basco* o *da Baudelaire*, attraverso l’uso del turpiloquio e l’abbassamento dell’ideale classico.

La tardività come postura autoriale è presente, ma in *Composita solvantur* si trova anche la vecchiaia nei suoi numerosi sensi: del corpo, del mondo. La vecchiaia è fisica, corporale; essa conduce all’inorganico e alla decomposizione. Fortini testimonia con il suo commiato poetico che, nonostante quella fine sia in agguato, la speranza permane nelle giovani generazioni future a cui fa dono della sua complessa eredità letteraria e politica. Per questo riteniamo che la frase di Adorno («Al paesaggio pietrificato non conduce nessun sentiero comodo») – con i rimandi alla pietra e al paesaggio dello stile tardo, ma anche alla durezza nella ricezione delle opere – calzi perfettamente al poeta delle forme che si dissolvono: perché la complessità di Fortini richiede uno sforzo estremo e un pieno coinvolgimento del lettore, nessun sentiero comodo.

Capitolo quinto

La tardività pasoliniana come lamento fra le rovine ed esplosione magmatica
della forma

5.1. Lo stile tardo pasoliniano senza *Spätwerke*

Nel capitolo conclusivo di questo lavoro di tesi cercheremo di applicare la formula adorniana, presente all'interno del *Beethoven. Filosofia della musica*, di '*Spätwerk ohne Spätstil*', cioè 'opera tarda senza stile tardo',⁵⁵⁸ capovolgendola: tenteremo, infatti, di fornire una lettura dell'opera poetica in particolare dell'ultimo Pasolini – in dialogo continuo con la poesia degli esordi e con tutte le manifestazioni che connotano la sua sfaccettata e prolifica attività artistica e letteraria – come 'stile tardo senza opera tarda'.

Adorno impiega la dicitura '*Spätwerk ohne Spätstil*' per parlare dall'«extraterritorialità»⁵⁵⁹ della *Missa solemnis* e della *Nona Sinfonia* come esempi di composizioni 'stranianti' perché composte nel periodo in cui Beethoven manifesta le principali caratteristiche del suo stile tardo, palesando una sorta di ritorno a composizioni di tipo più tradizionale (anche se la *Nona* presenta alcuni punti che sembrano andare verso lo stile tardo, per ammissione dello stesso Adorno).

Può, difatti, sembrare paradossale parlare di stile tardo⁵⁶⁰ per un autore che, a causa di una 'morte violenta' e impreveduta, ha lasciato la sua opera in piena e fervente attività. Pasolini non si attendeva certamente di morire e l'orizzonte della sua fine non era prossimo, considerato il suo stato di salute e l'attenzione quasi ossessiva che l'esteta rivolgeva verso la propria forma fisica. Poco prima di morire Pasolini chiederà al fotografo Dino Pedriali di scattargli una serie di foto – tra cui si trova uno dei più celebri ritratti pasoliniani con la fronte corrugata, il mento poggiato sulla mano in un pugno morbido e lo sguardo fisso in camera –, di nudo dello scrittore più che cinquantenne. Le fotografie dovevano servire anche a corredare l'ultimo romanzo di Pasolini, poi uscito postumo, *Petrolio*, nel 1992.

⁵⁵⁸ Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 200-222; Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. 195-214.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 195.

⁵⁶⁰ Nel lavoro di Luca Lenzini sullo stile tardo fra i poeti del Novecento italiano, difatti, Pasolini non compare. L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008.

A metà degli anni Settanta Pasolini è occupatissimo nella produttiva operosità, preso da svariati lavori e dalla chiusura di alcune pubblicazioni.⁵⁶¹ Il laboratorio creativo della scrittura pasoliniana, nell'attraversamento dei generi e delle diverse arti, è perciò nel pieno del suo vitalismo. L'ipotesi di una 'tardività' pasoliniana è retta da una serie di motivi: innanzitutto, se accettiamo l'assioma adorniano, ribadito in più punti del saggio sull'ultimo Beethoven, a proposito dell'invalidazione di una prospettiva interpretativa dello stile tardo sulla base dei dati biografici e psicologici dell'autore; Pasolini non pensa alla sua morte, anzi lo scrittore è molto attento al decadimento del corpo e alla vecchiaia, praticando continuamente sport e cure estetiche per il mantenimento dell'amata 'gioinezza'.

In secondo luogo, si aggiunga a questo la netta distinzione fra *Spätstil* e *Altersstil*, cioè lo stile tardo e lo stile della vecchiaia; è, infatti, vero che non in tutti gli artisti e gli scrittori sia ravvisabile uno stile tardo, mentre lo stile della vecchiaia è raggiunto da un artista nell'ultima fase della sua attività artistica, senza rompere necessariamente i legami estetici o stilistici con la produzione precedente, di questo abbiamo parlato nel primo capitolo. Pasolini muore assassinato a cinquantatré anni, all'inizio di quella che viene definita la mezz'età, eppure lo scrittore è ancora giovane, non mostrando segni di decadimento cognitivo, né fisico, dovuti a una qualche malattia.

Inoltre, un ulteriore elemento a favore della nostra ipotesi lo fornisce il fatto che Said si occupi della tardività di Mozart in *On Late Style* e il compositore morì a trentacinque anni nel 1791. Ci sono casi di artisti che, nelle loro seppur brevi vite, dimostrano una postura (o una genialità eccezionalmente rara) particolare nei confronti dell'elaborazione del proprio stile in relazione al contesto storico. Allora possiamo affermare che lo stile tardo non è obbligatoriamente – ma non la esclude – legato alla vecchiaia.

⁵⁶¹ La redazione di *Petrolio*; la pubblicazione degli *Scritti corsari* [1973-1975]; la fine del montaggio di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e nel frattempo l'elaborazione della sceneggiatura di *Porno-Teo-Kolossal*; la riscrittura delle prime due parti e la ripubblicazione della raccolta poetica *La meglio gioventù* del 1954 con il titolo *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974* nel 1975; la pubblicazione della *Divina Mimesis*; la preparazione delle cartelle contenenti tutti gli articoli di critica letteraria, pubblicati col titolo di *Descrizione di*

Semmai, la tardività è una posa dell'io dell'autore rispetto agli stimoli storici, i quali spesso sono dettati da scadenze apocalittiche e visioni imminenti di catastrofi. Difatti, quello che abbiamo provato a dimostrare in questo lavoro è che la categoria non si applica alla lettura delle opere della vecchiezza dell'autore, pur potendolo fare, poiché quella vecchiaia viene a coincidere con un'altra: ovvero con la senescenza del mondo. La tardività allora è la chiave di lettura della produzione di un autore, la quale diviene il 'rispecchiamento' dell'obsolescenza dei tempi e di un sentire storico che annuncia l'epilogo del mondo.

Ebbene, Pasolini, come censore spietato e ossessivo dell'omologazione culturale, manifesta plurimi segnali di tardività nella sua *opera omnia*, all'interno della quale il dialogo fra generi e tecniche compositive rimane sempre aperto. Lo scrittore 'corsaro' denuncia un'apocalisse culturale importante: enormi strati della società, in quegli anni di trasformazione della società italiana, – che fino a quel momento erano rimasti fuori dalla storia del dominio borghese –, subivano un 'genocidio'.⁵⁶² Pasolini sceglie di utilizzare un termine così forte, sotto l'egida di Marx, che nel *Manifesto* descrive il 'genocidio' delle classi dominate compiuto dalla classe borghese.

Quanto si è compiuto ha portato a un'«assimilazione»⁵⁶³ dei valori della società borghese «attraverso una sorta di persuasione occulta»,⁵⁶⁴ operata in gran parte grazie ai mezzi di comunicazione di massa (soprattutto dal *medium* televisivo). Questa trasformazione in atto nella società della fine degli anni Cinquanta nasce in particolare dal boom economico

descrizioni [1971-1975] e quelle comprendenti gli articoli pubblicati da Einaudi nel 1976 sul «Corriere della Sera» e sul «Mondo» col titolo di *Lettere Luterane*.

⁵⁶² Lo scrittore pronuncia un intervento a proposito di questo genocidio, durante la festa dell'«Unità», nell'estate del 1974, subito dopo Napolitano. In realtà il testo, che si trova negli *Scritti corsari*, si deve alla redazione di «Rinascita». P.P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di S. De Laude, W. Siti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1999, pp. 511-517. Il tema del genocidio, e in particolare quello dell'omologazione culturale di massa, ricorre in altre parti degli *Scritti corsari*: si veda, per esempio, l'articolo sul «Corriere della sera» con il titolo di *Sfida ai dirigenti della televisione*, comparso negli *Scritti corsari* come *Acculturazione e acculturazione* del 9 dicembre 1973. Cfr. Ivi, pp. 290-293; o nel famoso *Articolo delle lucciole* cfr. Ivi, pp. 404-411. Pasolini comunque fa cenno di tali argomenti anche durante le sue interviste televisive, poiché egli ritiene utile fare opposizione attraverso gli stessi strumenti del potere, anche se la televisione è un mezzo antidemocratico perché predispone a un tipo di fruizione verticale in cui non v'è reciprocità. Si veda l'intervista di Enzo Biagi. <https://www.youtube.com/watch?v=q5kDayBoxeY>, consultato il 20 settembre 2024.

⁵⁶³ P.P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 512.

che l'Italia stava vivendo – in ritardo rispetto al resto d'Europa –, che genera in tutti gli stessi desideri consumistici; la società imposta la sua sussistenza su un edonismo sfrenato e continuamente alla ricerca di soddisfazione dei beni di consumo. L'edonismo è un «omologatore»⁵⁶⁵ culturale.

Per Pasolini neppure «il centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi»,⁵⁶⁶ poiché il primo si identificava nell'ideologia nazionalista e religiosa; mentre il secondo, basandosi sull'edonismo, invece, ha generato in tutti gli stessi bisogni consumistici, provocando nel sottoproletariato il desiderio di assimilarsi alla borghesia. «La rivoluzione industriale livella il mondo»,⁵⁶⁷ dirà Pasolini durante l'intervista con Biagi, trasmessa solo il giorno dopo la sua morte, pur se girata nel 1971, a causa un veto della Rai che non permetteva di comparire in video a chi era sottoposto ad azioni giudiziarie.

Pasolini è un cantore dell'apocalisse, nel poeta non v'è traccia alcuna di una possibile palingenesi (al contrario di Fortini); la trasformazione antropologica che invade e devasta le sue amate borgate è il segno di una sconfitta. Lo scrittore non ha più speranze, per tale ragione egli rientra all'interno di quella falange di intellettuali che, posti di fronte alla prossimità e all'urgenza storiche della catastrofe, ne denunciano i meccanismi e le conseguenze, preconizzandone i nefasti risultati. Potremmo inoltre affermare che la postura della tardività dell'autore degli *Scritti corsari* è in tal senso adorniana.

Pur riconoscendo che nel volume *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*⁵⁶⁸ non compare alcun testo di Adorno, questo non pregiudica il fatto che Pasolini non avesse assimilato il pensiero adorniano, tramite la lettura di articoli che avevano acceso il dibattito culturale soprattutto negli anni Sessanta attorno alle opere del filosofo tedesco. Lo stesso

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Id., *Acculturazione e acculturazione*. Cfr. Ivi, pp. 290-293, p. 291

⁵⁶⁶ Ivi, p. 290.

⁵⁶⁷ Il programma si intitolava *Terza B facciamo l'appello* e vedeva la partecipazione di alcuni ex compagni di Pasolini del liceo Galvani di Bologna. L'intervista con Biagi è già citata alla nota 563.

Pasolini, nell'intervista con Ferdinando Camon, ammette di aver letto Marcuse su consiglio di Fortini.⁵⁶⁹

E abbiamo notizie, inoltre, dalla lettera di Cases a Solmi, per l'attesa traduzione (ancora parziale nel 1954) dei *Minima moralia* di Adorno: secondo Cases «la bomba Adorno» avrebbe fatto tremare la cultura marxista dominante in Italia, assieme all'introduzione di Solmi, non meno travolgente.⁵⁷⁰ La presenza o meno di un testo nella biblioteca di un autore non invalida la possibilità che quel testo sia stato letto altrove o venduto successivamente; a ciò si aggiunga che Pasolini aveva un dialogo costante con i più grandi scrittori e intellettuali italiani a partire dagli anni Cinquanta dal suo trasferimento a Roma, seppur difficile in un primo momento, Bassani lo aveva introdotto negli ambienti letterari di «Botteghe Oscure».

Pertanto il nostro autore deve aver accolto nella discussione italiana a proposito della proposta adorniana sull'industria culturale, poiché sono molti i punti di contatto che sembrano alimentare il suo discorso sull'omologazione culturale.

Infine, un'ultima motivazione a favore dello stile tardo pasoliniano è costituita dall'inevitabile presenza di un alone mortifero lungo il corso di tutta la sua produzione: a partire dalle *Poesie a Casarsa* (1942) fino alla lavorazione del postumo *Petrolio* (pubblicato nel 1992, ma in lavorazione da prima metà degli anni Settanta). Negli ultimi giorni della sua vita e in più di trent'anni di officina e laboratorio, la costante pulsione di Thanatos (legato indissolubilmente all'Eros pasoliniano) rappresenta un *fil rouge* evidente e marcato, che resiste nell'autore bolognese. Tant'è che il noto 'vitalismo' pasoliniano diviene la diretta conseguenza di un movimento centripeto di una continua atmosfera tombale.

⁵⁶⁸ *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017.

⁵⁶⁹ *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1626-1646, p. 1642.

⁵⁷⁰ Clemente riporta parzialmente la lettera di Cases vd. G.B. Clemente, *La Scuola di Francoforte in Italia (1954-1999)*, in «La Création sociale», 1999, pp. 1-17, p. 1; poi in tr. francese Id., *L'école de Francfort en Italie (1954-1999)*, in A. Blanc, J.-M. Vincent (eds.), *La postérité de l'Ecole de Francfort*, Paris, Syllepse, 2001, pp. 159-180.

La speranza non è nell'orizzonte pasoliniano, il poeta non crede più nelle lunghe attese, ma solo nel momento e nell'immediatezza. D'altronde, proprio a Biagi, nella già citata intervista, spiegherà che si diventa più allegri con l'invecchiare, a causa del progressivo venir meno del futuro e di conseguenza della speranza, confessando di trovare in ciò un gran sollievo. A ciò corrisponde anche un cambiamento di prospettiva fra gli anni Sessanta e Settanta, una nuova *Stimmung*:

Sono privo, praticamente e ideologicamente, di *ogni speranza*. Quindi di giustificazioni, di possibilità, di alibi, di procrastinazioni. Da cosa nasce la «speranza», quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono *contro Hegel* (esistenzialmente – empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente «sol dell'avvenire», niente «mondo migliore». Al diavolo i figli! Il mio futuro è paurosamente e fulmineamente diminuito. Quindi non ho più bisogno della speranza, *per me*.⁵⁷¹

Davide Messina in apertura al suo *Pasolini et son chant du signe* ricorda che in una cartella nell'appartamento di Pasolini, subito dopo la sua morte, venne ritrovato un foglio giallo, non datato, piegato per sedici volte, e contenente in ogni riquadro lo stesso disegno disposto in maniera obliqua. La raffigurazione, realizzata a carboncino, rappresentava delle linee dritte, sormontate da una più curva, in modo da delineare quasi un sasso astratto. Solo in uno dei riquadri c'è una variante, ovvero la scritta: «Il mondo non mi vuole più / e non lo sa».⁵⁷² Pare che negli ultimi tempi questa frase Pasolini l'avesse pronunciata anche al fotografo Dino Pedriali.⁵⁷³

È certamente suggestivo, per quanto irrealistico, pensare che Pasolini in qualche modo avesse preconizzato la sua morte. Mentre è, invece, molto più plausibile che lo scrittore comprendesse quanto la sua figura d'intellettuale polemico e di cineasta provocatorio potesse sollecitare malumori e risultasse scomoda nella società italiana benpensante di

⁵⁷¹ S. Arecco, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Appendice a Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan, 1972, p. 75. I corsivi sono nel testo.

⁵⁷² D. Messina, *Pasolini et son chant du signe. Écriture, cinéma, musique*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 9. Il disegno è presente anche nel catalogo della mostra che si è tenuta a Frascati dal novembre 2002 al gennaio 2003: *Abitare l'immagine. Dino Buzzati, Herman Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, a cura di M. Apa, Roma, Campisano, 2002, p. 233.

⁵⁷³ Il fotografo riferisce questo ricordo a Franca Leosini in una puntata di *Storie maledette*.

allora. Senza dubbio, la sua morte improvvisa e così brutale alimentò la creazione di un'aura mitica attorno all'intellettuale dissidente che si scontra con il potere e suoi violenti organi.

5.2. Le rovine della tradizione

Da quanto emerso, anche nelle analisi della tardività in Bassani e in Fortini, uno dei rilievi più importanti dello stile tardo sta nel rapporto del soggetto autoriale con la tradizione. A dirlo è proprio Adorno nelle prime pagine del saggio su Beethoven.⁵⁷⁴ Il filosofo tedesco pone la questione in maniera negativa poiché spiega che alle opere tarde «manca [...] tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere».⁵⁷⁵

L'affermazione adorniana pone l'accento sull'accoglimento dei prodotti della tardività, ovvero sul fatto che la ricezione delle opere tarde può risentire di una sorta di alterazione del 'gusto' poiché l'estetica tardiva mal sopporta l'armonia classicistica. Ciò genera un conflitto nel soggetto autoriale che, sotto la spinta di quel 'senso della fine' – quel fattore a cui abbiamo dato questo nome dal titolo dell'opera di Kermode –, dell'agente storico sintomo di *mala tempora*, si trova a doversi confrontare con quella che Bloom ha chiamato poi 'l'influenza dell'angoscia'.⁵⁷⁶

Individuare il rapporto con la tradizione in Pasolini vuol dire innanzitutto scontrarsi con le sue rovine. Dopo la fuga dal materno Friuli, Pasolini giunge nella Roma eterna, la città per eccellenza della tradizione e anche del suo declino. E qui il poeta assiste all'invisa trasformazione antropologica dei sobborghi fra gli anni Cinquanta e Sessanta, proprio da quelle stesse periferie che avevano dato vita ai romanzi romani *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Tuttavia, prima della *shock* culturale e sociale per la perdita della 'purezza' dei margini, che corrisponderà anche a una fallimento stilistico, comportando un cambiamento

⁵⁷⁴ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1973], New York, Oxford University Press, 1975.

dei mezzi espressivi – da narratore Pasolini diventa regista –, sempre a Roma il poeta-intellettuale si confronta con il marxismo, nonostante l'espulsione dal partito comunista in Friuli, la frequentazione diventa più teorica che militante, ma continua.⁵⁷⁷ Grazie soprattutto al suo avvicinamento al Centro Etnologico Italiano di Ernesto de Martino, Pasolini si dedica a una lettura più attenta di Gramsci.⁵⁷⁸

I risultati saranno evidenti, dapprima, nella curatela delle due raccolte: *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e il *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955).⁵⁷⁹ Tuttavia la concrezione del dialogo con de Martino sarà evidente nell'*Introduzione* al *Canzoniere*, dove però l'incontro con il 'popolare' è il risultato di un rapporto più complesso dell'eredità gramsciana che si intreccia al lascito di Croce.⁵⁸⁰

A questo punto Pasolini dà vita alle *Ceneri di Gramsci* (1957): il colloquio sepolcrale con la sua 'tradizione' ideologico-poetica, all'interno della quale Gramsci diviene principio ideale e ispiratore, al contrario di quanto afferma Asor Rosa nella banalizzante «Silvia marxistizzata».⁵⁸¹ Messo da parte il trionfalismo foscoliano, l'interlocuzione avviene nel cimitero acattolico di Roma, nel 'giardino straniero', dove «Spande una mortale / pace, disamorata come i nostri destini, // tra le vecchie muraglie l'autunnale / maggio. In esso c'è il grigiore del mondo, / la fine del decennio in cui ci appare // tra le macerie finito il profondo e ingenuo sforzo di rifare la vita; / il silenzio, fradicio e infecondo... ».⁵⁸² Un senso della fine che incombe tra le macerie.

⁵⁷⁷ Pasolini in più occasioni ammette la sua fede comunista e di continuare a votare ancora per il Pci, malgrado i fatti di Ramuscello. «Tutto questo semplicemente perché sono comunista. Non mi meraviglio della diabolica perfidia democristiana; mi meraviglio invece della vostra disumanità; capisci bene che parlare di deviazione ideologica è una cretineria. Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico di questa parola». P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021. p. 616.

⁵⁷⁸ Cfr. P. Desogus, *Introduzione. Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 3-34, p. 17.

⁵⁷⁹ *Poesia dialettale del Novecento* viene pubblicata per Guanda con la curatela di Pasolini e Mario dell'Arco nel 1952; nel 1955 il *Canzoniere* verrà pubblicato sempre i tipi di Guanda.

⁵⁸⁰ Per approfondire si veda M. Gatto, *Pasolini, Gramsci e la poesia popolare*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 149-164.

⁵⁸¹ A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1969, p. 397.

⁵⁸² P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, vol. I, p. 815.

Pasolini ha soli trentacinque anni quando si confronta con il suo Gramsci, «leopardiano figlio» di Marx,⁵⁸³ «non padre, ma umile fratello».⁵⁸⁴ Il poeta si trova nel mezzo della vita, avvertendo già il bisogno di confronto con i padri letterari e ideologici. Qui appare però una prima spia linguistica: non padre freudiano da uccidere, ma fratello umile. L'immedesimazione è nell'intellettuale sardo perché delinea «l'ideale che illumina».⁵⁸⁵

Le ceneri di Gramsci sono di fronte al poeta, che sospeso «tra speranza e vecchia fiducia»,⁵⁸⁶ si accosta alla sua tomba in mezzo ad altri morti stranieri. Il dissidio di Pasolini prorompe nella propria contraddizione umana e sociale. Lì, il poeta diviene cosciente e consapevole, nei versi più suggestivi della poesia, di essere all'interno di un'impossibile conciliazione: da una parte l'intellettuale e il borghese, e dall'altra il suo amato sottoproletariato, il solo soggetto possibile della rivoluzione nell'ideale 'marxista' pasoliniano. Un'umanità pura, libera e spontanea impossibile da conciliare con il privilegio borghese dell'intellettuale; due poli opposti che non potranno mai essere dalla stessa parte.

Il fallimento per Pasolini è tutto qui. L'eredità di Gramsci è irrealizzabile, un'illusione desiderabile, ma non che non può avere un adempimento reale, da qui deriva infatti: «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te».⁵⁸⁷ Per Pasolini il cuore va nella direzione della soluzione gramsciana in una simbolica unione fra cultura e popolo, tuttavia per questioni storiche e sociali il legame non è realizzabile. La frattura è inevitabilmente storica: «Ma nella desolante / mia condizione di diseredato, / io possiedo: ed è il più esaltante / dei possessi borghesi, lo stato / più assoluto. Ma come io possiedo la storia, / essa mi possiede; ne sono illuminato: // ma a che serve la luce?».⁵⁸⁸ E per il poeta questa inconciliabilità è fonte di dolore.

⁵⁸³ *Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1573.

⁵⁸⁴ Id., *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 815.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 816.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 817.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 820.

⁵⁸⁸ Ivi, pp. 820-821.

Lo strappo dell'eredità gramsciana è impossibile da ricucire a quest'altezza (la fine degli anni Cinquanta), cioè l'intellettuale non si può fare mediatore per ragioni storiche; la crisi pasoliniana sarà ulteriormente lacerata dalla rottura della visione idilliaca delle periferie, a proposito proprio del cambiamento socio-antropologico di cui abbiamo già parlato, in seguito al 'miracolo economico italiano'.

Tuttavia, lo stesso Pasolini riconosce che il desiderio gramsciano della connessione sentimentale fra intellettuale e popolo è un sogno della gioventù e come confessa ad Arecco anche i giovani, come quelli della sua generazione nel periodo postbellico, hanno il diritto di sperare nella rivoluzione.⁵⁸⁹ L'esergo alla VII sezione, *La scoperta di Marx* (1949), dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), è una citazione dal poeta e scrittore russo Maksim Gor'kij: «Io so che gli intellettuali nella gioventù sentono realmente l'inclinazione fisica verso il popolo e credono che questo sia amore. Ma questo non è amore: è meccanica inclinazione verso la massa».⁵⁹⁰ Pasolini riconosce il fallimento di quell'incontro impossibile con il suo sottoproletariato, tanto amato, e quel conflitto gli causerà un continuo senso di colpa storico e sociale, frutto in fondo di un cattolicesimo assorbito per contrasti, nonostante i proclami di ateismo. Per il nostro autore, allora, ogni speranza è passata, l'Apocalisse è già un *vecchio evento* e siamo ai *primi atti* del 'Dopostoria', come proferirà successivamente in *Poesie mondane*.

I primi anni Sessanta sono estremamente prolifici – come spesso accade il nostro autore è colpito da una forza prorompente e vitale –, Pasolini pubblica per Garzanti *La religione del mio tempo* nel 1961, che è anche l'anno del cambio di mezzo espressivo, ovvero il passaggio al cinema con *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e il mediometraggio *La ricotta* (1963).⁵⁹¹ Tuttavia, è su *Poesia in forma di rosa* che vorremmo

⁵⁸⁹ S. Arecco, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Appendice a Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 75.

⁵⁹⁰ P.P. Pasolini, *La scoperta di Marx*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 497.

⁵⁹¹ L'episodio è parte del film corale *Ro.Go.Pa.G.* Nella locandina francese e in quella inglese è presente anche un sottotitolo: rispettivamente: '*Un joyeux début pour la fin du monde*' e '*Gay beginnings of the end of the world*'.

soffermarci poiché nella silloge del 1964 si riflette un'ulteriore condizione della crisi pasoliniana, espressa attraverso immagini apocalittiche: le rovine, le macerie e soprattutto una tradizione impossibile da recuperare che fanno eco alla totalità frammentata e frammentaria dello stile tardo adorniano.

A partire dalle due edizioni, sempre per Garzanti, che Pasolini fa uscire in brevissimo tempo, una ad aprile e l'altra a giugno 1964. Il poeta è colpito da una smania correttoria che non coinvolge solamente la correzione dei refusi, ma la decisione di modificare i testi compromette la struttura, spostando le poesie da una sezione all'altra.⁵⁹² A questo si aggiunga anche la continua aggiunta di indici differenti e la scelta di Pasolini di non dividere per sezioni e sottosezioni.⁵⁹³

La tensione redazionale che interessa la struttura del libro trascina in un movimento irrequieto anche lo schema dei testi in *Poesia in forma di rosa*, i quali provano a rimanere nella tradizione, ma alla fine 'esploderanno' nella deflagrazione magmatica del tessuto poetico. A partire da *Poesie mondane*, in cui il testo appare composto dalla giustapposizione di pagine di diario dell'autore, il che dilata estremamente la forma poetica: il componimento pertanto si presenta per diversi brandelli di brani, presentati, ciascuno dalla data di composizione.

Proprio da *Poesie mondane* è tratto il testo che Orson Welles recita nell'episodio della *Ricotta*, con il doppiaggio dell'amico Giorgio Bassani, tratto dal quarto brano della poesia e datato 10 giugno 1962. L'io poetico, avvolto dalla presenza di ruderi e rovine, erompe in una lunga ammissione commovente, è un'agnizione di sé stesso: «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli». ⁵⁹⁴

⁵⁹² Cfr. A. Tricomi, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 177-178.

⁵⁹³ *Note e notizie sui testi*, in, P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 1703-1705.

⁵⁹⁴ P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *ivi*, p. 1099.

Il locutore è custode della tradizione all'interno di un paesaggio visuale costituito da estremi oppositivi (ma identificanti) che 'forzatamente' vengono tenuti assieme dal centro («Io sono una forza del Passato»). L'«Io» si identifica pienamente nel 'Passato', di cui diviene appunto la personificazione, ma questo passato costituisce anche la memoria delle 'vestigia' dei ruderi e di tutto quel corredo artistico e architettonico che compone la tradizione italiana. Un'altra spia linguistica ci dice che la tradizione è anche quella della resistenza dei partigiani, di cui Pasolini si sente erede e alla quale appartiene, ma a causa della quale ha perso suo fratello Guido.

Pasolini si è formato nella culla della tradizione poetica italiana e fino a *Le ceneri di Gramsci* ne ha mantenuto la compostezza formale, presentandosi come il poeta civile della sinistra italiana, lontano dai trionfalismi. Eppure, adesso il poeta, che si aggira come un pazzo per la Tuscolana, sente prepotentemente che il dispositivo poetico sta per esplodere. Il locutore sa di venire da una tradizione che però non è più in grado di agire nel presente: «Mostruoso è chi è nato / dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più».⁵⁹⁵

Difatti l'affermazione «Ho sbagliato tutto»,⁵⁹⁶ del componimento della seconda sezione che dà il titolo all'intera silloge, appunto *Poesia in forma di rosa*, è una dichiarazione poetica del suo non poter più sostenere o trovare la forma. Come apprendiamo dalle *Note e notizie sui testi* nel poemetto:

la dissoluzione, o lo sviluppo informale, del vecchio poemetto a terzine incatenate, diventato ormai canonico nella poesia pasoliniana; del vecchio schema restano una approssimativa divisione in terzine (ma ci sono anche gruppi di due, di quattro o di cinque versi) e la frequenza abbastanza alta di rime che legano terzine contigue. [...] L'endecasillabo ha smesso di funzionare come misura di riferimento.⁵⁹⁷

L'endecasillabo, per quanto ancora sia presente, ha smesso di funzionare, perché residuo della tradizione in cui Pasolini è cresciuto, ma a cui ora il poeta 'più moderno di ogni

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ Id., *Poesia in forma di rosa*, in *ivi*, p. 1127.

⁵⁹⁷ *Note e notizie sui testi*, in *ivi*, pp. 1717-1718.

moderno' rinuncia perché si esaurisce la sua 'forza' nel presente. E allora giunge l'ennesima dichiarazione nel componimento *Una disperata vitalità*, che dà il titolo anche all'intera sezione. La poesia è divisa in 9 sottosezioni, ne viene riportato una parte dalla seconda:

«Versi, versi, scrivo! versi!
(maledetta cretina,
versi che lei non capisce priva com'è di cognizioni metriche! Versi!)
versi NON PIÙ IN TERZINE!

Capisce?
Questo è quello che importa: non più in terzine!
Sono tornato tout court al magma!
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono
sul marciapiede
come poeta, ah [singhiozzo]
e come cittadino [altro singhiozzo].»⁵⁹⁸

L'io ammette finalmente la disfatta: il poeta non si esprime più in terzine, ora è all'interno di un procedere 'magmatico'. Il Neo-capitalismo ha vinto su tutti i fronti. Da qui emerge tutta la delusione sociale, culturale, epocale che si riflette direttamente sul piano poetico ed espressivo. D'altronde, il poeta, nella parentetica posta a introduzione della poesia, aveva avvisato il lettore, rompendo la finzione letteraria, come in un canovaccio per il teatro, o meglio come nella sceneggiatura di un film, che si sarebbe rappresentato «senza dissolvenza, a stacco netto» e «in un atto – privo di precedenti storici – di “industria culturale”». ⁵⁹⁹

Il richiamo adorniano alla *Dialettica dell'illuminismo* corrobora l'ipotesi dell'influenza che in quegli anni, Adorno *in primis*, ma tutti i francofortesi ebbero sulla cultura marxista italiana. Inoltre, l'esergo all'intera sezione viene dal *Manifesto* di Marx ed Engels e constata una 'sconfitta', in particolare il riferimento marxiano qui è per il socialismo piccolo-borghese, che si risolve appunto «in un vile piagnisteo». ⁶⁰⁰ Alla visione

⁵⁹⁸ Id., *Una disperata vitalità*, in *ivi*, p. 1185.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ *Ivi*, p. 1159

rigettante della vittoria neocapitalistica pasoliniana, fanno eco le parole di Pasolini, già citate, nella conversazione con Arecco, sulla perdita di ogni speranza.⁶⁰¹

E proprio alla fine delle sottosezioni di *Una disperata vitalità*, nell'eccedente ed esorbitante vitalismo del testo, frutto dello sperimentalismo pasoliniano, giunge una 'nuova' forma, che prova a ricomporre il magma, nella configurazione visiva di una 'rosa': la *Nuova poesia in forma di rosa* è un calligramma composto dagli otto 'petali', più il nono, più piccolo, posto in chiusura. La poesia assume appunto la 'forma di una rosa' e il poeta si accorge qui della sua profezia sul cambiamento storico a cui assiste e di come la sua poesia sia diventata un lamento, una geremiade, il suo « "vile piagnisteo" piccolo-borghese». ⁶⁰²

Tutta la silloge di *Poesia in forma di rosa* è impregnata da un richiamo benjaminiano della rovina che si intreccia al lamento sulla vittoria neocapitalistica sulla società. La forma in questa raccolta riverbera pertanto lo stato di frammentazione e di dissoluzione delle cose del reale. Difatti, il contenuto si impenna sulla riflessione metapoetica pasoliniana: la ricerca della forma («consente UNA / SOLA VIA, UNA FORMA SOLA»).⁶⁰³ La poetica pasoliniana a questa altezza si pone pertanto come incontro fra la denuncia adorniana dell'imbarbarimento culturale e la concezione storica benjaminiana della rottura nel dispiegamento della catastrofe.

5.3. Appunti e sperimentalismo: *Petrolio* e *Salò*. La critica al potere attraverso la degustazione aspra tra incompiuto e *non-finito*

Petrolio, il romanzo postumo e incompiuto pasoliniano (postremo per contingenza), la cui storia editoriale è un continuo *work in progress*,⁶⁰⁴ è un'opera frantumata, esplosa, scritta per appunti; lo sperimentalismo dell'autore giunge qui al suo apice. Il romanzo (non)

⁶⁰¹ Cfr. nota 22.

⁶⁰² P.P. Pasolini, *Nuova poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1206.

⁶⁰³ Id., *Poesia in forma di rosa*, in *ivi*, p. 1130.

⁶⁰⁴ La prima edizione di *Petrolio* è del 1992 a cura di Maria Careri, Graziella Chiarcossi e Aurelio Roncaglia, edita da Einaudi. Questa edizione confluirà nel «Meridiano», *Romanzi e racconti*, a cura di Silvia De Laude e

comincia (se non) per interruzione e proliferazione: Pasolini utilizza l'espedito di un incipit con solo puntini di sospensione e sette differenti prefazioni (posticipate o folli).

Nella famosa nota editoriale – che nell'ultima edizione del 2022 viene spostata alla fine rispetto alla scelta di porla in apertura dai curatori nella prima edizione del 1992 – sulle condizioni di lettura del romanzo viene spiegato come esso doveva presentarsi: «sotto forma di edizione critica di un testo inedito, [...] un *Satyricon* moderno»,⁶⁰⁵ che ne mostra ancor più l'originalità e l'inaccessibilità.

Un'opera monumentale con un titolo forse provvisorio: *Petrolio* era destinato a diventare *Vas*? Da una parte il primo titolo mostra l'attacco al potere economico-finanziario, per molti d'altronde questo è il romanzo più politico di Pasolini, l'opera 'sul' Potere.⁶⁰⁶ Dall'altra, abbiamo l'ennesimo riferimento e richiamo a Dante e anche ai *Vangeli* – ma recuperare il passato significa anche riprendere sé stesso e la citazione di 'vas' nella *Divina Mimesis* – per rappresentare attraverso il riuso della tradizione come la 'forma' romanzo conti più dell'oggetto.

Anche un occhio poco allenato si accorge dell'immediata rispondenza di *Petrolio* con alcune delle caratteristiche dello stile tardo. La frantumazione strutturale, la provvisorietà dei testi, la difficoltà per il lettore di seguire un vero e proprio sviluppo dell'arco narrativo; ma anche l'elemento contenutistico disturbante allontana immediatamente e ne fa un'opera tarda. Difatti, nel tentativo di avvicinare questo romanzo, un normale fruitore sarebbe colto dall'impulso istantaneo di abbandonare la lettura, al palesarsi degli argomenti sessuali già nelle prime cento pagine; perciò, se costui non fosse intimorito dalla frammentarietà iniziale, che destabilizzerebbe già una lettura perlomeno

Walter Siti del 1998. De Laude cura un'edizione nel 2005, uscita per Mondadori. La più recente edizione di *Petrolio* è del 2022, a cura di Maria Careri e Walter Siti, pubblicata da Garzanti.

⁶⁰⁵ P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 675.

⁶⁰⁶ C. Benedetti, *Quattro porte su "Petrolio"*, in *Progetto Petrolio*. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini, a cura di P. Salerno, Bologna, Clueb, 2006.

coerente, probabilmente all'accenno del più grande tabù culturale – l'incesto –, il lettore potrebbe vacillare e a quel punto desistere.

Lo scandalo sessuale coinvolge la madre di Carlo, le sorelle, e addirittura la nonna (per tralasciare le innumerevoli piccole perversioni); l'indecenza diviene violenza perché sconfina nella sacralità del mondo borghese e cattolico italiano, di cui il protagonista è la fulgida rappresentazione. Tuttavia l'argomento scabroso serve a Pasolini per colpire il lettore borghese 'piccolo-piccolo', il quale sicuramente nella meschinità della sua esistenza, finalizzata al raggiungimento dell'agognata vita media e dei successi professionali e salariali, non si accorge della vera indecenza, ovvero quella dell'oscenità del Potere.

L'operazione è la stessa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, che si muove però sul mezzo espressivo cinematografico. Pasolini mette in scena la critica al Potere mortifero che conforma lo sguardo dello spettatore, lo anestetizza, coccolandolo, attraverso il *medium* televisivo, e rendendolo schiavo dei suoi beni. *Salò* è un film che disturba l'occhio di chi guarda, perché assiste inerte alle violenze più atroci e subdole, alle quali sono sottoposti i giovani nell'«inferno» della villa. Un lungometraggio di quasi due ore sulle peggiori perversioni e abiezioni, eppure il pubblico è coinvolto nello sguardo della soggettiva di chi osserva. L'omologazione ha reso tutti colpevoli, perché conniventi con quel Potere.

La tardività di *Petrolio* e *Salò* divampa nella critica al potere: il lettore e lo spettatore sono conniventi al sistema e narcotizzati dalla continua soddisfazione dei loro piccoli piaceri consumistici così rapidi. Pasolini, attraverso la degustazione 'aspra' e 'pungente' di tali opere, offre uno scuotimento. Per Adorno, infatti, l'opera tarda si presenta proprio attraverso la perdita e la negazione di quei 'caratteri' consolatori per chi ne usufruisce. L'armonia, il piacere e la bellezza lusingano l'occhio. Il sentimento suscitato dal romanzo postumo (*Petrolio*) e dal film ultimo (*Salò*) è invece il ribrezzo costante, una ripugnanza che per Pasolini dovrebbe essere rivolta verso gli organismi del potere.

L'opera finale di Pasolini, chiusa in sé stessa, non è un documento del reale; in effetti, è più che mai lontana dal realismo dei romanzi romani e dai film dell'esordio cinematografico. Il gesto artistico dell'ultimo Pasolini è rinchiuso nell'espressione di una forma, che fatica a rivelarsi. Cosa esibisce, allora, questo Pasolini, post-apocalittico? La traccia da seguire, per usare una formula adorniana, è la dissonanza, la negazione aberrante, l'elemento corrugato.

Tutti i costituenti formali di una forma in grado di esperire sé stessa, sperimentandosi, fino a giungere alla disintegrazione degli elementi interni. Non bisogna inoltre dimenticare che per Adorno l'opera tarda si allontana proprio dal documento: essa non è mai documento del reale. Semmai l'opera esprime la negatività del reale. Ciò corrobora l'ipotesi di uno stile tardo lontano dall'evento della vecchiaia e dell'approssimarsi della morte. In Pasolini la tardività è una posa autoriale da denuncia continua che emerge nel lamento in opposizione al Potere e alla società neo-capitalistica. Pasolini per questo motivo si fa 'cancro' del sistema.

Eppure, il narratore di *Petrolio* nell'Appunto 42, *Precisazione*,⁶⁰⁷ ci avverte sulla forma del 'poema': essa non è basata sulla dissociazione, ma sull'identità, o meglio sull'ossessione dell'identità e sulla sua frantumazione; una precisazione fuorviante, in realtà, perché subito dopo la dissociazione viene equiparata all'ordine, mentre il disordine corrisponde all'ossessione dell'identità (e alla sua frantumazione). Sul piano estetico, quando Adorno rappresenta visivamente e allegoricamente l'opera tarda, l'immagine è quella di un intero, una totalità, che contiene in sé le lacerazioni, i frammenti, le schegge delle convenzioni.

L'opera della tardività è tenuta insieme da estremi che mal sopportano un centro, l'armonia sparisce e non v'è alcun sviluppo, ma solo un processo. «Non ho intenzione di

⁶⁰⁷ P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 226. Poco prima si trova un Appunto 42, ma vuoto, *La storia di xxx e dei loro tre figli xxx*. Cfr. Ivi, p. 214.

scrivere un romanzo ma soltanto di fare una forma»,⁶⁰⁸ spiega il narratore nell'Appunto 3c, in una *Prefazione posticipata (III)*. Allora, ciò che conta è il dinamismo sotteso all'opera, alla ricerca della 'forma', non realizzare qualcosa di compiuto. Siamo al confine fra un'opera che ha una sua definitezza e tra quanto ancora non è concluso. Desogus⁶⁰⁹ ha spiegato che in Pasolini 'l'opera da farsi' è quella esistente solo nei propositi dell'autore: essa non si è mai distaccata, non potendo quindi completamente realizzarsi; lo scrittore ne parla nei versi di *Progetto di opere future*, che sarà inserita in *Poesia in forma di rosa*, in riferimento alle ricerche per la *Divina Mimesis*, «opera, se mai ve ne fu, da farsi». ⁶¹⁰ Ma ve n'è traccia anche in altre parti del corpus pasoliniano.⁶¹¹

Il disagio pasoliniano, vissuto a causa della trasformazione sociale e antropologica nell'Italia del post-miracolo, si riflette nella difficoltà di trovare uno stile e un linguaggio sempre adeguato, con i conseguenti cambiamenti di mezzi espressivi. A quegli anni difatti appartengono diversi fallimenti e cambi di rotta.⁶¹²

Petrolio, però è un'opera incompiuta, Pasolini inizia a lavorarci nel 1972, ma quando lo scrittore muore tragicamente e violentemente, il testo non è ancora pronto. Anche *Salò* forse aveva un finale diverso, lo sappiamo dalle bobine mancanti e sottratte, che probabilmente sono state il motivo per il quale Pasolini si presentò all'appuntamento con i suoi assassini.

Se *Salò* però da una parte cinematograficamente risulta completo, anche se difficile da guardare, dall'altra *Petrolio* pur rivelandosi incompleto nella sua finitezza, già contiene

⁶⁰⁸ Ivi, p. 31.

⁶⁰⁹ P. Desogus, *Pasolini poeta del mondo terreno*: La Mortaccia, «Engramma», n. 189, marzo 2022.

⁶¹⁰ P.P. Pasolini, *Progetto per opere future*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 1251.

⁶¹¹ Cfr. P. Desogus, *Pasolini poeta del mondo terreno*: «La Mortaccia», cit.

⁶¹² *Il Rio della Grana*, romanzo annunciato in quarta di copertina di *Una vita violenta*, non verrà mai scritto. Lo stile dei romanzi romani è insufficiente a Pasolini. Esso confluirà poi nel volume *Alì dagli occhi azzurri* del 1965 assieme ad altri racconti, tentativi di prosimetro, e altri scritti: «Se volessimo identificare in questa lunga e tormentata parabola un punto di partenza e un punto d'arrivo, potremmo dire che i racconti compresi in questo volume partono come racconti "da farsi" per arrivare, con gli ultimi, come racconti "non fatti"». P.P. Pasolini, *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di S. De Laude e W. Siti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1998, vol. II., pp. 1953.

sufficienti elementi formali e stilistici per farci supporre che Pasolini volesse compiere un *non-finito*, altra traccia di tardività (l'incipit per puntini di sospensione, la presentazione per appunti, la frammentarietà). L'accostamento al *Satyricon* è un ulteriore indizio che conferma maggiormente le intenzioni dell'autore. Il romanzo attribuito a Petronio è un prosimetro lacunoso e frammentario, giuntoci così a causa della trasmissione.

Eppure, Pasolini vuole un'opera che si debba leggere come un'edizione critica di un testo inedito, fitta di materiale di accompagnamento e con differenti manoscritti. Il lettore nelle intenzioni pasoliniane perciò deve ricostruire la lettura e tenere assieme i frammenti dell'opera tramite l'apparato critico e paratestuale: Pasolini richiede uno sforzo maggiore qui, leggere *Petrolio* significa non posare lo sguardo passivo sul testo. Il lettore è chiamato in causa sull'opera come nello studio e nella ricerca al punto che potremmo parlare di un lettore-specializzato, non è la prima volta. Difatti, Pasolini nella *Nota introduttiva* degli *Scritti corsari*, pubblicati nel 1975 e che raccolgono gli articoli comparsi fra il 1973 e il 1975 sul «Corriere della sera» e sul «Mondo», dice che:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire le ripetizioni come delle appassionate anafore).

Ci sono davanti a lui due «serie» di scritti, le cui date, incolonnate, più o meno corrispondono: una «serie» di scritti *primi*, e una più umile «serie» di scritti integrativi, corroboranti, documentari. L'occhio deve evidentemente correre dall'una all'altra «serie». Mai mi è capitato nei miei libri, più che in questo di scritti giornalistici, di pretendere dal lettore un così fervore filologico. Il fervore meno diffuso del momento. Naturalmente, il lettore è rimandato anche altrove che alla «serie» di scritti contenuti nel libro. Per esempio, ai testi degli interlocutori con cui polemizzo o a cui con tanta ostinazione replico o rispondo. Inoltre, all'opera che il lettore deve ricostruire, mancano del tutto dei materiali, che sono peraltro fondamentali. Mi riferisco soprattutto a un gruppo di poesie italo-friulane.

[...] un certo gruppo di testi poetici che costituiscono un nesso essenziale non solo tra le due «serie» ma anche all'interno della stessa «serie» prima, cioè del discorso più attualistico di questo libro. Non potevo raccogliere qui quei versi, che non sono «corsari» (o lo sono molto di più). Dunque il lettore è rimandato ad essi, sia nelle sedi già citate, sia nella nuova sede in cui hanno trovato collocazione definitiva, ossia *La nuova gioventù*.⁶¹³

⁶¹³ P.P. Pasolini, *Nota introduttiva*, a *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. pp. 267-268.

Il lettore è colui il quale deve ricostruire la frammentarietà del testo, cercando nessi, legami, materiale di supporto; egli si deve servire di «fervore filologico». Come mai al lettore è chiesto tanto? Addirittura, oltre alla documentazione esterna (gli articoli a cui risponde Pasolini), chi legge deve cercare anche la nuova poesia friulana dell'autore, riscrittura di quella giovanile. La soggettività autoriale di Pasolini all'altezza degli anni Settanta getta perciò 'luce' sui resti dell'opera, o per dirla con Adorno, l'autore non compone il paesaggio, egli si limita a irradiarlo con il fuoco della soggettività. In effetti, il paesaggio in rovine che la soggettività autoriale accende con la sua luce è l'esito della catastrofe storica che la società sta vivendo, Pasolini si limita a metterne in evidenza le rovine. La sua opera non ha più unità, o forse essa è solo apparante, poiché a tenerla insieme sono proprio quegli stessi frammenti di cui è composta.

Altri indizi ci inducono a pensare che questo procedimento pasoliniano non sia isolato, ma è il *modus operandi* di una *ratio* tarda. Pasolini scrive a Moravia, nella lettera posta in apertura nell'edizione del 2022, che la lingua di *Petrolio* è quella del saggio, delle recensioni, dell'articolo di giornale e delle lettere private.⁶¹⁴ Inoltre, la presenza continua di richiami a Šlovskij⁶¹⁵ implica una conoscenza di teoria e storia letteraria, il suo non può di certo essere il lettore anestetizzato dai *medium*, i quali producono un desiderio che eccede il reale bisogno per conformare tutti verso le stesse necessità consumistiche. D'altronde Pasolini sa che non può parlare a tutti.⁶¹⁶

In effetti, le intenzioni dell'autore sono tutte indirizzate verso aspetti che ne rendano impossibile una facile lettura o che perlomeno la rendano aspra: lo stile e il contenuto si intrecciano per questo fine. Peraltro, se Adorno spiega che le opere tarde «recano la traccia più della storia che della crescita».⁶¹⁷ Questa affermazione va legata al processo delle opere

⁶¹⁴ Id., *Petrolio*, cit., p. 7.

⁶¹⁵ Per esempio si veda l'Appunto 103a. Ivi, p. 535.

⁶¹⁶ Si veda la già citata intervista di Biagi. Pasolini ammette di autocensurarsi proprio perché alcuni discorsi, data la difficoltà, non potrebbero essere compresi dalla massa.

⁶¹⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 175.

tarde e alla mancanza di sviluppo. Poiché restando nella sfera semantica della maturazione della frutta e della mancanza d'armonia, l'opera pasoliniana reca il segno della storia, non della crescita: la sua ricerca di una forma, la sua condizione in 'da farsi' mantiene lo status dell'opera sempre aperto, nel processo appunto.

Inoltre la Storia – cioè gli avvenimenti contemporanei al Pasolini scrivente – entra nell'opera attraverso la vicenda del borghese Carlo e del suo lavoro all'Eni, ma quei fatti storico-politici, non rappresentano solo il fatto narrativo, essi sono l'agente storico attraverso il quale il mezzo espressivo pasoliniano è sconvolto. Difatti, a bloccare il gesto letterario di Pasolini è il discorso di Cefis all'Accademia di Modena (come esempio di smarrimento storico che sta mutando il paese, senza che le masse se ne accorgano). Lo scrittore ne parla anche al convegno dell'Unità in quello scritto che abbiamo già citato, *Il genocidio*.⁶¹⁸ Quella è catastrofe in *Petrolio*, non la sessualità di Carlo, sdoppiato, mutato. L'urgenza del mutamento finanziario e del potere delle multinazionali veicolano la scelta stilistica in *Petrolio*. Per questo all'opera tarda manca una 'crescita', non c'è sviluppo narrativo, ma frantumazione disseminata fra gli appunti: per Pasolini l'appunto è funzionale all'opera da farsi o anche al film da farsi si veda *Appunti per un'Orestide africana*.

La storia agisce e scombina la forma perché ad esser travolta è la società. Pasolini a quest'altezza della sua opera non è più in grado di esprimersi. Negli anni Sessanta l'autore entra in crisi e prova a gestire la crisi tramite il cambio continuo dei mezzi espressivi, ma nei primi anni Settanta la crisi è manifesta tramite la privazione di uno stile, l'impossibilità di compiere l'opera: questo è il processo sempre in corso.

Ecco, allora, la sua opera diviene *dissonante*, cioè essa esibisce la lacerazione di quella società neocapitalistica che impedisce all'autore di esprimersi. La postura pasoliniana negli anni Settanta è pienamente adorniana, la sua opera tarda è la manifestazione negativa dello stato delle cose presenti. La soggettività autoriale di Pasolini mostra solo

⁶¹⁸ P.P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 511-517.

l'impossibilità, per tale ragione egli affida al lettore-specializzato il compito di ricostruire le macerie, di ripartire dai frammenti dell'opera, colmarli con la teoria letteraria, con gli articoli di giornale. Il lettore dà forma al testo, perché l'autore non ha più i mezzi espressivi adeguati, la società dei consumi ha inibito il suo gesto estetico.

5.4. La riscrittura come fenomeno della tardività. La nuova 'forma' della gioventù pasoliniana

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, è Pasolini stesso a chiedere al lettore di legare la lettura degli *Scritti corsari* a certe poesie friulane che, nel 1975, hanno trovato, in seguito alla riscrittura, una nuova collocazione grazie alla pubblicazione per la casa editrice Einaudi. La copertina del libro presenta la foto di Pasolini, negli anni in cui il giovane era uno studente universitario a Bologna. Le poesie friulane vengono scritte infatti fra il 1940 e il 1941, in piena guerra, quando lo studente vive ancora a Bologna, ma dopo gli esami universitari, il giovane trascorre le estati nel materno Friuli, nella soffitta sopra la distilleria del nonno materno.

Le *Poesie a Casarsa* del 1942, pubblicate dalla Libreria Antiquaria Mario Landi a Bologna a proprie spese e recensite da Gianfranco Contini, costituiscono l'esordio letterario pasoliniano. Pasolini dunque nasce poeta in una lingua 'materna' che per giunta è solo orale. Il giovane scrive una poesia al giorno e alcune le invia anche ai suoi amici bolognesi. Inizialmente i testi vengono scritti in italiano e poi saranno tradotti in dialetto casarsese, durante l'estate del 1941 che l'autore ricorderà fra le più belle.

Il gesto poetico sembra spontaneo, Pasolini inizia a scrivere in un dialetto che non hai mai parlato. Spinto da Contini – dopo la sua recensione, infatti, fra i due si instaura un rapporto, alimentato anche da un denso scambio epistolare – il poeta riflette sulle ragioni di quell'uso. In un saggio, *Dal laboratorio (Appunti "en poète" per una linguistica marxista)*, del 1965, poi confluito in *Empirismo eretico*, Pasolini riflette sulla lingua 'parlata' di

Gramsci, ricostruendo le sue origini sarde: l'infanzia contadina, le influenze del sardo materno e dell'italiano 'ciociaro' paterno, l'italiano 'sentito' dai professori del ginnasio e il processo di francesizzazione vissuto nel suo periodo torinese.

E qui che lo scrittore riflette anche sulla scelta del dialetto casarsese per le sue poesie, giunta quasi per caso, in un ricordo semi-onirico:

In una mattinata dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. Sulla mia testa di *beatnik* degli anni Quaranta, diciottenne; sul legno tarlato della scala e del poggiolo appoggiati al muro granuloso che portava dal cortile al granaio: al camerone. Il cortile, pur nella profonda intimità del suo sole, era una specie di strada privata, perché vi aveva diritto di passaggio, fin dagli anni precedenti la mia nascita, la famiglia dei Petron: il cui casolare era là, illuminato dal suo sole, un poco più misterioso, dietro un cancello dal legno più tarlato e venerando ancora di quello del poggiolo: e si intravedevano, sempre in cuore a quel sole altrui, i mucchi di letame, la vasca, la bella erbaccia che circonda gli orti: e lontano, in fondo, se si tirava il collo, come in un quadro del Bellini, ancora intatte e azzurre le Prealpi. Di che cosa si parlava, prima della guerra, prima cioè che succedesse tutto, e la vita si presentasse per quello che è? Non lo so.

Erano discorsi sul più e sul meno, certo, di pura e innocente affabulazione. La gente, prima di essere quello che realmente è, *era* ugualmente, a dispetto di tutto, come nei sogni. Comunque è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA.

Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Scolari, a parlare. Un ragazzo alto e d'ossa grosse... Proprio un contadino di quelle parti.. Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. Poiché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccolo-borghesi. Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola «rosada» pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*.

Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo *un insieme di suoni*: comincia per prima cosa col rendere grafia la parola ROSADA.

Quella prima poesia sperimentale è scomparsa: è rimasta la seconda, che ho scritto il giorno dopo.⁶¹⁹

L'effetto sonoro del dialetto casarsese suscita quindi in Pasolini il desiderio di rendere grafica una lingua che contiene in sé un passato di esperienze mai scritto. Tuttavia, il casarsese, in quegli anni di autarchia linguistica, imposta dal fascismo, rappresenta l'evasione dalla rigidità del totalitarismo. Aggiungendo a ciò, in una visione psicanalitica, che il dialetto è l'accoglienza del ventre materno, mentre l'italiano rappresenta la durezza e

la distanza paterna; il padre di Pasolini, ufficiale di fanteria, era un fervente nazionalista. Il rifiuto dello scrittore si configura come interdizione sia politica e sia paterna.

Il dialetto, la lingua contadina, pura, si ricollega anche alle origini della lingua orale di Gramsci, di cui Pasolini parla all'inizio del saggio. Quindi la scelta del casarsese, un altro dialetto contadino, va nella direzione di un ritorno a una ricercata purezza e agli ideali politici contrari al fascismo. Sempre nello stesso saggio, Pasolini distingue la lingua orale dalla lingua orale-grafica. La parola orale per Pasolini è un «fantasma»,⁶²⁰ che sta fra queste due lingue. I dialetti come lingue orali pertanto vivono solo grazie ai parlanti. Queste lingue orali, pur essendo aleatorie, traboccano del vissuto esperienziale dei parlanti, della vita vissuta che riguarda realtà concrete.

Fra altre rimeditazioni sulla sua poesia giovanile Pasolini però giunge a comprendere che:

[...] il mio friulano del '42 era qualcosa di diverso da un dialetto, in quanto io ambivo, per usare la mia terminologia di allora, a un mio linguaggio privato ed ermetico (non oscuro!) dove perseguire puri fantasmi poetici ossessionato da un sentimento solo: la nostalgia. Era d'altra parte «dialetto» in quanto aveva richiesto da me una forma di regresso linguistico, verso un lessico turgido di vita inespressa, vergine, immediato e imprudente, con vocalità delicate e penombre nelle quali io ravvisavo, già data, quella che poteva essere la musicalità pura del simbolismo; dal regresso, dunque, a un recupero fin troppo fulmineo delle suggestioni letterarie più avanzate l'intervallo era brevissimo. Ecco perché quei miei versi di allora non furono e non sono capiti dai friulani.⁶²¹

Il regresso di Pasolini non ha nulla a che vedere con l'artificio della regressione di Verga, in cui l'autore si estrania e regredisce nella lingua del personaggio.⁶²² Desogus spiega che, attraverso l'uso del dialetto, Pasolini costruisce la sua struttura poetica:

L'operazione dialettale di *Poesie a Casarsa* è il risultato di una complessa ridefinizione linguistica che ha ben poco di spontaneo e immediato. Sebbene lo stesso autore abbia talvolta lasciato intendere il contrario, il casarsese da lui impiegato è il frutto di una

⁶¹⁹ Id., *Dal laboratorio (Appunti "en poète" per una linguistica marxista)*, in *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 1316-1318.

⁶²⁰ Ivi, p. 1319.

⁶²¹ P.P. Pasolini, *Poesia d'oggi*, in «La Panarie», XVII, 97, maggio-dicembre 1949, ora in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 322-323.

⁶²² G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

complessa opera di ridefinizione dei suoi aspetti linguistici, ottenuta per mezzo del confronto con modelli letterari provenienti da altre tradizioni.⁶²³

Pasolini infatti è sempre stato attratto dalla sonorità e dalla musicalità, ne è una prova la sua attenzione al fonosimbolismo della poesia pascoliana; la lirica di Pascoli infatti è anche il soggetto della tesi di laurea, alla quale Pasolini lavora con il professor Calcaterra. E grazie a Pascoli, poeta che rifiuta i trionfalismi classicheggianti della poesia di Carducci e di D'Annunzio, l'esperienza della musicalità della poesia europea dei poeti maledetti entra nella sfera della meditazione poetica pasoliniana. Dunque, tutta l'esperienza lirica del primo Pasolini giungerà a una prima risistemazione già negli anni Cinquanta.

Poesie a Casarsa del 1942 costituirà, con l'aggiunta di altre due *plaquettes*, *Dov'è la mia patria* del 1949, pubblicata dall'Academiuta di Casarsa e *Tal còur di un frut* del 1953, edita a Tricesimo dalla tipografia Edizioni di Lingua Friulana, la base de *La meglio gioventù*, che esce per Sansoni nel 1954. Circa vent'anni dopo, Pasolini decide di riprendere in mano quei testi, modificandoli (la riscrittura implica il cambio di contenuti e di significati) e dando alle stampe *La nuova gioventù. Poesie friulane (1941-1974)* per Einaudi nel 1975.

In tale lavoro di riedizione, prima di passare ai testi, ciò che appare significativo è il materiale paratestuale. A partire dalla copertina che ritrae un giovane Pasolini, come a voler rinnovare – la ‘nuova’ appunto – il legame con la poesia della giovinezza; almeno in apparenza, poiché la foto è nella parte più in superficie del libro, in copertina. L'autore ripesci i versi della poesia della giovinezza casarsese, del passato, collocandoli in un nuovo contesto storico fatto di dissoluzioni di certezze e di trasformazioni che devastano la società. Il libro, scrive Pasolini in quarta di copertina, però, è una ‘ripetizione’; e ciò rappresenta un fatto anomalo e sorprendente. *La nuova gioventù* è la nuova forma, la seconda forma de *La meglio gioventù*.

⁶²³ P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, «La Rivista», 2015, 4, pp. 107-119, p. 110.

Tutti questi indizi donano un'apparenza di ripetizione del testo, di un'uguaglianza: i titoli sono gli stessi, addirittura i versi sembrano somigliarsi, le rime sono le medesime. Tuttavia, è lo stesso Pasolini a spiegarlo: questa corrispondenza è solo apparente, essa si presenta nella forma, nel metro, nel suono. Pasolini riprende il primo libro sulla gioventù e ne fa l'oggetto del nuovo, con una smania revisoria e correttoria, ma non per una risistemazione fono-linguistica o un adeguamento della lingua, pur riconoscendo che «il friulano è un po' più parlato: e a testimoniare sono proprio i più frequenti italianismi».⁶²⁴

L'emendamento per Pasolini è storico. C'è ancora molto da dire su quanto è accaduto. Non esiste mai un significato ultimo, Pasolini ha bisogno sempre di correggere, di rivedere le sue posizioni in base agli accadimenti storici. Insomma per l'autore (e per il lettore) non esiste la parola fine.⁶²⁵ Lo stesso Siti, dopo l'avventurosa curatela dei dieci volumi dei 'Meridiani', «catafratti nella loro epidermide blu»,⁶²⁶ sa che la loro finitezza è solo apparente; Pasolini è l'autore delle imperfezioni, delle citazioni a memoria sbagliate, e anche di materiale che l'autore aggiunge continuamente alle sue pubblicazioni (le appendici), o della preparazione di indici sempre diversi, mentre il testo definitivo, ultimo in Pasolini sembra sempre emergere dal magma di tutte le redazioni precedenti. Si resta storditi, secondo Siti, dal proliferare dalle cartelle e dai dattiloscritti pasoliniani di progetti mobili e sempre ramificati, dagli spostamenti e da quella 'vitalità' che connota il lavoro nell'«officina» dell'autore.

Nella *Nuova gioventù*, la dedica rimane 'sempre' a Gianfranco Contini, primo estimatore della poesia friulana. Ma in apertura, prima della sezione *Casarsa*, si trovano due

⁶²⁴ P.P. Pasolini, *Nota (1974)*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 520.

⁶²⁵ Tricomi spiega che per il lettore di Pasolini «l'imperativo, [è] di riconsiderare sempre l'intera produzione del poeta alla luce del suo esito più recente, così da rinvenire il senso di quest'ultimo anzitutto nell'attualizzazione di un precedente percorso autoriale che esso può tanto rettificare quanto ribadire, sia di scorgere, in tale sforzo di costante ripensamento della propria intera proposta intellettuale, il desiderio dello scrittore di adeguarla, di volta in volta, agli obiettivi culturali suggeritigli dal presente. Il che implica, per il fruitore, anche l'obbligo di giudicare mai autonomo e sempre provvisorio ciascun testo pasoliniano, perché esso risulta in parte incomprensibile, se non lo si decodifica quale sviluppo di un discorso in evoluzione, e deve quindi essere reinterpretato appena l'autore ne licenzi uno nuovo». A. Tricomi, *Pasolini*, cit., p. 277.

⁶²⁶ W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1899.

testi nuovi: *Introduzione* e *Variante*. Il primo è un testo pubblicato sul «Giorno» il 23 dicembre del 1974 e si ricollega al famoso articolo comparso sul «Corriere della sera» il 7 gennaio 1973, col titolo *Contro i capelli lunghi*.⁶²⁷ L'omologazione ha colpito anche un elemento di ribellione per i giovani di sinistra, quello dei capelli lunghi. I giovani di destra si sono appropriati di un linguaggio della presenza fisica di sinistra. Per questo Pasolini invita i giovani comunisti in *Introduzione* a tagliare i capelli: «Se duciu i zòvins / comunis'c a si tajassin / i ciavièj, ghi colarès / la mascara ai zòvins fassis'c», («Se tutti i giovani comunisti si tagliassero i capelli, cadrebbe la maschera ai giovani fascisti»).⁶²⁸

Variante si apre sulla 'pena' di chi porta capelli e barba lunghi, di nuovo riprendendo il tema della poesia precedente. Il locutore sente che le nuove generazioni non sono in grado di affrontare la storia, poiché bloccati in conformisti omologatori, i quali svuotano di significato le loro denunce e le loro proteste. Il poeta istituisce perciò una sorta di raffronto floreale tra una prima pianta e una seconda, interrate in momenti diversi della vita dell'io lirico e del mondo, accorgendosi ora però della vecchiezza del mondo. Perciò l'io stabilisce un rapporto metaforico tra un prima e un dopo, deliberando che ormai la speranza è sparita.

Il rimando pasoliniano potrebbe essere alla sua produzione, contrassegnata dalla 'Passione' la prima, e dal 'Gioco' la seconda. Come la *Meglio* e la *Nuova gioventù*, all'apparenza identiche; eppure, malgrado le volontà dell'autore di rendere la seconda uguale alla prima, il suo cruccio in realtà: «a era ch'a essi diviersa a no podeva» («era che non poteva essere diversa»).⁶²⁹ Eppure, il riferimento più ampio, che ricade nella poesia, è alla mancanza di speranza nel futuro, che a questa altezza Pasolini sente in maniera viscerale. L'affaticamento è quello di un mondo consumato, passato, trascorso.

⁶²⁷ Nel volume il testo porta il titolo di «*Il discorso*» dei capelli, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 271-277.

⁶²⁸ Id., *Introduzione*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 397.

⁶²⁹ Id., *Variante*, in ivi, p. 402.

Con *Dedica* invece si apre la riscrittura dei versi casarsesi. La poesia in apparenza è simile, poiché l'apertura dei versi è la stessa, di seguito il testo del 1954, subito dopo quello del 1974:

Fontana di aga dal me pais.

A no è aga pì fre-scia che tal me pais.

Fontana di rustic amour.⁶³⁰

Fontana di aga di un pais no me.

A no è aga pì vecia che tachel pais.

Fontana di amour par nissùn.⁶³¹

La poesia mantiene lo stesso titolo e i versi si aprono allo stesso modo, con la ripresa della stessa parola fra i vv. 1 e 3. Tuttavia, sin da subito, è ravvisabile un capovolgimento, una negazione: quella che era la «Fontana d'acqua del mio paese» diventa una «Fontana d'acqua di un paese non mio». La negazione dell'identificazione giovanile col paese materno comporta anche un'ulteriore impossibilità, ovvero la rima in «pais» fra i vv. 1 e 2, che nell'edizione giovanile era portata dalla ripetizione della stessa parola.

Non solo quel paese non appartiene più al locutore, ma l'aggettivazione riferita all'acqua della fontana cambia e diventa da «fre-scia» a «vecia» al verso 2. L'acqua, simbolo vitale, si ricopre di un alone mortifero, di affaticamento. Così l'illusione giovanile di «rustic amour» si trasforma in «amour par nissùn». Lo specchio d'acqua, inoltre, rimanda a un luogo del mito per antonomasia: lo stagno, il lago, la pozza d'acqua. In effetti, è nel rispecchiamento sulla superficie dell'acqua che Narciso si innamora della sua immagine riflessa, che però è causa della sua morte.

Da *Dedica* si passa a *Il nini muàrt*. Lo schema apparentemente sembra mantenersi identico poiché composto da due terzine, i cambiamenti però sono evidenti già a partire dal

⁶³⁰ Id., *Dedica*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 9.

⁶³¹ Id., *Dedica*, in ivi, vol. II, p. 407.

primo verso. L'ambientazione rimane la stessa, quella di una «Sera luminosa» («Sera imbarluminosa»). Nel testo giovanile però si rintraccia l'elemento vitale della crescita poiché, mentre una donna incinta cammina per il campo, il locutore scruta l'acqua, continuo veicolo di vita e forza, che si accumula nel fosso. Nella riscrittura tarda, il fosso è secco («il fossàl /al è sec»),⁶³² la presenza dell'acqua è scomparsa. L'occhio del poeta questa volta intercetta l'ombra della donna incinta, un presagio più angoscioso di morte.

Nella seconda terzina è l'allocuzione diretta a Narciso,⁶³³ presenza generativa e prolifica della poesia giovanile, a occupare spazio maggiore. La morte del giovane («nini») Narciso e la relativa identificazione del poeta rappresentano l'intrecciarsi del tema di eros e thanatos col 'doppio',⁶³⁴ seguiti però dall'innocenza della figura quasi casta del fanciullo, innamoratosi della propria parvenza, senza mai aver vissuto altra esperienza erotico-amorosa.

Nella versione della *Nuova gioventù* è presente però un distacco, sottolineato dal cambiamento del verbo, che passa dal nostalgico «Io ti ricordo»⁶³⁵ al consapevole «Io so ancora»,⁶³⁶ rimarcando la coscienza di questo richiamo al passato che suggerisce un allontanamento poiché vissuto «Sensa tornà nè insumiati, Narcis» («Senza tornare né sognarti, Narciso»).⁶³⁷

Le attese della giovinezza sono svanite e mutate in disincanto. La riscrittura pasoliniana è un modo di ripensare ai cambiamenti occorsi nella propria vita di autore, di poeta, e anche nel mondo. *Variante* anticipa questo senso di dissidio fra vecchio e nuovo e la fine delle speranze, che non è solo personale, ma generazionale per Pasolini. In *O me donzel* Pasolini trova l'occasione per rimeditare un vecchio conflitto su cui aveva già meditato, in

⁶³² Id., *Il nini muàrt*, in ivi, p. 408.

⁶³³ Sulla presenza di Narciso nell'opera pasoliniana si vedano: Il commento di A. Arveda a P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Roma, Salerno, 1998; M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022. Per la presenza della poesia classica in Pasolini: A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano, Mimesis, 2022.

⁶³⁴ M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022.

⁶³⁵ P.P. Pasolini, *Il nini muàrt*, in ivi, vol. I, p. 10.

⁶³⁶ Id., *Il nini muàrt*, in ivi, vol. II, p. 408.

maniera più politica e raggiungendo la pienezza dello stile, di fronte alle ceneri di Gramsci, il suo dissidio maggiore: quello dell'essere un borghese e di non poter appartenere completamente al popolo tanto amato.

Difatti la riscrittura del 1975 è totale. Se nella versione della *Meglio gioventù* il poeta è totalmente assimilato e assorbito nell'ambiente rurale ed elegiaco del paese materno, in cui ritorna l'elemento 'acqua' motore della giovinezza e del riconoscimento mitico, «In chel spieli Ciasarsa / – coma i pras di rosada – / di timp antic a trima» («In quello specchio Casarsa – come i prati di rugiada – trema di tempo antico»);⁶³⁸ nonché delle prime esperienze erotiche «lontàn frut peciadòur» («lontano fanciullo peccatore»);⁶³⁹ Nella riscrittura il poeta confessa l'impossibilità di potersi amarsi e il desiderio di quell'amore materno incondizionato («I volevi essi me mari / ch'a mi amava, ma / i no volevi amà me stes»), il quale però è causa di conflitto perché Pasolini non accetta la sua condizione borghese, privilegiata, che lo allontana dalla purezza del popolo. Solo la madre può amarlo per quello che v'è oltre la sua condizione di intellettuale.

A Casarsa prima, nelle borgate romane poi, Pasolini scorge quella genuinità tanto ricercata, che verrà annullata dal processo di omologazione culturale e sociale dei primi anni Sessanta. E allora in chiusura il locutore ammette del suo amore (non solo letterario e idealistico) per quei giovani poveri, ignoranti e semplici, suoi amati e amanti, vissuto in maniera però contrastiva. Perché l'io conosce bene la sua condizione e la conferma risiede nella dichiarazione negativa sul corpo dei borghesi: «a àn un cuàrp maledèt».⁶⁴⁰ Eppure, solo negli amplessi, il poeta è libero di identificarsi con quei giovani amati e di poter annullare, nei momenti più intimi, la sua non accettazione di borghese, che per il resto invece permane come impossibilità ontologica.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Id., *O me donzel*, in *ivi*, vol. I, p. 13.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Id., *O me donzel*, in *ivi*, vol. II, p. 411.

Il tema della vecchiezza del mondo e quello della giovinezza si intrecciano nella riscrittura poiché Pasolini ora conosce quel ‘futuro’: il mondo contadino e agricolo degli anni di Casarsa è stato spazzato via da una trasformazione di cui il poeta si era fatto cantore nefasto negli anni romani; ciò che resta è solo l’irrisione amara di una fine annunciata e di società problematica: «no soj veciu jo / al è veciu il mond / che no murint al lassa / cui ch’a vif senza fond» («Non sono vecchio io, è vecchio il mondo, che, non morendo, lascia chi vive senza fondo»).

⁶⁴¹

5.6. Lo stile tardo pasoliniano tra apologia dell’arcaico e genocidio del nuovo

Le *Lettere luterane*⁶⁴² si aprono con un testo inedito pasoliniano dal titolo *I giovani infelici*. È Pasolini stesso a dirci che il saggio è dei primi giorni del 1975. In esso affronta il suo rapporto con i giovani, nel suo risvolto ‘finale’, ovvero nella palinodia di quanto aveva affermato precedentemente sulla gioventù. La tardività pasoliniana è perciò una ritrattazione del suo amore per i giovani.

Nel periodo casarsese e nella successiva fase romana, com’è noto, il rapporto pasoliniano con la giovinezza è caratterizzato da una grande attenzione, da un interesse vivo e un amore incondizionato. Questa predilezione per la gioventù non riguarda unicamente la brama e il desiderio, sessuali ed erotici, dovuti anche al vigore stesso del corpo pasoliniano, ma i giovani straripano di vitalità e di pienezza – seppure intrise e impregnate di violenza – ed è ciò ad affascinare lo scrittore.

Gli anni Settanta perciò sono per Pasolini angoscianti sul piano psicologico per quanto avviene fisicamente: soprattutto per un autore che si era sempre occupato molto del ‘corpo’ e della sua cura, poiché iniziano a intravedersi i primi segni di ‘vecchiaia’.

⁶⁴¹ Id., *Li letanìs dal biel fì*, in *ivi*, p. 412.

⁶⁴² Le *Lettere luterane* usciranno postume per Einaudi nel 1976. In realtà, però gli articoli presenti sono pubblicati perlopiù sul «Corriere della Sera» e sul «Mondo» nel 1975. Il testo *I giovani infelici* che apre le *Lettere*, assieme alla *Postilla in versi* che le chiude, sono gli unici inediti. Tra gli indici conservati, secondo i

Eppure Pasolini ama lo sport e gioca a calcio, nella sua forma più pura; addirittura lo scrittore si fa ritrarre in costume da bagno sul lungo Tevere negli anni Cinquanta, all'altezza di Ponte Sant'Angelo; alla prima di *Mamma Roma* nel 1962 prende a schiaffi un giovane fascista. Al centro della vita e dell'opera di Pasolini v'è dunque sempre la corporalità: elemento preponderante e ossessivo in ogni sua declinazione. Il corpo riveste una rilevanza tale che anche la morte dell'autore sarà distinta dalla presenza massiva del cadavere martoriato di Pasolini sulla spiaggia dell'Idroscalo di Ostia.

Ai primi segni di invecchiamento e di decadimento fisico Pasolini decide di sottoporsi alle cure di Gerovital, il farmaco della giovinezza, in Romania, portando con sé addirittura la madre, la quale è incoraggiata a fare la stessa terapia. L'insorgere della vecchiaia è per l'autore un tormento lacerante. Così, da un lato, la propria giovinezza sta svanendo, divenendo quasi una tortura, dall'altro lato, inoltre, i suoi amati giovani cominciano ad assumere fattezze orribili (che è una metafora per la perdita di ideali) e ciò spinge Pasolini a un'abiura rispetto a quanto sostenuto precedentemente sulla gioventù.

Scompare quindi l'esaltazione dei giovani Narcisi e svanisce persino il '*O me donzel casarsese*', di cui resta solo il titolo nella versione del 1975 de *La nuova gioventù* (difatti la riscrittura del testo è totale). I ragazzi – di vita e non – ormai sono tutti figli di borghesi perché la società si è completamente omologata e per tale ragione essi vengono ripudiati da Pasolini. Questa sua ritrattazione appare evidente nel testo *I giovani infelici*, che si apre portando un'analogia sul piano del teatro tragico greco, con la constatazione del mistero rivestito dal tema della predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri.

Nel mondo antico, e in particolar modo nella tragedia classica, i figli erano ineluttabilmente costretti a pagare le colpe dei padri. Gli esempi più eclatanti e cruenti sono in *Medea* e nel ciclo dei Pelopidi, Atreo e Tieste. Questo concetto è sempre espresso dal coro, detentore di tale verità e voce democratica.

Per Pasolini perciò la ‘predestinazione tragica’ dei figli a pagare le colpe paterne è l’eredità di una società in cui essi succedono ai padri, pur non condividendo le scelte, ma dovendo subire le conseguenze degli errori da loro commessi nella costruzione di quell’ordine sociale ed economico. I figli pertanto non sfuggono mai a questo destino, proprio come nel teatro classico. Ed è per questo che appaiono ‘infelici’ agli occhi di Pasolini, perché carichi comunque di quella colpa.

A cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta insorgono una serie di modifiche economiche in seno alla società, le quali sradicano tutte le speranze nate nel periodo di ricostruzione postbellico, in cui si auspicava un progresso economico accompagnato da una crescita culturale e sociale del Paese. La nazione vive invece un rapido boom economico che trasforma l’Italia in una società capitalistica, ma il miglioramento economico momentaneo fa esplodere e appiattisce i desideri e i piaceri di tutti, omologandoli.

Agli occhi di Pasolini i giovani ora appaiono privi di ideali: per questo motivo lo scrittore istituisce un parallelismo con la tragedia classica, proprio per accentuarne l’aspetto tragico. I suoi giovani, tanto amati nel periodo casarsese e nel primo periodo romano, ora non sono solo condannati a subire il destino che gli viene inflitto per le scelte paterne, ma il sentimento pasoliniano nei loro confronti è di ‘condanna’.

La «condanna» di cui parla Pasolini è, come appunto spiegherà poco più avanti nel testo, «una cessazione d’amore»,⁶⁴³ la quale non genera odio, ma appunto un sentimento di condanna. A lungo Pasolini ha amato i giovani, e per tale ragione li ha osservati, descritti, narrati, esaltati. Tuttavia, ora si pone loro come padre ideale e storico, pertanto in quanto tale non può che condannarli, poiché proprio come padre accetta la colpa dei padri e la ammette, acconsentendo anche alla verità del coro ateniese, ovvero alla predestinazione dei figli a pagare le colpe paterne.

Id., *Lettere luterane, Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 541 e ss.

⁶⁴³ Ivi, p. 542.

Eppure quali sono queste colpe di cui i figli devono pagare le conseguenze? Ad essere colpevoli non sono solo i figli dei vecchi fascisti e delle nuove forme di fascismo (il potere capitalistico), anche i figli dei comunisti e degli antifascisti verranno puniti. Tutti categoricamente sono borghesi. La loro colpa, così come quella dei loro padri, è stata l'aspirazione borghese. In altre parole, per Pasolini la colpa di padri consiste nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese.

Eppure, pur professandosi padre in questo testo, Pasolini si sente ancora figlio. Quest'affermazione è interessante perché vede l'autore in una sorta di luogo di 'mezzo': ha l'età per essere padre, si mette dalla parte dei padri, ma è ancora inevitabilmente figlio. Pasolini sente di aver ancora diritto alla vita. La complessa questione paterna pasoliniana e il rapporto padre-figlio dà vita a un ribaltamento, ma anche a un'accettazione della tradizione. Questo sentirsi a metà, in un campo di mezzo è in linea con la definizione che Said dà dello stile tardo: l'essere 'dentro' il presente, ma allo stesso tempo 'fuori', 'separato'.

Pasolini sente giungere la vecchiaia inesorabilmente, soprattutto quella fisica, per tale ragione si considera padre storico e ideale: è nell'età dei padri. Eppure, quei figli, Pasolini li ha amati, egli resta pur sempre l'autore dei *Ragazzi di vita*. Tuttavia quei giovani oggi si sono trasformati in qualcosa di crudele, di orribile (si pensi alla polemica già citata dei capelloni) e perciò l'autore non può più amarli.

L'abiura pasoliniana nei confronti dei giovani pone la sua tardività come una terra di mezzo fra la difesa dell'arcaico e il genocidio del nuovo. La ritrattazione, la palinodia dell'amore per la gioventù è visibile nella riscrittura della *Nuova gioventù*, poiché l'esaltazione per i giovani scompare totalmente, come abbiamo visto nel paragrafo precedente. Il mondo contadino e agricolo, così come quello delle borgate romane, è spazzato via dalla società neocapitalistica.

La dimensione della giovinezza all'altezza del 1975 è completamente ripudiata. Si rovescia la dinamica padre-figlio nell'universo pasoliniano, il quale si trova però a ricoprire

entrambi i ruoli. Il rapporto con la tradizione è inabissato, ma era già compromesso all'altezza degli anni Cinquanta, poiché il poeta camminava fra le rovine. Pasolini prova a tirarsi fuori dalla storia, che è inevitabilmente quella borghese. In Italia questa storia è ritardata, poiché l'Italia del dopoguerra è un Paese arcaico, mantenuto addirittura congelato in questa sua condizione di arcaicità nei vent'anni di fascismo.

La classe media italiana, nata nel miracolo economico, è una borghesia lenta e latente in cui non v'è alcun impulso di crescita culturale. Per questo Pasolini vede a compimento una storia borghese ormai frenata. Una parabola storica quella della borghesia che giunge a compimento per l'autore quando la sua di gioventù è finita.

È interessante notare che quando si esaurisce la sua gioventù, proprio i giovani del momento appaiano a Pasolini come qualcosa di ripugnante. Ci sono più piani che si intersecano: quello biografico-personale e quello storico-sociale. Da una parte, quindi, quello biografico-personale: ricordiamo ancora una volta che Pasolini andava in Romania a fare la cura di Gerovital, da cui era ossessionato. Dall'altra parte questa giovinezza che l'autore insegue fisicamente, in realtà gli sta sfuggendo. Proprio in questi anni Dino Pedriali lo ritrae nudo, in una sorta di messa in scena del corpo. Il piano storico-sociale attiene alla trasformazione della società capitalistica che Pasolini vive appunto negli anni in cui si affaccia alla vecchiaia.

Eppure, rimane una certa latenza d'amore per la gioventù, per cui per Pasolini è ancora un valore: del corpo giovane, dell'eros, della vita sessuale, di tutta una serie di qualità che l'autore non attribuisce alla società borghese, ma alla società arcaica, quella che appunto Pasolini dice di aver sempre amato ed erotizzato.

L'abiura pasoliniana deriva solo dalla gioventù borghese, poiché questa non è più erotizzabile proprio perché borghese: anzi è un mondo da respingere, in nome di una sorta di iper-vecchiaia, che è allo stesso tempo una sorta di iper-tardività. Pasolini cessa di amare i giovani perché la storia ormai è quella borghese. L'amore per la gioventù è nella difesa del

mondo arcaico. Lo stile tardo di Pasolini è un'apologia dell'arcaico. La tardività di Pasolini è quindi l'arcaicità, con cui prova a trarsi fuori dalla storia borghese, ma inevitabilmente v'è dentro.

Per questo la difesa dell'arcaico in Pasolini si lega al genocidio del nuovo, alla rimozione della coscienza da parte dei padri. L'omologazione culturale ha distrutto l'arcaico per far posto al nuovo. In tal modo, Pasolini denuncia sia la crisi del prodotto consumistico e capitalistico che è la nuova società, sia la condizione orribile dei giovani, i quali si trovano a essere condannati, vilipesi e umiliati.

Non è un caso che a essere maltrattati e violati in *Salò* siano i corpi giovani di ragazzi e ragazze, rapiti e rinchiusi nella villa. La metafora del vecchio potere del fascismo che sottopone a violenze indicibili i corpi vitali dei giovani è rivolta allo spettatore che assiste silente e complice, accettando le lusinghe blande e ingannevoli del nuovo potere capitalistico.

Conclusione

Il lavoro presentato e fino a qui condotto ha avuto origine da un duplice movimento che ne ha orientato la ricerca: da una parte un atto centripeto rivolto verso l'interpretazione del testo adorniano sulla base di un commento minuzioso e attento (prima parte: capp. I-II), dall'altro un moto centrifugo ed estrinseco al testo, il quale si è basato principalmente sullo studio di un campione di analisi circoscritto e motivato (seconda parte: capp. III-IV-V).

L'indagine ha preso avvio esattamente con il commento testuale del saggio adorniano per tentare di sviscerarne caratteristiche e particolari non emersi chiaramente, poco definiti o solo accennati, dato lo stato di abbozzo e di non definizione del testo. Il primo capitolo, in effetti, si concentra interamente sull'analisi adorniana dello stile tardo di Beethoven, con accanto una lettura sinottica delle considerazioni di Adorno in *Teoria estetica*.

Il secondo capitolo, invece, mira a un inquadramento storico-teorico della categoria presentata da Adorno e poi ripresa da Said, corredato da una lettura delle principali opere sulla 'fine' o sul 'senso della fine'; un'interpretazione che cerca di svincolare lo stile tardo

dalla categoria ermeneutica della vecchiaia artistica per indirizzarla più su un concetto storico-epocale che unisce il sentimento della fine dei tempi (*Endzeitstimmung*) al risultato artistico.

La seconda parte della tesi pertanto ha una base di analisi distinta che riguarda l'applicazione della categoria a tre autori del secondo Novecento italiano: Bassani, Fortini e Pasolini, di cui vengono prese in analisi una selezione di opere fra poesia e prosa. Il campione di testi degli autori analizzati mostra come ciascuno di essi presenti una reazione differente al 'senso della fine', una risposta personale pur essendo inquadrata in un contesto storico di crisi. Difatti, le tre soggettività autoriali potrebbero essere così sintetizzate e riassunte attraverso tre perifrasi: il senso nichilistico della fine per Bassani, l'allegoria metamorfica e l'intricato paesaggio pietrificato in Fortini e, infine, l'esplosione magmatica della forma e il lamento della fine per Pasolini.

L'obiettivo pertanto risulta duplice nelle sue intenzioni, poiché l'esplorazione del saggio adorniano ha consentito di delineare la categoria di stile tardo, permettendone una sua applicazione critica più immediata e riconoscibile; ciò è avvenuto anche grazie all'ausilio dello strumento interpretativo a cui si è giunti durante il commento. Il risultato del commento infatti è costituito dalle caratteristiche e dai sintomi o segni di riconoscimento dello stile tardo adorniano.

In tale studio a emergere su tutti è uno in particolare fra i principali cardini dello stile tardo, il quale è rappresentato dal rapporto che la soggettività autoriale tarda intrattiene con la storia; sarebbe più corretto dire dalla relazione della soggettività con una certa *Stimmung* del tempo. Quest'ultima irrompe nell'opera tarda, preannunciando i '*mala tempora*' attraverso le sue tracce specifiche.

Accanto a questa caratteristica, ve ne sono altre che spiccano: come la differenza fra opera tarda e documento; il rapporto della soggettività con le convenzioni e il loro ruolo nell'economia dell'opera tarda; l'esplosione della soggettività stessa, il ruolo della mano

dell'artista (che viene toccata dalla morte) come strumento creativo e la totalità frammentata.

Nell'esaminare le caratteristiche dello stile tardo sono emersi pertanto una serie di sintomi o segnali di riconoscimento quali la 'dissoluzione' o la 'disgregazione' attraverso l'uso della 'forma-frammento'; la 'disarmonia', ovvero la mancanza di armonia, lo 'sgraziato'; la 'frantumazione' e la 'contrazione' o la 'concentrazione', visibili nelle forme brevi come l'epillio, l'epigramma; l'urto della storia che conduce alla 'giustapposizione' nella sistemazione dei materiali, quindi la 'paratassi' come modo formale di procedere; il 'disfacimento organico' che rappresenta il 'sentimento del tempo' e il deperimento materiale nella forma dell' 'inorganico'; la 'μετάβασις εἰς ἄλλο γένος', ovvero la confusione degli stili; la 'negatività'; la 'dissonanza'; il 'non-finito'; il carattere 'spoglio'; il 'popolare' o meglio il 'superamento del sublime'; la 'ripresa' o la 'citazione'; la 'serietà' come sovraccarico di contenuto, cioè l'essere 'fuori dall'ordinario' o 'straordinario'; l'ironia e l'elemento 'demoniaco'; il rapporto complesso con la tradizione.

Già con la chiusura del primo capitolo avanza l'ipotesi della relazione fra il sorgere dell'opera tarda come manifestazione di lamento, geremiade, presagio dei tempi ultimi per gli artisti che ne sono investiti. L'opera tarda è l'avvisaglia di quei *mala tempora* che l'autore avverte incombere attorno a sé e nella società. Per questo la vecchiaia non è una condizione necessaria nella configurazione della soggettività autoriale tarda. In effetti, con il secondo capitolo si apre una questione spinosa e che ha generato confusione negli studiosi: ovvero la differenza fra *Spätstil* e *Altersstil*.

Il primo è letteralmente lo stile tardo, in cui 'tardo' assume diversi significati (tra cui tardivo, in ritardo, postumo), anche grazie alla lettura che fa Said con la sua *lateness*; esso indica principalmente un moto di sovversione rispetto allo stile precedente dell'artista o comunque allo *Zeitgeist* in cui la soggettività tarda manifesta i sintomi precorritori del 'senso della fine'.

Il secondo, invece, è lo stile della vecchiaia, ovvero la fase ultima della normale scansione temporale della carriera dell'artista o dell'autore. Non v'è necessariamente una ribellione allo stile precedente, ma un proseguimento lineare della successione temporale artistica. Pertanto, appare evidente che lo stile della vecchiaia può coincidere a volte con lo stile tardo, ma non il contrario. Un autore può sentire la fine dei tempi a trent'anni, manifestando il suo stile tardo, senza arrivare al suo stile della vecchiaia. Mentre ci sono autori che hanno uno stile della vecchiaia, senza mai dare segni di uno stile tardo.

Fra *Spätstil* e *Altersstil* si crea un rapporto di corrispondenza univoca. Per cui il primo può corrispondere al secondo (sempre ma non solo), mentre il secondo non corrisponde necessariamente al primo. Hermann Broch, che nel 1947 pubblica il saggio *Mythos und Altersstil*, racchiude però nell'*Altersstil* qualcosa di più ampio del semplice 'stile della vecchiaia'. In effetti, dal suo saggio si evince come quello a cui fa riferimento Broch è qualcosa di simile allo *Spätstil* del saggio pubblicato da Adorno nel 1937 (redatto però nel 1934). Broch parla di una rottura brusca con lo stile precedente, la quale porta a una sorta di astrattezza.

Dopo aver quindi definito i limiti fra i due concetti, si è passati a una disamina della vecchiaia degli artisti e del deperimento dei tempi. Questa riflessione sulla vecchiaia degli artisti risulta necessaria all'economia di tale studio, poiché lo *Spätstil* in alcuni casi si lega alla vecchiaia, mentre una condizione imprescindibile è il deperimento dei tempi. Difatti, la caratteristica precipua dello stile tardo è il rapporto fra la soggettività e la sua risposta all'urto della storia.

Il punto centrale del secondo capitolo però è rappresentato dall'orizzonte critico che lo stile tardo assume prima in Adorno con la catastrofe e poi in Said con l'esilio. E, in questo, lo stile tardo manifesta la crisi in corso, recando la traccia della soggettività autoriale che ha saputo coglierne i segnali.

Il 1934 è un anno cruciale per Adorno, ebreo-tedesco, che vede sorgere l'hitlerismo in Germania. In quello stesso anno inizia a comporre il saggio sullo stile tardo, che però vedrà la luce solo nel 1937, quando Adorno avrà già lasciato il paese. Appare evidente, quindi, che il contesto storico-culturale ha influenzato la visione critica del filosofo. Non solo la catastrofe incombe sull'Europa a causa del sorgere del nazismo e della sua atmosfera cupa, ma addirittura l'orrore e gli eccidi, che esso causa, provocano un imminente senso di fine.

Quel clima angusto e di terrore darà vita materiale a una nuova forma d'arte e proprio in essa Adorno coglierà la 'dissonanza', la 'difformità' come sintomo reale e non-identico dell'epoca; la dissonanza mostra la verità sulla negatività del mondo e il fatto che l'opera risulti inconciliata rispetto alla norma, ovvero che non sia condiscendente, accomodante con l'armonia che ci si attenderebbe da un'opera secondo un modo classicistico di intendere l'arte.

Proprio contro le Avanguardie, definite come 'Arte Degenerata', si scaglierà la censura e il ribrezzo da parte dei nazisti, così come nei confronti delle avanguardie musicali del primo Novecento. Però l'astrattezza o l'astrazione alla quale rimandano è la stessa a cui aveva fatto riferimento Broch nel suo saggio e di cui parla Adorno dieci anni prima.

Per questo, a volte, l'opera 'tarda' viene definita 'brutta' dal fruitore comune, abituato al senso di conciliazione che riceve da un'arte più codificata e anestetizzante. In realtà tale bruttezza corrisponde alla citata 'mancanza di rotondità e di armonia', di si è parlato, citando l'incipit del saggio adorniano. La disarmonia di un'opera d'arte è la verità sullo stato delle cose presenti e non è di certo una degenerazione.

Ancora, per usare le parole di Agamben, per lo stile tardo si può parlare di 'disappropriata maniera', l'abbandono da parte dell'artista dello stile che ha coltivato fino a quel momento, lasciando spazio solo a un' 'improprietà'. Senza armonia, rotondità, sviluppo lineare, ma solo impoverimento e astrattezza.

Anzi, la dissonanza rivela la violazione di quei canoni dominanti, sanciti dalla norma classicistica, e riproduce in maniera contrastiva la relazione fra opera e realtà. L'opera tarda a questo punto mostra la lacerazione del tempo presente, uno squarcio provocato dall'urto fra autorialità tarda e storia. Ecco perché il vocabolario utilizzato da quell'opera d'arte non rimanda a una grammatica facilmente intuibile o nota; ciò a cui l'opera d'arte punta è una sintassi immediata (non mediata) e non codificata. Si intuisce perciò che suo segno innato è la negatività, l'opera tarda viene sempre definita attraverso la negazione, tramite ciò che non è.

Ed è interessante notare come il panorama critico di Adorno sia segnato dall'evento luttuoso e incombente della catastrofe che si riflette nel 'paesaggio in rovina' dello stile tardo, nella collisione e nella frammentazione della totalità; mentre lo sguardo contrappuntistico e 'di confine' di Said, volto a far affiorare ogni singola voce, si accorge dell'inconciliabilità dell'opera tarda nel tempo presente: essa sarà sia dentro, sia fuori, *'in between'*.

Lo stile tardo è un nuovo linguaggio per il soggetto autoriale di cui però egli dispone solo tramite gli spacchi, le disgregazioni e le contraddizioni. La norma viene spogliata di senso e nessuno è in grado di decifrare i nuovi codici del dispositivo autoriale, perché esso esplode nel significato. Più che 'il canto del cigno', lo stile tardo diventa 'il lamento del cigno'. La coscienza autoriale denuncia la fine e diviene il profeta di un tramonto sociale, culturale, di un sentimento del tempo che si sta estinguendo.

La morte diventa il vettore rifrangente attraverso il quale si mette in scena la crisi culturale, sociale e politica di quel tempo. Per questo nella seconda parte della tesi si è scelto di prendere in esame tre autori che rappresentano un esempio di 'voce' e di 'linguaggio' contrastivo rispetto al sé giovanile, rispetto alla società e al pensiero dominante. Sono tre personalità che vivono concretamente e personalmente le conseguenze politiche

dell'avvento del Fascismo in Italia: i bombardamenti, l'isolamento e la marginalità sociale, la prigionia e l'esilio.

Gli autori scelti sono coinvolti nel processo di ricostruzione dell'Italia del dopoguerra, tramite i loro interventi e le loro posizioni o semplicemente tramite le loro opere. Così come essi saranno delatori della mancata ricostruzione del Paese. E, a un certo punto, perciò essi presentano una chiara impossibilità di conciliazione con la realtà, che risulta alienante.

In Bassani a emergere è un nichilismo vuoto e nero. Nella poesia degli anni Settanta il futuro è impossibile, non esiste, il poeta è così concentrato sul presente che trasuda e trasborda del suo io-autoriale da svuotare di speranza e di significato la possibilità dell'avvenire. Non esiste più domani, tutto è 'qui' e 'ora', accanto alla donna amata.

Il poeta giovanile e il narratore degli anni Quaranta, che portavano la ferita dell'emarginazione ebraica, sono svaniti, anzi è *L'airone* a chiudere quel cerchio (delle mura ferraresi) per condurre all'oggi caotico e bisbetico (degli anni Settanta), di cui però l'autore non si cura più. Anche il dissidio piccolo-borghese con il padre ebreo appare sorpassato, una soppressione freudiana operata per curarsi del 'nulla'.

Lo stesso Pasolini fornisce la sola critica lucida e rivelatrice della nuova poesia bassaniana: è l'unico ad accorgersi che Bassani finalmente rinuncia all'«assunzione», all'elevazione poetica in una sorta di empireo (il privilegio culturale precedentemente così esposto) per cui il poeta è messaggero solo di messaggi sublimi, aulici, solenni. Il Bassani tardo è irrisorio, volgare e sconveniente. La morte non è più il *fil rouge* tematico della sua opera, ma è un vettore dissacrante che colpisce il suo stesso io senza più un diaframma fra l'io-vivente e l'io-autoriale.

Dello stile tardo bassaniano emergono quindi alcune caratteristiche: l'«ironia» come rifrazione dell'elemento mortale; la frammentazione della forma tramite l'uso della forma epigrafica ed epigrammatica; lo svuotamento del mito (nell'*Airone*); la rielaborazione dei

classici in chiave dissacrante con la riscrittura di sé e l'autocitazione; l'esplosione della soggettività e la sua debordante presenza. Non vi è più tradizione, il classico è solo una cornice vuota di cui Bassani si serve per mettere a nudo la sua parola scarna e indecente.

Con Fortini, invece, si coglie immediatamente un segnale evidente dello stile tardo, a partire dal titolo dell'ultima raccolta poetica, *Composita solvantur* degli anni Novanta. L'invito alla disgregazione, alla dissoluzione e al disfacimento organico è il manifesto poetico e anche il testamento del Fortini estremo, che muore nello stesso anno della pubblicazione, ammantando il testo di un'aurea sacra, cinerea e sepolcrale. In questo autore stile tardo e stile della vecchiaia vengono a coincidere per ragioni biografiche. Difatti è l'autore più vecchio (nel 1994 ha circa settantasette anni) fra i tre di cui si è analizzato lo stile tardo.

Di Bassani vengono presi in esame l'ultimo romanzo del 1968 (*L'airone*) e le poesie degli anni Settanta (*Epitaffio* e *In gran segreto*), ma Bassani in quegli anni è un uomo di mezz'età, alla data di pubblicazione di *In gran segreto*, la raccolta poetica più tarda, del 1978, ha sessantadue anni.

Dunque, in Fortini vengono a coincidere un senso della fine personale, accompagnato da un sentimento più universale. Uno degli elementi tardi che affiora sin da subito è quello materiale della pietra. Nel saggio adorniano la metafora della pietra come elemento dello stile tardo risuona più volte, in contrasto quasi con il marmo come elemento della raggiunta pienezza artistica, secondo le norme classicistiche. Non pochi, infatti, sono i rimandi a Michelangelo fra il saggio e la *Teoria estetica*.

Tuttavia l'intero contesto è immerso in un'atmosfera pietrificata, un paesaggio distrutto, in rovina, costellato da schegge, frantumi e frammenti. Spesso Adorno fa riferimento anche all'immagine del demiurgo, di colui che modella la pietra (nel caso dello stile tardo), ma c'è un riferimento anche al geologo. Per Adorno, Beethoven con il suo stile tardo 'fa parlare la pietra'.

Il Fortini postremo è un autore che basa la sua poetica su un'allegoria cangiante, metamorfica. Da una parte l'elemento immutabile della pietra, la base su cui edificare, ma anche l'elemento angolare scartato dai costruttori. La pietra è il cardine e anche lo scarto delle rovine del passato. Dall'altra parte il serpente, una figura ambigua e ambivalente, con una simbologia biblica e profetica più complessa. Simbolo del male e della provocazione, ma anche di rinnovamento e di rinascita.

Il poeta crea una dialettica degli opposti, un equilibrio costante fra una *pars destruens* e una *pars construens*. Il momento negativo, la fine del secolo, in cui si riapre l'ansia apocalittica, ha bisogno sempre di giungere a una sintesi. Alla rovina segue sempre la ricostruzione. Il messaggio fortiniano è fortemente utopico, ai posteri consegna la verità da proteggere.

Composita solvantur è il suo addio in versi, un commiato che dissolve le forme affinché si ricompongano per il futuro. L'ultimo Fortini non è tragico perché alla catastrofe si contrappone l'elemento sarcastico. L'ironia è una delle tracce della tardività, attraverso la quale la morte si propaga per rifrazione.

Infine, la 'petrosità' della posa fortiniana sta nella possibilità di indagare sempre e verificare anche ciò che viene dato per acquisito. Lo scontro per Fortini è pane quotidiano e solo da esso può emergere la verità. La preghiera ai posteri di 'proteggere le verità' serve per ricordare di andare sempre alla radice di ogni cosa per sviscerare, sezionare e far emergere le contraddizioni. Nessun sentiero comodo conduce al paesaggio pietrificato per Adorno. E per Fortini non esiste una via facile, una verità già data.

L'analisi si chiude con Pasolini, autore vitale e prolifico che vede la sua vita spezzarsi per volontà altrui in circostanze ancora oggi avvolte da una serie di incongruenze, malgrado gli esiti processuali. Pasolini è il più giovane dei tre, ma è pur sempre un uomo che si avvicina alla vecchiaia e che vive il decadimento fisico con grande angoscia, data la

sua ossessione per l'aspetto esteriore. Sono noti i suoi viaggi in Romania in compagnia alla ricerca dell'elisir della giovinezza (il farmaco Gerovital).

Tuttavia, come si è più volte ribadito, lo stile tardo non si lega necessariamente alla vecchiaia di un autore, ma è la ricerca di un nuovo linguaggio che accoglie in sé l'urto della storia. Quello che giustifica perciò la presenza di Pasolini in un tale contesto è il suo percepire un diverso *esprit du temps* già prima degli anni Settanta. La crisi è presente a partire dagli anni Cinquanta, quando nelle *Ceneri di Gramsci* Pasolini avverte l'inconciliabilità della 'connessione sentimentale' fra l'intellettuale e il popolo e l'impossibilità di ricevere pienamente l'eredità gramsciana.

L'intellettuale non si può fare 'mediatore'. Questo rapporto complicato con la tradizione gramsciana ('con te e contro te') è già un segnale di stile tardo. Pasolini avverte un disagio culturale e il peso di una responsabilità. E, in effetti, l'io-autoriale si aggira fra le macerie in *Poesie mondane* (1962), le rovine della tradizione, da cui però non v'è possibilità di palingenesi, come avviene in Fortini.

La forma poetica in Pasolini esplode e dà vita al magma dilagante fra i frammenti del tessuto poetico, che deriva dalla giustapposizione delle pagine di diario dell'autore in *Poesie mondane*. Un altro segnale di tardività è il sintomo della riscrittura pasoliniana, non solo dopo i fallimenti di diverse opere, nel suo prorompente laboratorio creativo, ma soprattutto la riscrittura totale della poesia dialettale giovanile per cui rielabora anche una diversa visione della 'gioventù'. Dalla *Meglio* alla *Nuova gioventù*.

La caratteristica più evidente però rimane il non-finito, soprattutto sottoforma di abbozzi e appunti che emerge principalmente da *Petrolio*. Per quanto il romanzo sia incompiuto, ci sono precise scelte autoriali sul non finito: l'incipit per puntini di sospensione o le sette diverse prefazioni.

Per concludere, dunque, lo strumento di una tale categoria estetica e critica, come lo stile tardo, può far emergere analisi più articolate sulla relazione fra il dato biografico (che

non scada però nel semplice biografismo o in una sorta di psicologismo) e lo *Zeitgeist*. È una chiave di lettura che unisce una visione internalista ed externalista della letteratura.

La condizione del soggetto autoriale si scontra con cause esterne e storiche che entrano in un rapporto di reciprocità, quando il soggetto autoriale acquisisce questo nuovo stile, abbandonando le precedenti acquisizioni e usufruendo di un nuovo linguaggio di cui nessuno possiede la grammatica.

La categoria di stile tardo nasce nell'ambito delle riflessioni musicali con Adorno, con Said si apre a riflessioni culturali più ampie. Mentre negli ultimi anni soprattutto nel contesto anglo-americano ha avuto una vasta applicazione negli studi di storia dell'arte. In Francia, qualche anno fa, un grande convegno sullo stile tardo ne ha ribadito la centralità. Oggi, ancora, appare evidente la necessità di continuare ad approfondire una tale categoria che potrebbe portare a un'ulteriore apertura e nuove ricerche.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia prima parte

1. Opere di Theodor W. Adorno

1.1. Edizioni originali

- *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, in *Nachgelassene Schriften*, Abteilung I: *Fragment gebliebene Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- Th. W. Adorno, E. Krenek, *Briefwechsel*, hrsg. von W. Rogge, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 76; 83.
- *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, mit Unterstützung G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz, Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt am Main 2003.
- *Musikalische Schriften IV : Moments musicaux. Impromptus*, *Gesammelte Schriften* Band 17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

1.2. Edizioni in altre lingue

- *Beethoven. Philosophie de la musique*, éd. de R. Tiedemann, préf. de J.-O Bégot, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2020.
- *Beethoven. The Philosophy of Music. Fragments and Texts*, edited by R. Tiedemann, Cambridge, Polity Press, 1998.
- Th. W. Adorno, Th. Mann, *Correspondance. 1943-1955*, éd. de C. Gödde, T. Sprecher, Paris, Klincksieck, 2009 [*Briefwechsel. 1943-1955*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002].
- *Moments musicaux*, trad. de M. Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2003.

- *Théorie esthétique*, tr. de M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

1.3. Edizioni italiane

- *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001 [*Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993].
- M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010 [*Dialectik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass., 1944; nuova ed. Frankfurt am Main, Fischer, 1969].
- *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004 [*Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966].
- *Dissonanze* [1959], a cura di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1974 [*Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958].
- «*Einbahnstraße*» di Benjamin, trad. it. di F. Volpi, in «Nuova corrente», n. 71, 1976 [*Benjamins Einbahnstraße*, in «Texte und Zeichen», anno I, 1955].
- *Filosofia della musica moderna*, con un saggio intr. di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1959 [*Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949].
- *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Milano, Feltrinelli, 1973 [*Impromptus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968].
- *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, intr. e trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954 [*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1954].
- *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979 [*Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958 e 1961].

- *Note per la letteratura. 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979 [*Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965 e 1974].
- *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972.
- *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009 [*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970].
- *Wagner, Mahler. Due studi*, trad. di M. Bortolotto, Torino, Einaudi, 1972 [*Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1952].

2. Letteratura secondaria: studi su Adorno, lo stile tardo e il concetto di fine

- F. Accordini, *Vita dell'insigne pittore Tiziano Vecellio, già scritta da anonimo autore, riprodotta con lettere di Tiziano. Nelle nozze Da Mula-Lavaguoli*, Venezia, Stamperia di a. Curti, 1809.
- P. G., Adamo, *Un taccuino a forma di strada. Su "Einbahnstrasse" di Walter Benjamin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 5, p. 89-105, maggio 2016.
- L. Adler, *Préface à Cicéron, Éloge de la vieillesse*, tr. de M. A. Lorquet, Paris, Fayard/Editions Mille et une nuits, 2021.
- Th. W. Adorno, *L'actualité de la philosophie*, «Tumultes», vol. 17-18, n. 2-2002-1, 2001, pp. 153-172.
- Id., *Résignation*, «Tumultes», vol. 17-18, n. 2-2002-1, 2001, pp. 173-178.
- G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, con un saggio di A. Cortellessa, Macerata, Quodlibet, 2021.
- A. Alfieri, *Filosofie del frammento e verità precarie*, in «Aperture», n. 28, 2012.
- D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

- J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare* [1988], pres. di C. Magris, Torino, Bollati Boringhieri, 2021 [*Über das Altern: Revolte und Resignation*, Stuttgart, Klett, 1968].
- M. Ammaniti, *La curiosità non invecchia. Elogio della quarta età*, Milano, Mondadori, 2018.
- G. Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Id., *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- J. M. André, *L'admirable tremblement du temps du style tardif ou terminer sans en finir... avec Braque, Britten et Rossellini*, in «Hegel», n. 3, 2018/3, pp. 224-235.
- A. Angelini (a cura di), *Adorno in Italia*, Siracusa, Ediprint, 1987.
- A. Arbo, *Beethoven (e l'analisi dialettica) in questione: glosse sui frammenti Adorno*, in «Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura», gen./ago., 2003, Milano, poi in Centro Culturale Rosetum, Firenze, LoGisma Editore, 2003, pp. 1-17.
- Id., *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Id., *Nota sul tardo stile di Beethoven nell'interpretazione di Adorno*, in «aut aut», n. 225, 1988, pp. 81-90.
- I. Auber, K. Genel (sous la direction de), *Adorno. Dialectique et négativité*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2023.
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], vol. primo, Torino, Einaudi, 1975 [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946].
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], vol. secondo, Torino, Einaudi, 1975 [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946].

- M. Augé *Il tempo senza età. La vecchiaia non esiste*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014 [*Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2014].
- Id., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 [*Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003].
- A. Badiou, *Le siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Id., *Remarques sur la désorientation du monde*, Paris, Gallimard, 2022.
- F. Báez, *Histoire universelle de la destruction des livres. Des tablettes sumériennes à la guerre d'Irak*, trad. de l'esp. par N. Lhermillier, Paris, Fayard, 2008.
- A. Baldacci, A. Valtolina (a cura di), *Laboratorio dell'immaginario. Postludi. Lo stile tardo*, Elephant & Castle, n. 18, novembre 2018.
- D. Balicco, *La fine del mondo. Capitalismo e mutazione*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», vol. V, n. 10, novembre 2015, pp. 1-16.
- Id., *Riflessione estetica e lotta politica nell'ultimo Said*, in «Allegoria», 67, 2013, pp. 72-85.
- C. C. Bambach (ed. by), *Michelangelo. Divine Draftsman & Designer*, with essays by C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu, M. Mussolin book to the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, 13 November 2017-12 February 2018, New Haven and London, Yale University Press, 2017.
- K. Barck, M. Fontius et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2001.
- F. Barison, «Un'infinita quantità di speranza». *Benjamin e Kafka*, in «Dialegesthai. Rivista di filosofia», a. 19, 30-12-2017, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/francesca-barison-01>.
- J.-O. Bégot, *Tombeau de Beethoven, Préface à Th. W. Adorno, Beethoven. Philosophie de la musique*, cit., pp. IX-XX.
- P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.

- M. Benasayag, B. Cany, *Corpi viventi. Pensare e agire contro la catastrofe*, Milano, Feltrinelli, 2022 [*Les nouvelles figures de l'agir. Penser et s'engager depuis le vivant*, Paris, Éditions La Découverte, 2021].
- W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014.
- Id., *I «passages» di Parigi* [2000], vol. primo, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino, 2010 [*Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982].
- Id., *I «passages» di Parigi* [2000], vol. secondo, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino, 2010 [*Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982].
- Id., *Il dramma barocco tedesco* [1925], in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, ed. it. a cura di E. Ganni, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-269 [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt am Main, 1991, vol. I, pp. 336-409].
- Id., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikola Leskov*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 247-274.
- Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, pref. di C. Cases, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955].
- Id., *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978 [*Gesammelte Briefe*, 6 voll., a cura di C. Götter, H. Lenitz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000].
- Id., *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006 [*Einbahnstraße*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1928; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955 e 1972-1989].
- Id., *Tesi di filosofia della storia* [1940], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 75-86.
- G. Benn, *Invecchiare come problema per gli artisti*, trad. it. di L. Zagari, Milano, Adelphi, 2021, versione precedente *Invecchiare: problema per gli artisti* in Id., *Saggi*, Milano,

- Garzanti, 1963 [*Altern als Problem für Künstler*, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GMBH, 1954].
- É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
 - G. Benvenuti, *Walter Benjamin*, in «Nuova informazione bibliografica», VII, n. 1, gennaio-marzo 2010.
 - A. Berardinelli, *Lo stile tardo di Caproni e Bertolucci*, in *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti*, Macerata, Quodlibet, 2023.
 - J. Berger, *Sacche di resistenza*, trad. di M. Rullo, Azzate, Giano, 2003.
 - E. Bloch, *Eredità di questo tempo*, Milano, 1992.
 - H. Bloom, *L'angoisse de l'influence. Théorie de la poésie*, avec une nouvelle Préface traduit par A. Thiria-Meulemans, Paris, Les Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.
 - Id., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1973], New York, Oxford University Press, 1975.
 - Id., *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.
 - H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, il Mulino, 1996.
 - N. Bobbio, *De senectute*, Torino, Einaudi, 1996.
 - D. H. Bodart, *Introduction. Le grand âge et ses œuvres ultimes*, in Id. J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 9-24.
 - Id., J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.
 - R. Bodei, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* [1975], Bologna, il Mulino, 2015.
 - P. Boitani, *Prima lezione sulla letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
 - C. Brandi, *Il non-finito nell'ultimo Cézanne*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983.

- A.E. Brinkmann, *Spätwerke Grosser Meister*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1925.
- H. Broch, *Création littéraire et connaissance. Essais*, ed. et int. de H. Arendt, tr. de A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966 [*Dichten und Erkennen*, Zurich, Rhein-Verlag, 1955].
- Id., *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- Id., *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965.
- E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, trad. it. G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985 [E. Burke, *A Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, II ed. 1759), Oxford, Oxford University Press, 1990].
- I. Calvino, *Le età dell'uomo*, in *Vent'anni al Duemila*, Interviste a cura di A. Sinigaglia, Torino, Eri-Edizioni Rai, 1982.
- G. C. Calza, *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, Milano, Electa, 1999.
- C. Cases, *Un colloquio con Ernesto de Martino* [1965], «Quaderni piacentini». Antologia 1962-1968, a cura di L. Baranelli e G. Cherchi, Milano, Gulliver, 1977.
- P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1997.
- D. Chauvet, *Les autodafés nazis. Mémoire du 10 mai 1933*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- M. T. Cicerone, *La vecchiaia*, a cura di S. Costa, Milano, La Vita Felice, 2023.
- E. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza* [1993], Milano, Adelphi, 2001 [*Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952].
- K. Clark, *The Artist Grows Old*, in Id., *Moments of Vision & Others Essays*, New York, Harper & Row, 1981, pp. 160-180 (Id., *The Artist Grows Old*, London, Cambridge University Press, 1972).
- D. Claussen, *Theodor W. Adorno, un des derniers génies. Biographie*, trad. par L. Cantagrel, Paris, Klincksieck, 2019.

- G.B. Clemente, *La Scuola di Francoforte in Italia (1954-1999)*, in «La Création sociale», 1999, 1-17; poi in tr. francese Id., *L'école de Francfort en Italie (1954-1999)*, in A. Blanc, J.-M. Vincent (eds.), *La posterité de l'Ecole de Francfort*, Paris, Syllepse, 2001, pp. 159-180.
- A. Compagnon, *La Vie derrière soi. Fin de la littérature*, Paris, Folio-Gallimard, 2023.
- D. Conte, C. Cappiello (a cura di), *Oswald Spengler e il Tramonto dell'Occidente*, Napoli, Liguori, 2020.
- S. de Beauvoir, *La vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.
- E. de Martino, *Il problema della fine del mondo*, in P. Prini (a cura di), *Il mondo di domani*, Roma, Abete, 1964, pp. 225-231.
- Id., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.
- C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, Rennes, Éditions Pontcerq, 2018.
- S. Dayan-Herzbrun, *La dissonance come rébellion*, dans C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, cit., pp. 158-168.
- M. Deguy, *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* [1996], a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002 [*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991].
- F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 307-339.
- Id., G. Matteucci, *Introduzione a Th. W. Adorno, Teoria estetica*, cit., pp. IX-XXXIV.
- J. Desplat-Roger, J.-B. Vuillerod, L. Wezel (sous la direction de), *Adorno contre son temps*, Nanterre, Presses Universitaire de Paris Nanterre, 2019.
- G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», 52, 2013, 235-256.

- A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2005.
- Id., *«Sul confin degli anni». Stile tardo e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bardi Edizioni, 2021.
- H. Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des «Doktor Faustus»*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», n.s., XI (1970), pp. 285 sgg.
- R. Dumay, *Mort de la littérature*, pr. d'H. Chevillard, Paris, Stock, 2009 [René Julliard, 1950].
- P. Dupouey (sous la direction de), *La mort*, Paris, Flammarion, 2004.
- T.S. Eliot, *Opere 1904.1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001.
- Id., *The Waste Land and other poems : an authoritative text, context, criticism*, edited by M. North, New York, W. W. Norton & Company, 2022.
- J. Faerber, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.
- M. C. Federici, L. Pellicani (a cura di), *Rileggere Ortega y Gasset in una prospettiva sociologica*, Milano, Meltemi, 2018.
- S. Ferri, *Allegoria*, in «Studi Classici e Orientali», vol. 11, 1962, pp. 250-261.
- C. Ferrini, *Logica e filosofia della natura nella «Dottrina dell'essere hegeliana» (II)*, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. 47, n. 1, 1992, pp. 103-124.
- A. Finkelkraut, *L'après littérature*, Paris, Folio-Gallimard, 2021.
- H. Focillon, *Éloge de la main*, préface d'A. Ducci, Paris, Sambuc éditeur, 2019.
- T. Franck, *Adorno en France. La constellation Arguments comme dialogue critique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022.

- C. L. Frommel, *Michelangelo. Il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, con la collaborazione di M. Forcellino, tr. dal tedesco di H. G. Frommel, B. Argenton, Milano, Jaca book, 2014.
- R. Fry, *Cézanne*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- D. W. Galenson, *The Life Cycles of Modern Artists : Theory, Measurement and Implications*, NBER Working Paper, n. 9539, Cambridge, Massachusetts, National Bureau of Economic Research, 2003, pp. 1-124.
- C. Galli, *Introduzione a M. Horkheimer, T. W. Adorno, Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. VII-XLIII.
- U. Galeazzi, *La teoria critica della Scuola di Francoforte. Diagnosi della società contemporanea e dialogo critico con il pensiero moderno*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Id., *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica*, Milano, Mimesis, 2012.
- Id., *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet Studio, 2012.
- Id., *Rilke e altre voci. Elementi di "stile tardo" nelle Correspondances di Henri Dutilleux*, in «L'Ulisse», n. 26, dicembre 2023, pp. 165-174.
- Id., *Stile tardo e frantumazione della totalità. La Grosse Fuge op. 133 di L. van Beethoven*, in «L'ospite ingrato», n. 4, 2017, pp. 77-102.
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- E. Ghinassi, *Michelangelo e il non-finito*. In appendice *L'estetica di Leon Battista Alberti e il De Re Aedificatoria*, Torino, Allemandi, 2022.

- A. Giboux, M. Labbé (sous la direction de), *Walter Benjamin ou les pouvoirs critiques de l'image*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2023.
- F. Giuntini, M. Grondona, M. Russo, *Stile tardo in musica*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- S. Gourgouris, *The Late Style of Edward Said*, in *Edward Said and Critical Decolonization*, «Alif: Journal of Comparative Poetics», 25, Cairo-New York, The American University in Cairo Press, 2005, pp. 37-45.
- A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, voll. I-IV.
- G. Grana, *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il Fascismo* [1987], Milano, Marzorati, 1989, voll. I-V.
- N. Grangé, P.-F. Moreau, F. Ramel (sous la direction de), *Günther Anders et la fin des mondes*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- H. Grosshans, *Hitler and the Artists*, New York-London, Holmes & Meier, 1983.
- C. Haffter, *L'œuvre fragmentaire. Adorno et le premier romantisme*, dans C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, cit., pp. 60-78.
- J. M. Harding, *Adorno and "A Writing of the Ruins". Essays on Modern Aesthetics and Anglo-American Literature and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- F. Hartog, *Chronos. L'Occidente alle prese con il tempo*, Torino, Einaudi, 2022 [*Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, Gallimard, 2020].
- G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, 1964 [*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Berlin, Duncker und Humblot, 1837].
- J. S. Held, *Commentary*, «Art Journal», vol. 46, n. 2, Old-Age Style (Summer, 1987), pp. 127-133.
- J. Hellings, *Faire (de la magie) : rendre l'invisible visible*, dans C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, cit., pp. 298-317.

- J. Hillman, *La forza del carattere. La vita che dura*, trad. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2007.
- M. Hubay, A. Csillaghy, *La vecchiaia come tempo negato. Conversazione tra Andrea Csillaghy e Miklos Hubay*, in M. Breschi, G. Ferigo (a cura di), *Vecchio/nuovo*, in «Multiverso», n. 3, Udine, Forum, 2006. Consultabile al link <https://multiversoweb.it/riviste/vecchio-nuovo/la-vecchiaia-come-tempo-negato/>
- J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, Milano, Pgreco, 2012.
- Id., *Lo scempio del mondo*, a cura di L. Villari, Milano, Mondadori, 2004.
- Id., *Nelle ombre del domani*, Torino, Aragno, 2019.
- B. Hutchinson, *Lateness and Modern European Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- S. Hynes, *How to be an Old Poet: The examples of Hardy and Yeats*, «Sewanee Review», 1997 (poi in A. Banerjee, *An Historical Evaluation of Thomas Hardy's poetry*, Edwin Mellen Press, 2000, p. 347).
- F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- M. Jay, *Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Id., *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- V. Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1970.
- M. H. Kater, *Culture in Nazi Germany*, New Haven and London, Yale University Press, 2019.
- Id., *Huit portraits de compositeurs sous le nazisme*, trad. de l'anglais pa S. Ji, M. Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2011 [*Composer of the Nazi Era – Eight Portraits* (1991) Oxford, Oxford University Press, 2000].

- F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1972], Milano, il Saggiatore, 2020.
- A. Landolfi, *Der Mann von achtzig Jahren. Gregor von Rezzoris Altersstil*, J. Lajarrige, Fried Nielsen (a cura di), *Gregor von Rezzoris "Tanz mit dem Jahrhundert"*, Berlin, Frank&Timme, 2018, pp. 197-206.
- L. Lenzini, «Dunque sono l'ultimo». Said e lo "stile tardo", in *altraparolarivista.it*, 11 giugno 2020, consultabile al link https://www.altraparolarivista.it/2020/06/11/dunque-sono-lultimo-said-e-lo-stile-tardo-di-luca-lenzini/#_ftn20 (versione precedente e diversa anche in M. Gatto (a cura di), *Edward W. Said. Letteratura, umanesimo e critica del potere*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 249-259).
- Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008.
- Id., *Sullo "stile tardo" in Sereni*, in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019, pp. 161-180.
- E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1980], con un testo introduttivo di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 2004 [*Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1971].
- M. Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- T. Lo Russo, *Pittura e poesia: colore, deserto, luce e stile tardo*, in «Annali di studi umanistici»: IX, 2021, Fiesole, Cadmo, 2021, pp. 169-199.
- K. Löwith, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Milano, il Saggiatore, 2015.
- G. Lukács, *Allegoria e simbolo*, in «Belfagor», vol. 24, n. 2, 31 marzo 1969, pp. 125-166.
- Id., *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Sugarco, Milano, 1963.
- R. Luperini, *Gli intellettuali e la critica, l'identità e l'umanesimo nella età della globalizzazione, «Narrativa»* [Online], 28, 2006, online dal 1 gennaio 2023, consultato il 17

giugno 2024. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/2438>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.2438>.

- Id., *L'esule, lo sradicato e il precario della conoscenza. Storia e futuro degli intellettuali*, 20 dicembre 2013, consultabile al link <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/214-l-esule,-lo-sradicato-e-il-precario-della-conoscenza-storia-e-futuro-degli-intellettuali.html>.
- M. Macé, *Late style : terminer sans en finir*, «Critique», vol. 793-794, n. 6-7, 2013, pp. 485-498.
- C. Magris, *De senectute*, introduzione a J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Torino, Boringhieri, 1988.
- D. Manca, *Hölderlin e lo stile della melancolia. Adorno, Henrich e lo specchio di Beckett*, in «Aesthetica Preprint», n. 118, settembre-dicembre 2021, pp. 161-176.
- Th. Mann e A. Schönberg, *A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951*, a cura di E. Randol Scoenberg, Milano, Archinto, 2008.
- Th. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico* [1949], trad. di E. Pocar, Milano, Meridiani, Mondadori, 1991 [*Doctod Faustus. Das leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947], Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974].
- Id., *La genesi del Doctor Faustus. Romanzo d'un romanzo* [1952], in Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, cit., pp. 699-861 [*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam, Fischer, 1949].
- M. Manotta, *L'angelo e la bufera. Benjamin e il tempo figurale di Eros*, in «Strumenti critici», XXXVI, n. 3, settembre-dicembre 2021.
- P. Mantegazza, *Elogio della Vecchiaia*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1895.
- F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* [1968], a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 53.

- S. Marino, *Un intreccio dialettico. Teoresi, estetica, etica e metafisica in Theodor W. Adorno*, Roma, Aracne, 2010.
- K. Marx, *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»*, in Id., *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [*Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, Hamburg, Otto Meissner, 1867-1894].
- W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- F. Matarrese, *Hegel e la logica dialettica*, Bari, Dedalo libri, 1976.
- J.-C. Mathieu, *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie*, Paris, Éditions Corti, 2020.
- C. McCall, N. Ross (a cura di), *Benjamin, Adorno, and the Experience of Literature*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- G. McMullan, S. Smiles, *Late Style and its Discontents Essays in art, literature, and music*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- L. Michielon, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020.
- M. Mila, *Il terzo stile e la Nona Sinfonia*, in Id., *Lettura della nona sinfonia*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-33.
- F. Missaglia, F. Rossi (a cura di), *Forme e linguaggi della vecchiaia/Formen und Sprachen des Alters*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, 5, 2022 [<https://www.studigermanici.it/studi-germanici-i-quaderni-dellaig-5-2022/>].
- A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, p. 64.
- M. Di Monte, *Le style (tardif) c'est l'homme (âgé) ?*, in D. H. Bodart, J. Gribenski (sous la direction de), *Le grand âge et ses œuvres ultimes. XVe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 37-50.
- M. Mortimer, *Tribute to Edward Said*, in «Research in African Literatures», vol. 35, n. 1, 2004, pp. 6-8.

- G. Movia (a cura di), *La Logica di Hegel e la storia della filosofia*, Atti del Convegno di Cagliari (20-22 aprile 1993), Cagliari, Edizioni AV, 1996.
- S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un'intellettuale*, Roma, Carocci, 2003 [*Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003].
- F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. di A. Treves, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2012.
- M. Nussbaum, S. Levmore, *Invecchiare con saggezza. Dialoghi sulla vita, l'amore e i rimpianti*, Bologna, il Mulino, 2019 [*Aging Thoughtfully. Conversations about Retirement, Romance, Wrinkles, and Regrets*, Oxford, Oxford University Press, 2017].
- J. Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, suivi de *Idées sur le roman*, et de *L'art au présent et au passé*, trad. de P. Aubert, E. Giustiniani, Cabris, Sulliver, 2008.
- C. Ossola, *Figurato e rimosso*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 217-219.
- M.C. Paillard (études rassemblées par), *Admirable tremblement du temps. Le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal. Centre de Recherches sur les Littératures Moderne ser Contemporaines, 2008.
- K. Painter and Th. Crow (edited by), *Late thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2006.
- M. Pala, *Cultura, imperialismo e contrappunto. Edward Said e il ruolo del critico postcoloniale*, in «La Torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica», n. 4, Parma, Monte Università Parma, 2006, pp. 83-93.
- G. Panella, *Il sublime, il non-finito: Michelangelo nel Settecento. Un capitolo di storia della teoria estetica in Inghilterra*, in A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 153-185.
- M. Papini, *Città sepolte e rovine nel mondo greco e romano*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- I. Pappé, *La pulizia etnica in Palestina*, trad. it. di L. Corbetta, A. Tradardi, Roma, Fazi, 2007 [*The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford, Oneworld, 2006].

- D. Payot, *Le concept de «forme» dans la Théorie esthétique*, dans C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, cit., pp. 138-155.
- Id., *Messianisme et utopie : la philosophie et le « possible » selon T. W. Adorno*, «Tumultes», vol. 17-18, n. 2-2002-1, 2001, pp. 179-205.
- E. Petit, B. Giner, *Entartete Musik. Musiques interdites sous le IIIème Reich*, Paris, Bleu Nuit Éditeur, 2015.
- F. Petrarca, *Elogio della Vecchiaia*, a cura di P. Stoppelli, Milano, La Vita Felice, 2009.
- S. Petrucciani, *Un pensiero sul margine del paradosso*, Introduzione a Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. XI-XXVII.
- G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015.
- Platone, *Il Timeo*, riduzione, traduzione, introduzione e commento a cura di G. Masi, Bologna, CLUEB, 2001.
- N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, pres. par A. Blunt, Paris, Hermann, 1964.
- P. M. Potter, *Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland, University of California, 2016.
- R. Pucci di Benisichi, *Per un buon uso della vecchiaia*, Palermo, Sellerio Editore, 2015.
- P. Puggioni, *Walter Benjamin: allegoria, stato di eccezione, messianesimo*, in «Dialegesthai. Rivista di filosofia», a. 22, 31-12-2020, disponibile al link <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/paola-puggioni-01>.
- L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'epistolario*, postfazione di C. Hope, Firenze, Alinari, 2012.
- R. Racinaro, V. Vitiello (a cura di), *Logica e storia in Hegel*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
- L. Richard, *D'une Apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles su XIXe siècle à la fin des années 1930*, Bruxelles, Les éditions Aden, 2014.
- Id., *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988.

- Id., *Nazisme et barbarie*, Bruxelles-Paris, Éditions Complexe, 2006.
- P. Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort. Suivi de Fragments*, Éditions du Seuil, 2007.
- R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, Bologna, Pendragon, 1999.
- R. Rivera Godoy-Benesch, *The Production of Lateness. Old Age and Creativity in Contemporary Narrative*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- S. Rivetti, *La «tardività inconciliata» di Calvino*, in Sinestesieonline, A. 5, n. 15, aprile 2016, pp. 1-7 [<http://elea.unisa.it:8080/xmlui/handle/10556/3592>].
- R. Ronchi, *La ligne mineure. Pour une philosophie de la nature*, Milano, Éditions Mimésis, 2020 [*Il canone minore: verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017].
- D. Rosand, *Style and the Aging Artist*, «Art Journal», vol. 46, n. 2, Old-Age Style (Summer, 1987), pp. 91-93.
- L. Rosenthal, *Between Humanism and Late Style*, «Cultural Critique», 67, 2007, pp. 107-140.
- E. W. Said, *Adorno : de l'être-tardif*, «Tumultes», vol. 17-18, n. 2-2002-1, 2001, pp. 321-337.
- Id., *Beginnings : Intentions and Method*, New York, Basic Books, Inc., Publisher, 1975.
- Id., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998 [*Culture and Imperialism*, New York, 1993].
- Id., *Fine del processo di pace. Palestina/Israele dopo Oslo*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Id., *Il mio diritto al ritorno. Intervista con Ari Shavit*, Ha'aretz Magazine, Tel Aviv 2000, Roma, Nottetempo, 2007.
- Id., *La questione palestinese. La tragedia di essere vittima delle vittime* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2011 [*The Question of Palestine*, 1979].
- Id., *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991.

- Id., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. di M. Guareschi, F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008 [*Reflections on Exile*, London, Granta Books, 2000].
- Id., *Sullo stile tardo*, trad. di A. Arduini, Milano, il Saggiatore, 2009 [*On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006].
- D. Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- N. Scaffai, *Mondi sconosciuti: il tema apocalittico e le forme della narrazione*, in Id., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* [2017], Roma, Carocci, 2021, pp. 101-137.
- J.-M. Schaeffer, *Âges de la vie, esthétique et arts*, in «Communications», numéro thématique *Les arts et les âges de la vie*, 109, 2021, pp. 11-34.
- Id., *L'enfance de l'art*, in *Les arts et les âges de la vie*, in «Culture», III, 6 maggio 2021, consultabile al link: <https://culture.lu/blog/articles/its-not-rocket-science/les-arts-et-les-ages-de-la-vie-iii>.
- Id., *La vieillesse de l'artiste, une question de style ?*, in *Les arts et les âges de la vie*, in «Culture», IV, 10 maggio 2021, consultabile al link: <https://www.culture.lu/blog/articles/its-not-rocket-science/les-arts-et-les-ages-de-la-vie-iv>.
- Id., *Les âges de la vie et leur représentation artistique*, in *Les arts et les âges de la vie*, in «Culture», I, 29 aprile 2021, consultabile al link: <https://culture.lu/blog/articles/its-not-rocket-science/les-arts-et-les-ages-de-la-vie-i>.
- Id., *Parcours créateur, reconnaissance et âges de la vie*, in *Les arts et les âges de la vie*, in «Culture», II, 4 maggio 2021, consultabile al link: <https://culture.lu/blog/articles/its-not-rocket-science/les-arts-et-les-ages-de-la-vie-ii>.
- G. Schiavoni, *Un «pensiero in forma di passage». Dai frammenti della vita weimariana ai segnali della rivolta*, Introduzione a W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 2006, pp. IX-XXXIII.

- H. Serkowska, *Contro il concetto dello “stile tardo”*. Alcune considerazioni, in A. Baldacci, A. Valtolina (a cura di), *Postludi. Lo stile tardo*, Elephant&Castle, n. 18, novembre 2018, pp. 4-20.
- G. Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell’arte*, trad. di G. Gabetta, Milano, Abscondita, 2001 [*Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig, Wolff, 1916].
- Ph. Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy. 1500-1800*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2007.
- M. Solomon, *Beethoven. La vita, l’opera, il romanzo familiare*, Milano, Feltrinelli, 2021 [*Beethoven*, New York, Macmillan, 1977].
- Id., *L’ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione* [2010], Roma, Carocci, 2019 [*Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2004].
- A. Spagnuoli, «... e divento sempre più vecchio». *Jung, Freud, la psicologia del profondo e l’invecchiamento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- O. Spengler, *Il tramonto dell’occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale* [1957], a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Milano, Longanesi, 2020.
- M. Spitzer, *Music As Philosophy: Adorno and Beethoven’s Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- C. Stan, *The art of distances. Ethical Thinking in Twentieth-Century Literature*, Evanston, Northwestern university Press, 2018.
- R. R. Subotnik, *Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, in «Journal of the American Musicology Society 29», n. 2, 1976.
- A. Tagliapietra (a cura di), *Voltaire Rousseau Kant. Filosofie della catastrofe*, Milano, Raffaello Cortina, 2022.

- D. Thouard, *Une poétique de la resignation. Réflexions sur le style tardif*, dans C. König, D. Thouard (sous la direction de), *Goethe, le second auteur. Actualité d'un inactuel*. Paris, Hermann Éditeurs, « Colloque de Cerisy », 2022, p. 43-64.
- T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- E. Traverso (sous la direction de), *Correspondance Adorno-Benjamin.1928-1940*, traduite de l'allemand par P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002 [Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994].
- F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», numero speciale *Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni*, (III), n. 19, 2015, pp. 33-43.
- P. Valery, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1983.
- Id., *La crise de l'esprit (1919)*, dans Id., *Trois Textes*, Mugron, éditions louise bottu, 2017, pp. 31-54.
- Id., *Note (ou L'Européen)*, in *La crise de l'esprit suivi de Note (ou L'Européen)*, Paris, Éditions Manucius, 2016, pp. 37-64.
- Id., *Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe*, dans Id., *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 27-33.
- Id., *Notion générale de l'art (1935)*, dans Id., *Trois Textes*, cit., pp. 55-69.
- F. Varanini, *Fare e agire, poiesis e praxis*, in «Bloom. Frammenti di organizzazione», consultabile al seguente link <https://www.bloom.it/2018/03/fare-e-agire-poiesis-e-praxis/?p=4623>.
- C. Verbaro, *Lo stile tardo di Pratolini: il manrello di Natascia*, in *Vasco Pratolini (1913-2013) : atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, 17-19 ottobre 2013, Firenze, Leo S. Olschki, 2015, pp. 97-113.

- D. Viart, L. Demanze (sous la direction de), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, tome I, Paris, Armand Colin, 2011.
- Idd., (sous la direction de), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome 2, Paris, Armand Colin, 2012.
- D. Watkins, *Infamia e biografia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2023.
- M. Watthe-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Acte sud, 2019.
- L. Wezel, *Art et négativité : l'énigme des œuvres d'art dans la Théorie esthétique d'Adorno*, dans C. David, F. Perrier (sous la direction de), *Où en sommes-nous avec la Théorie esthétique d'Adorno ?*, cit., pp. 94-106.
- H. Weinrich, *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, Bologna, il Mulino, 2006.
- K. Woodward. *At last, the Real Distinguished Thing. The Late Poem of Eliot, Pound, Stevens, Williams*, Columbus, Ohio University Press, 1990, p. 19.
- M. Zerari-Penin, *Fleurs de cimetière. Réflexions sur l'œuvre ultime, le «style de vieillesse» et le «style tardif»*, «e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales», n. 18, 2014.
- G. Zuccarino, *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida*, Genova, Graphos Edizioni, «Graphos/Saggi», 2000.

Bibliografia seconda parte

1. Studi sulla poesia italiana del Novecento

- G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- A. Bertoni, *Poesia italiana dal Novecento a oggi* [2019], Bologna, Marietti 1820, 2021.

- C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.
- F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1980.
- P. V. Mengaldo, *Com'è la poesia*, Roma, Carocci, 2019.
- Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- N. Merola (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- F. Moliterni, *Una contesa che dura. Poeti italiani del novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet Studio, 2021.
- G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti, 2005.
- Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

Bassani

2.1. Opere di Giorgio Bassani

- *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974.
- *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978.
- *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari, D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019.
- *L'airone*, Milano, Mondadori, 1968.
- *Opere*, a cura di R. Cotroneo, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1998.
- *Poesie complete*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2021.
- *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014.

2.2. Studi

- *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012.

- A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- V. Cappozzo (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020.
- C. Chiummo, *L'invettiva nella poesia italiana del secondo Novecento*, in G. Crimi, C. Spila (a cura di), *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti di convegno, Fondazione Marco Besso (Roma, 16 aprile 2015), Roma, RomaTre-Press, 2016, pp. 159-198.
- P. Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Lecce, Mani, 2004.
- M. Gialdroni, *Giorgio Bassani, poeta di sé stesso: un commento al testo di Epitaffio [1974]*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.
- L. Lenzini, *Un cambiamento di prospettiva: In rima e senza di Giorgio Bassani*, in Id., *Interazioni. Tra poesia e romanzo. Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2012, pp. 137-181.
- F. Longo, *Lettura retorica del «Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 247-270.
- F. Santi, *Bassani poeta, ovvero Bassani e basta. Sonatina in cinque movimenti*, «Nuovi Argomenti» 72, 2015, pp. 71-76.
- A. Siciliano, *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2023.
- D. Varini, *Un Epitaffio per il Novecento. Il "secondo tempo" della poesia di Bassani*, in «Filologia Antica e Moderna», [n.s. anno II, n. 2 \(XXX, 50\), 2020, pp. 259-275.](#)

2.3. Sitografia e materiale video

- *Giorgio Bassani*, in *La selva delle lettere. Viaggio nella letteratura italiana* (serie 2009-2011), regia e testi di L. Boneschi, un programma di P. Avati, Produzione DUEA Film-TV

2000. Il documentario è disponibile in tre parti separate su youtube ai seguenti link: I parte
<https://www.youtube.com/watch?v=KeR6rdEwqSo&t=455s;> II parte
https://www.youtube.com/watch?v=3_x45cRi6ag&t=25s; III parte
<https://www.youtube.com/watch?v=j8gjff0uO-E>, consultati il 26 settembre 2024.

Fortini

3.1. Opere di Franco Fortini

- *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.
- *Diario tedesco 1949*, Lecce, Piero Manni, 1991.
- *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018.
- *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.
- *Fortini: leggere e scrivere*, a cura di P. Jachia, Firenze, Nardi, 1993.
- *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985.
- *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977.
- *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2003.
- *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974.
- *Tutte le poesie* [2014], a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2021.
- *Un dialogo interrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

3.2. Studi

- *Dieci inverni senza Fortini*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, Macerata, Quodlibet, 2006.
- *Per Franco Fortini. Contribuiti e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980.
- A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- M. Boaglio, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione-Brecht»*, in «Critica letteraria», 138, 2008.
- A. Cavazzini, *Le bon usage des ruines. Franco Fortini et la question des intellectuels dans la Séquence rouge italienne*, in «Cahiers du Groupe de Recherche Matérialiste» (GRM), 2010.
<https://journals.openedition.org/grm/230?lang=en>
- F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- Id., «*Perché tutto nel vuoto precipiti*»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini, in «L'ospite ingrato», n. 14, numero monografico «Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie, a cura di G. Martini, L. Piccina, E. Simonato, luglio-dicembre 2023, pp. 39-58.
- C. Fini (a cura di), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova, Liviana editrice, 1980.
- L. Lenzini, *Fortini*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008, pp. 227-248.
- Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- Id., *L'«ospite ingrato» Franco Fortini*, in «Testimonianze», *Con gli occhi dei poeti*, volume monografico, giugno 2018, nn. 2-3, (518-519), pp. 51-57.
- Id., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce, 2007.

- P.V. Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in *Per Franco Fortini. Contribuiti e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 133-154.
- G. Palazzolo, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Roma, Carocci, 2021.
- A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 197-205.
- E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, il Poligrafo, 2012, pp. 283-299.

Pasolini

4.1. Opere di Pier Paolo Pasolini

- *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- *Porno-Théo-Kolossal* su *Le cinéma*, édité par D. Luglio, Milano, Éditions Mimesis, 2015.
- *Tutte le sue opere*, a cura di S. De Laude, W. Siti, «I Meridiani», Milano, Mondadori 1998-2003.

4.2. Studi

- *Abitare l'immagine. Dino Buzzati, Herman Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, a cura di M. Apa, Roma, Campisano, 2002.
- *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio, 2022.
- *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017.

- *Pasolini. Dal laboratorio*, Mostra documentaria, a cura di A. Giordano e F. Zabagli, premessa di G. Manghetti, Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti' 18 novembre 2010 - 21 gennaio 2011, Florens 2010, Firenze, Edizioni Polistampa.
- A. Badiou, *Pasolini : la leçon dialectique du poème*, in Id., *Que pense le poème ?*, Caen, Nous, 2016, pp. 101-112.
- M. A. Bazzocchi Marco Antonio, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022.
- M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022.
- Id., *Pasolini in salsa piccante*, Milano, Guanda, 2015.
- G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia, Marsilio, 2014.
- R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.
- A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano, Mimesis, 2022.
- P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Milano, Éditions Mimésis, 2018.
- Id., *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*, in «*Engramma*», n. 189, marzo 2022.
- Id., *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet Studio, 2018.
- M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022.
- D. Luglio, *Poésie et connaissance du réel dans l'oeuvre de P. P. Pasolini*, in Id., *Poésie et philosophie dans la culture italienne*, «*Revue des Etudes Italiennes*», 55, 3-4 juillet-décembre 2009.
- Id., *Una prosa di poesia. Un itinerario nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, in R. Mario Morano, *Narratori italiani del Novecento. Dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre. Esplorazioni critiche. Ventitré proposte di lettura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 831-885.
- D. Messina, *Pasolini et son chant du signe. Écriture, cinéma, musique*, Paris, L'Harmattan, 2018.

- N. Naldini, *Pasolini, Una vita. Edizione riveduta e ampliata con documenti inediti*, a cura di S. Giancesini, Verona, 2014 [Torino, Einaudi, 1989].
- G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2013.
- N. Spineto, *Una specie di sacra rappresentazione mostruosa: Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. Felice e G. P. Gri, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 107-124.
- A. Tricomi, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011.
- Id., *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- Id., *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.

4.3. Sitografia e materiale video

Interviste

- Intervista Biagi: *Terza B facciamo l'appello*.
<https://www.youtube.com/watch?v=q5kDayBoxeY>, consultato il 20 settembre 2024.

Film di Pasolini

- *Accattone*, 1961.
- *Mamma Roma*, 1962.
- *La rabbia*, 1963 (versione restaurata 2008).
- *La ricotta*, 1963.
- *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964.
- *Uccellacci e uccellini*, 1966.
- *Edipo re*, 1967.
- *Teorema*, 1968.
- *Medea*, 1969.

- *Il Decameron*, 1971.
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Documentari su Pasolini

- *Pasolini. Il corpo e la voce*
- *Pasolini. Il santo infame*
- *Pier Paolo Pasolini. Un'avventura poetica*