

## Introduzione

È stato Pier Paolo Pasolini più di ogni altro, in Italia, ad insistere sul pericolo di quella che ai suoi occhi appariva come una vera e proprio *mutazione* antropologica della società. Penso, come è ovvio, agli articoli pubblicati per lo più sul *Corriere della Sera*, durante la breve direzione di Piero Ottone, successivamente raccolti in *Scritti Corsari* e in *Lettere Luterane*. Alfonso Berardinelli e Piergiorgio Bellocchio, introducendo in due edizioni diverse quegli scritti<sup>1</sup>, hanno sostenuto, non senza ragione, che Pasolini, in questi pezzi giornalistici, in realtà, non andava scoprendo davvero nulla di nuovo. Tutte le tesi con cui armava, infatti, le sue requisitorie contro l'americanizzazione della società italiana, il nuovo fascismo dei consumi e della televisione, il nuovo edonismo eterodiretto, erano ormai diventate, da anni, patrimonio comune quanto meno della Nuova Sinistra. Qualche data: *L'uomo a una dimensione* di Marcuse<sup>2</sup> è del 1964; tradotto in Italia nel 1967, supererà le 150.000 copie vendute nel 1968. Il noto capitolo sull'*Industria culturale* della *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkeimer/Adorno<sup>3</sup> è, addirittura, di trent'anni prima. *Quaderni Rossi* e *Quaderni Piacentini* iniziano a pubblicare nei primi anni Sessanta.

Anche se, in quegli anni, più che la teoria critica, francofortese od operaista, sono molto probabilmente alcuni saggi di Ivan Illich (come per esempio *Descolarizzare la società* o *Rovesciare le istituzioni*<sup>4</sup>) e soprattutto la lezione di Ernesto de Martino, a radicalizzare ulteriormente lo sguardo tragico, antimodernista, di fatto conservatore, di Pasolini. Per lo scrittore friulano la mutazione può essere letta, infatti, come una sorta di «fine del mondo», come una vera e propria apocalissi culturale che fa sprofondare il presente in un «nuova preistoria». Pasolini non ha potuto leggere *La fine del mondo*<sup>5</sup>, il capolavoro postumo di Ernesto de Martino; ma conosceva molto bene il suo lavoro e, soprattutto, l'articolo che anticipa le tesi del volume:

---

<sup>1</sup> Alfonso Berardinelli, *Pasolini e la classe dirigente* in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2008; Piergiorgio Bellocchio, *Introduzione* in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.

<sup>2</sup> Herber Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkeimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966

<sup>4</sup> Ivan Illich, *Descolarizzare la società*, Mondadori, Milano 1973; Id., *Rovesciare le istituzioni. Un messaggio o una sfida*, Armando, Roma 1973.

<sup>5</sup> Ernesto de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977.

*Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*<sup>6</sup>, pubblicato nel 1964 sulla rivista *Nuovi Argomenti*, di cui era lui stesso condirettore, insieme ad Alberto Moravia. La riflessione di Pasolini sulla *mutazione antropologica* della cultura italiana risente fortemente della lettura di questo saggio<sup>7</sup>. Ma mentre De Martino si limita ad un'analisi comparata fra rituali della fine del mondo, referti psichiatrici e forme simboliche della cultura contemporanea, Pasolini individua la causa di questa apocalisse dell'umano nel capitalismo a lui contemporaneo. Per Pasolini, il capitale come forma di potere è capace, infatti, attraverso la coazione al consumo e alla diffusione di una comunicazione mediatica ubiquitaria, di *addomesticare* l'umano, di *plasmare* i sogni, i desideri, la capacità lavorativa, la sessualità, la vita corporea. È, in altre parole, *un potere mutageno* in grado di produrre una forma di vita propria.

Ma tutto questo poco serve per comprendere l'importanza storica di questi scritti. Perché quello che è stupefacente del Pasolini, corsaro e luterano, è la *forza retorica* con cui quelle tesi si trasformano, nella sua scrittura, da analisi teoriche in un vero e proprio gesto fisico d'allerta. Perché se dovessimo descrivere il senso, più che il contenuto, dei suoi continui e ripetuti interventi, lo dovremmo immaginare come una sorta di mantra che pressappoco suonerebbe così: «buona parte di quello che era stato previsto e teorizzato si sta realizzando ora, mentre scrivo, davanti ai miei occhi. Ed è una vera e propria catastrofe, portata da uno sviluppo senza progresso e da una modernizzazione folle, per di più subita, anomica e livellatrice». Con queste poche tesi elementari, ripetute ossessivamente, e con una prosa agilissima ed ustionante, Pasolini mostrerà, proprio dalla terza pagina del quotidiano dell'alta borghesia milanese, la corrosione, la deformazione, l'abbruttimento delle forme elementari della vita quotidiana in Italia. In realtà, senza saperlo, stava descrivendo le forme comuni della società nella quale buona parte della generazione di chi scrive, nata poco dopo la morte di Pasolini, è poi cresciuta. Al di là dunque di un mero interesse storico per la sua la figura di artista e di intellettuale, questi scritti ci possono ancora essere utili oggi, almeno per due ragioni.

La prima: nello sguardo tragico di Pasolini verso il presente e, soprattutto, nel tono apocalittico del suo giudizio, si esprime, anche attraverso gli autorisarcimenti illusori di cui la sua falsa coscienza artistica è maestra, la cognizione imperfetta della fine *anzitutto* del suo mondo. Più precisamente: la fine storica di un certo modo comune di considerare la cultura umanistica come attributo delle classi dominanti, dunque come segno di distinzione, di prestigio o anche solo di ascesa sociale:

---

<sup>6</sup> Id., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in "Nuovi Argomenti", 69-71(1964), pp.105-41.

<sup>7</sup> Sul rapporto fra Pasolini e De Martino si veda, almeno: Nicola Gasbarro, *Sacralità come ethos del trascendimento in Pasolini e l'interrogazione del sacro* a. c. di Angela Felice, Gian Paolo Gri, Padova, 2013, pp.39-54.

I sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i «figli di papà», i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari – umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di «studente». Naturalmente da quando hanno iniziato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno anche cominciato a disprezzare la cultura (caratteristica piccolo borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi). Nel tempo stesso, il ragazzo piccolo borghese, nell'adeguarsi al modello televisivo – che, essendo la sua classe a creare e a volere, gli è sostanzialmente naturale – diviene stranamente rozzo e infelice. Se i sottoproletari si sono imborghesiti, i borghesi si sono sotto proletarizzati.<sup>8</sup>

È interessante questo passo di Pasolini perché mostra molto bene due fenomeni reali e distinti: il primo lo riguarda di persona. Quello che Pasolini imperfettamente intuisce è che nella nuova società che si sta formando sotto ai suoi occhi la cultura umanistica non è più un oggetto di desiderio sociale. E quindi lui stesso, in quanto intellettuale, poeta, letterato, non godendo più del privilegio di essere un oggetto di quel desiderio, si trasformerà, anche attraverso il potere di *re-incantamento* sociale del cinema, in un autore abilissimo nel trovare nello scandalo e nella trasgressione una soluzione di compromesso a questa catastrofe reale del prestigio.

Del resto, la figura stessa di Pasolini, che non giganteggia davvero per robuste abilità teoriche, quanto per un potente intuito animale, sociale e mediatico, è la testimonianza diretta di questo passaggio da un mondo culturale che ancora affida prestigio e mediazione al ruolo di intellettuale, e perfino di letterato o di artista, ad un universo economico che spazza via queste figure sociali perché da sé autogestisce egemonia e consenso. Di tutto questo ne è prova la sua trasformazione, negli anni del postmodernismo e perfino in un suo recente *revival* critico, in autore/icona di una ribellione solo visionaria e trasgressiva ad un presunto onnipotente potere divoratore. Nel parleremo nel primo capitolo.

Il secondo fenomeno mostrato da questo brano riguarda invece l'oggetto. Pasolini intuisce, e con grande intelligenza e anticipo, la rapidissima disgregazione dei modelli di autostima delle classi subalterne indotta dalla distorsione di uno sviluppo, come fu quello del *boom* italiano, «che si compie attraverso l'espansione del consumo di beni privati piuttosto che

---

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *Acculturazione e acculturazione* in Id., *Scritti corsari* [1975], Garzanti, Milano 2008, pp. 23-24.

di beni pubblici»<sup>9</sup>. Qui, forse senza saperlo, la sua analisi coglieva davvero uno dei punti centrali della *mutazione* italiana: quella di una modernizzazione accelerata in una forma Stato debole, incapace di *alterità* e di controllo generale sul piano della produzione industriale, anche solo nell'imposizione di vincoli strutturali di politica economica. Lo Stato italiano, infatti, nella sua storia repubblicana, non ha saputo, né per tantissime ragioni potute, mitigare gli effetti più sconsiderati della modernizzazione né tantomeno valorizzare, all'interno di questa, settori strategici di sviluppo. L'affondamento delle ricerche sull'elettronica dell'Olivetti, all'avanguardia mondiale alla fine degli anni Cinquanta, e la devastazione fisica e sistematica degli equilibri urbani e, più in generale, di un paesaggio umanizzato in millenni<sup>10</sup>, sono solo due, fra i molti esempi possibili, degli effetti *mutanti* di questo nodo irrisolto che Pasolini intuì con incredibile anticipo e chiaroveggenza.

La seconda ragione, invece, dell'attualità di questi pezzi giornalistici, riguarda direttamente il presente, perché il suo sguardo inorridito sulla metamorfosi della vita quotidiana in Italia, necessariamente *denaturalizza*, straniandolo, l'universo dei consumi di massa e dell'industria culturale con cui, a partire quanto meno dagli anni settanta, buona parte delle nuove generazioni ha imparato a pensare il mondo; e a viverlo. Pasolini, per questo, è un buon punto di partenza per cercare di capire che cosa si nasconde sotto quello che la teoria internazionale ha chiamato, per oltre trent'anni, postmodernismo. È un buon punto di partenza, ma non basta. Serve uno sguardo critico capace di comprendere e disaggregare, accanto all'evolversi di questa *tendenza*, la sovrapposizione caotica, e non necessariamente interdipendente, di diversi processi storici concomitanti: anzitutto una grave crisi del capitalismo occidentale ('67/73) a cui è seguita una veloce ristrutturazione, lo sviluppo della 'cosiddetta' nuova economia dei distretti, la deregolamentazione progressiva dei mercati, e l'egemonia di una pervasiva, e fino ad oggi egemonica, *retorica* neoliberista; una conseguente crisi fiscale dello Stato, accompagnata da diffusa corruzione istituzionale e metamorfosi delle mafie a forma di governo adeguate allo sviluppo di quello che Debord ha definito «spettacolare integrato», di cui l'Italia doveva essere, ed è stata, sperimentazione mondiale. Ancora. La feroce sconfitta politica dei movimenti anti-sistemicici italiani, la reazione militare dello Stato (terrorismo e strategia della tensione), una legislazione speciale dello stato d'eccezione, e una conseguente fine della politica come orizzonte comune di lotta e di acculturazione. Per finire:

---

<sup>9</sup> Giovanni Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 29.

<sup>10</sup> Su questi temi, è fondamentale consultare: Luciano Gallino, *La scomparsa dell'Italia industriale*, Einaudi, Torino 2003.

un poderoso salto tecnologico, informatica e cibernetica, e la contemporanea intensificazione dell'industria culturale e delle sue forme estetiche diversificate ad alfabeto generico e senso comune di massa. La *mutazione* potrebbe essere letta come l'effetto combinato, sovrapposto e casuale, dell'insieme aggregato di questi fattori eterogenei.

Franco Fortini amava ripetere, dopo il 1989, di avere gli anni della Rivoluzione d'Ottobre. Era nato, infatti, a Firenze il 10 settembre del 1917. Negli ultimi anni di vita, l'implosione di quel socialismo reale che mai aveva amato lo lasciò sgomento almeno quanto la rapida conversione della classe dirigente comunista italiana alla presunta bontà del cosiddetto libero mercato. Comprendeva benissimo, infatti, che insieme alle aberrazioni del socialismo reale sarebbero ingiustificatamente franate anche le ragioni di una critica al capitalismo come modo di produzione autodistruttivo. Del resto, Fortini non fu mai iscritto al PCI; i suoi saggi, fin dalla fine degli anni '40, possono all'opposto essere letti come documento storico di un'implacabile requisitoria contro le distorsioni dello stalinismo, italico e mondiale. Se nutrì non poche speranze sulla rivoluzione cinese - nel 1955 partecipò, insieme a Norberto Bobbio, Pietro Calamandrei, Cesare Musatti, Antonello Trombadori e Carlo Cassola alla prima delegazione occidentale nella Repubblica Popolare di Mao<sup>11</sup> - l'amicizia con Edoarda Masi lo mise da subito in guardia sulle contraddizioni di quell'immensa trasformazione sociale; e, dalla fine degli anni '70 in poi, sui fenomeni degenerativi che avrebbero trasformato la Cina in quello che è oggi: l'epicentro dell'accumulazione mondiale.

In quella battuta («ho gli anni della Rivoluzione d'Ottobre») non va dunque cercata alcuna nostalgia per il passato, quanto un ironico gesto di sfida di fronte all'eterna e multiforme avventura del trasformismo italiano; e tuttavia quel gesto non può essere separato dal timore, ben motivato, di un arretramento vertiginoso della politica come fare cosciente e possibilità comune di emancipazione. Per Fortini la *mutazione* diventerà visibile come realtà sociale disarticolata e informe, solo quando svanirà la possibilità di un lavoro comune politico orientato a portare il senso comune fino alla comprensione politica del presente. Le ultime raccolte di saggi, da *Insistenze* a *Extrema ratio*, così come le raccolte poetiche, si pensi a *Paesaggio con serpente* ma, soprattutto, a *Composita solvantur*, possono essere lette come referti di un paesaggio culturale devastato. Nello stesso tempo, però, vanno anche pensate come l'ultima testimonianza di una ricerca intellettuale che ostinatamente prova a ricostruire i nessi mancanti di una totalità sempre più scomposta ed enigmatica.

---

<sup>11</sup> Un diario di questo viaggio, che attraversò anche l'Unione Sovietica, si può leggere in: Franco Fortini, *Asia Maggiore* [1956], Manifestolibri, Roma 2007.

La seconda parte di questo lavoro proverà ad analizzare la tenuta della riflessione di Fortini su quanto Pasolini definiva come *mutazione*, partendo però da un'analisi retorica di una delle sue ultime poesie: *La salita*. Una lettura ravvicinata del testo - formale, letterale, storica e allegorica - mostrerà come Fortini non solo traduca, nella dimensione estetica, l'insieme dei problemi storico/politici analizzati negli stessi anni nella saggistica, ma soprattutto nasconda nella *forma* una pedagogia dell'emancipazione progettata come una forma di resistenza pratica al divenire autodistruttivo della *mutazione*.

PARTE PRIMA

INTERPRETARE LA MUTAZIONE

I.

Pier Paolo Pasolini, tra populismo e mutazione.

Fra i grandi scrittori del secondo Novecento italiano, Pier Paolo Pasolini è, molto probabilmente, quello oggi più noto. Nessun altro romanziere, regista o poeta, è stato infatti capace di lasciare, nell'opinione pubblica e nella memoria culturale del nostro Paese, una traccia personale così forte e riconoscibile. Il suo nome, oggi, è per lo più associato alla chiarezza di alcune pagine saggistiche sulla mutazione catastrofica della società italiana; e alle sue dure prese di posizione contro il movimento degli studenti del '68. Ma Pasolini, per quanto polemistà geniale e controverso, non può essere ridotto solo a questo. Sperimentatore instancabile, è stato infatti poeta, romanziere, regista, sceneggiatore, drammaturgo, critico letterario e giornalista: nella sua non lunga vita (muore ammazzato a cinquantatré anni) ha scritto più di trentamila pagine. E tuttavia, nonostante le sue dimensioni impressionanti, buona parte dell'opera pasoliniana ruota in realtà intorno ad un unico problema: il trauma dell'industrializzazione accelerata del nostro Paese.

Nell'Italia del dopoguerra e del boom economico, Pasolini fu infatti uno dei pochi intellettuali comunisti ad essere radicalmente *non progressista*. In moltissimi suoi saggi, infatti, la modernizzazione industriale è descritta come un vero e proprio cataclisma culturale. A causa di uno «sviluppo senza progresso» l'Italia gli appare come una nazione che sta diventando ricca e benestante, ma che sta perdendo se stessa, la propria memoria e la propria identità millenaria. Se il neorealismo ha rappresentato soprattutto la *miseria materiale* del nostro Paese, distrutto dal Fascismo e dalla Guerra, con Pasolini è la *miseria morale* generata dalla nuova ricchezza del boom economico ad occupare quasi integralmente la scena.

La vita e l'opera di Pasolini si possono dividere in due grandi stagioni. Nella prima, che va dagli esordi di *Poesie a Casarsa* (1942) fino al primo lungometraggio *Accattone* (1961),



Pasolini lavora e ottiene successo come scrittore anticonformista capace di sperimentare generi letterari diversi (poesia, prosa, sceneggiatura, critica letteraria). Il tema centrale di questi anni è l'amore incondizionato per la vita popolare e il rifiuto anticonformista delle convenzioni borghesi. Nella seconda (1961-1975), al centro del lavoro artistico di Pasolini stanno il cinema e la scrittura saggistica: il tema dominante – nell'uno e nell'altra – è la mutazione antropologica avvenuta in Occidente, e in Italia in particolare, in questo quindicennio.

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922. Suo padre, Carlo Alberto, è un ufficiale di carriera, mentre la madre, Susanna Colussi, è una maestra elementare. L'infanzia e la prima adolescenza sono segnati dal costante conflitto fra i due genitori e dal continuo cambiamento di città, a causa del lavoro paterno: vivrà a Bologna, Cremona, Reggio Emilia, nei paesi di Sacile e Scandiano. Le estati, però, Pasolini le passa insieme alla madre, e al fratello minore Guido, nella campagna friulana, a Casarsa. A diciassette anni si iscrive alla Facoltà di Lettere di Bologna dove frequenta i corsi di storia dell'arte di Roberto Longhi, il cui insegnamento lascerà tracce importanti nelle sue scelte artistiche, anche cinematografiche.

Con lo scoppio della guerra, la famiglia di Pasolini lascia Bologna. Così, dalla seconda metà del 1942 fino al 1949, vivrà in un primo tempo a Casarsa e quindi nel paesino di Versuta. In questo piccolo borgo apre insieme alla madre una scuola popolare gratuita per i ragazzi del posto e fonda l'*Academinta de lingua furlana*, una sorta di circolo letterario dialettale.

Gli anni friulani sono molto importanti per la formazione di Pasolini: l'amore sensuale per la campagna e la cultura contadina, l'esperienza dell'insegnamento, la scoperta del dialetto come chiave d'accesso alla vita popolare, desiderata perché ritenuta selvaggia e incorrotta, rappresentano acquisizioni permanenti del suo modo di interpretare la vita e il mondo. Non è difficile, infatti, trovare una continuità profonda che lega opere come *Poesia a Casarsa* (1942), la sua prima raccolta di testi poetici scritti in dialetto friulano, le prime scritture narrative rimaste inedite per anni – *Il sogno di una cosa* (1962), *Atti impuri* e *Amado mio* (pubblicati postumi nel 1982) – fino alle ricerche storiche sulla poesia popolare italiana, comprese nella prima parte di *Passione e ideologia* (1959), che è il suo primo importante libro di saggi critici.

Allo stesso modo, è da questo *imprinting* originario che deriva, per esempio, la resa stilistica del romanesco parlato nelle borgate della Capitale in romanzi come *Ragazzi di vita* (1955) e in *Una vita violenta* (1959) o la scelta di mischiare, in tutti i suoi film, attori professionisti a gente del popolo. L'idea guida che si forma in questi anni è semplice: bisogna difendere a tutti i costi la cultura popolare perché è l'unica forma di resistenza, radicata nella vita quotidiana e *soprattutto nei sensi*, al potere astratto, manipolatorio, disincarnato e mortifero della cultura borghese.

Gli anni di Casarsa sono anni sereni, nonostante la guerra; ma sono anche anni segnati da due eventi tragici. Nel 1945, il fratello minore Guido, che si era arruolato partigiano nella brigata Osoppo, muore a Porzûs, in uno scontro con le brigate Garibaldi, un corpo combattente di comunisti legato alla resistenza slovena, che voleva annesso il Friuli alla futura Jugoslavia. Nel 1949, invece, a causa di una denuncia per corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico, Pasolini perde il posto di insegnante e viene espulso dal PCI, di cui era diventato nel frattempo un dirigente politico, nella sezione di Casarsa. I fatti – accaduti nella frazione di Ramuscello – sono noti: Pasolini si era appartato in campagna, dopo una festa, con tre ragazzini del posto. Su questo incontro, avevano cominciato a circolare, in paese, voci malevole. I ragazzi non sporgono denuncia nei suoi confronti, ma i carabinieri indagano ugualmente, e Pasolini finisce sotto processo: verrà condannato a tre mesi di reclusione per «atti osceni» (ma la pena verrà condonata per effetto di un indulto). Ora, gli «atti osceni» si sono certamente verificati (Pasolini stesso lo ammise nell'interrogatorio), ma è possibile che lo scandalo sia stato montato anche per ragioni politiche: Pasolini era comunista e godeva di un grande seguito fra i giovani di Casarsa. Comunque sia, la situazione in paese diventa presto insostenibile, e alla fine del 1949 Pasolini si convince a lasciare il Friuli e, insieme alla madre, si trasferisce a Roma, che diventerà, d'ora in avanti, la sua città.

I primi anni romani sono molto duri. Pasolini è povero. Fa la comparsa per Cinecittà, il correttore di bozze, il supplente alle scuole medie di Ciampino. La madre lavora come governante per famiglie benestanti. Tuttavia, nel giro di pochi anni, Pasolini riesce rapidamente ad emergere fino a diventare un autore di successo, anzitutto come romanziere: *Ragazzi di vita*, pubblicato da Garzanti nel 1955, è il caso editoriale dell'anno. Arriverà quarto, in finale, al Premio Strega. Seguirà nel 1959 *Una vita violenta*, romanzo sull'educazione sentimentale, morale e politica di un giovane neofascista romano: Tommasino Puzilli.

Nei pochi anni che passano tra la pubblicazione di *Ragazzi di vita* (1955) e una *Vita violenta* (1959), Pasolini si trasforma, anche grazie agli scandali e ai processi che subisce, in un vero e proprio personaggio pubblico. Un personaggio controverso, perché omosessuale e marxista e, per di più, ripetutamente accusato di oltraggio alla morale, oscenità e pornografia; e tuttavia, nel mondo della cultura e dello spettacolo di quegli anni, una specie di star. In questo arco di tempo, il suo lavoro non si limita alla scrittura narrativa, ma segue molte direzioni.

Nel 1955 insieme ad un gruppo di amici bolognesi (in un primo tempo Leonetti e Roversi a cui poi si aggiungeranno Scalia, Romanò e Fortini) fonda «Officina», una rivista letteraria sulla quale scriveranno autori già importanti, come Gadda, Moravia, Bassani e Calvino, o che lo diventeranno di lì a poco: Bertolucci, Sanguineti, Pagliarani, Volponi. La rivista ha un'ambizione precisa: vuole svecchiare la tradizione letteraria italiana puntando su

un'idea *sperimentale* di letteratura, capace di ibridare generi e linguaggi. In più, attraverso la lezione di Gramsci, il gruppo vuole anche tradurre in pratica un'idea comune di politica culturale: per Pasolini e compagni è arrivato infatti il momento di sperimentare «un nuovo impegno» della letteratura orientato verso i problemi della vita reale del Paese.

Negli anni in cui la redazione di «Officina» mette a punto questo programma di ricerca, Pasolini pubblica il volume di poesie intitolato *Le ceneri di Gramsci* (1957) che, dopo *Ragazzi di vita*, è il suo secondo importante successo editoriale. *Le Ceneri di Gramsci* resta, probabilmente, il volume di poesie più importante e famoso di Pasolini. Composta da undici testi compatti e ordinati cronologicamente, la raccolta è insieme una descrizione e una difesa della cultura del mondo popolare italiano. Contro l'ancora dominante tradizione ermetica, Pasolini sceglie di descrivere la trasformazione economica e sociale dell'Italia di quegli anni in modo piano e realistico attraverso un metro narrativo tradizionale, la terzina dantesca (che Pasolini recupera attraverso uno dei poeti da lui più amati, Giovanni Pascoli).

Oltre alla narrativa, alla poesia e alla saggistica (nel 1960 pubblicherà il suo primo importante volume di saggi intitolato: *Passione e ideologia*), in questi anni Pasolini inizia anche ad occuparsi di cinema, che è l'arte che lo consacrerà, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, come uno degli autori più importanti del secondo Novecento europeo.

La prima collaborazione di Pasolini con il mondo del cinema risale al 1954, quando lo scrittore Giorgio Bassani lo coinvolge nella scrittura di *La donna del fiume*, film poi girato da Mario Soldati e interpretato da Sophia Loren. Ma è a partire dal 1957 che il suo lavoro di sceneggiatore diventa una professione vera e propria, permettendogli di guadagnare bene e di lasciare per sempre l'insegnamento. Tra il 1957 e il 1961, Pasolini scriverà sceneggiature per registi importanti come Mauro Bolognini, Franco Rossi, Luciano Emmer e, soprattutto, Federico Fellini, con cui collaborerà alla stesura delle scene sulla malavita del film *Le notti di Cabiria* (1958). Nel 1961 esce *Accattone*, il suo primo film da regista, che ha un certo successo e genera, soprattutto, un intenso dibattito per il realismo col quale Pasolini rappresenta la vita dei piccoli delinquenti delle borgate romane.

Come si è visto, nella prima fase della sua attività artistica, Pasolini ha sperimentato generi diversi – il romanzo, la scrittura saggistica, la poesia, la critica letteraria, il cinema – approfondendo però, di fatto, un unico e solo tema: l'amore incondizionato per la vita e per la cultura popolare. Nella seconda fase, che si può far coincidere pressappoco con il passaggio al cinema, Pasolini non modifica la sua propensione a sperimentare contemporaneamente forme artistiche differenti. Continuerà infatti a pubblicare, in questi anni, romanzi, saggi, poesie, articoli giornalistici, documentari; a partire dal 1965, a causa di una convalescenza forzata, si cimenterà perfino con il teatro, componendo di getto sei tragedie. E tuttavia, dalla

seconda metà degli anni Sessanta, sono il cinema e la scrittura saggistica i mezzi privilegiati della sua ricerca artistica.

Partiamo dal cinema. Dopo il successo di *Accattone*, Pasolini concentrerà buona parte delle proprie energie espressive nella sceneggiatura e nella regia. Riuscirà a girare, infatti, 18 film (compresi documentari e cortometraggi) in meno di quindici anni, diventando uno dei registi più famosi del cinema di ricerca europeo. I suoi film, spesso censurati e contestati in Italia, ricevono premi importanti ai Festival internazionali più prestigiosi: Venezia, Berlino e Cannes. Alcuni otterranno anche un notevole successo di pubblico, come nel caso di *Accattone*, di *Uccellacci e Uccellini* – che è senza dubbio uno dei film più riusciti di Pasolini, magistralmente interpretato da Totò – e dei film compresi nella *Trilogia della vita*. Per capire il livello di notorietà che Pasolini riuscì a conquistare in pochi anni attraverso il cinema basti ricordare che la ‘prima’ di uno dei suoi film di argomento mitologico, *Medea*, interpretato da Maria Callas, verrà proiettata il 28 gennaio 1970 all’interno dell’*Opera* di Parigi. In platea, insieme a Pasolini e alla Callas, assistono alla proiezione: uno degli uomini più ricchi del mondo, l’Aga Khan; la moglie dell’allora presidente della Repubblica Francese, la signora Pompidou; la moglie dell’ambasciatore degli Stati Uniti, undici ambasciatori di paesi europei, nonché alcuni membri della potentissima famiglia di finanzieri Rothschild.

In questi anni di impegno cinematografico, pur tenendo fermo l’interesse e l’amore per la vita popolare – e si pensi anche solo ai film raccolti nella *Trilogia della vita*: *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) – Pasolini impone al suo sguardo sulla realtà una rotazione di 180 gradi. In questa seconda fase della sua ricerca artistica, infatti, il centro della rappresentazione viene progressivamente occupato dall’«universo orrendo» del dominio borghese.

In un primo tempo, Pasolini cerca di ricostruire i nessi che legano gli strumenti del nuovo potere (pubblicità e comunicazione televisiva, industrializzazione, dominio del consumo) con i suoi effetti immediati sulla vita delle persone: abbigliamento, mode, sessualità, lingua parlata, desideri e progetti di vita. Gli scritti saggistici più famosi di questi anni – il saggio sulla trasformazione linguistica dell’italiano, il testo poetico contro la contestazione del ’68, gli articoli sulla moda dei “capelloni”, sulla “scomparsa delle lucciole” e sulla “strategia della tensione” – sono, per lo più, scritti di critica di costume. Se letti insieme, offrono un affresco vivido, costruito con pennellate nette e aggressive, sulla velocissima trasformazione dei modi di vivere nell’Italia del *boom* economico.

La maggior parte degli articoli di questa prima ricognizione sugli effetti del consumo di massa in Italia sono stati raccolti in due volumi: *Empirismo eretico* (1972) e *Scritti Corsari* (1975).

*Empirismo eretico* raccoglie saggi sul cinema, sulla letteratura e sulla lingua. Fra gli articoli di critica letteraria, Pasolini include un saggio su Dante (*La volontà di Dante a essere poeta*) e una riflessione critica sulla tecnica narrativa del discorso indiretto libero (*Intervento sul discorso libero indiretto*). Due, però, sono gli articoli che più hanno suscitato polemiche e discussioni: il primo si intitola *Nuove questione linguistiche* ed è uscito sulla rivista «Rinascita» il 26 dicembre 1964. Il secondo è invece un testo poetico, si intitola *Il Pci ai giovani!* ed è stato pubblicato nel 1968 sulla rivista “Nuova Argomenti”. Tanto la trasformazione linguistica dell’italiano parlato, quanto la forma assunta dalla contestazione del ’68, vengono lette da Pasolini come sintomi di una più generale ‘mutazione’: la modernizzazione accelerata dell’Italia non starebbe producendo una semplice trasformazione sociale ed economica, ma una vera e propria metamorfosi della vita.

Nel dicembre del 1974, Pasolini conosce Giulia Maria Crespi alla proiezione della prima milanese del film *Il fiore delle mille e una notte*. Giulia Maria Crespi è una ricca ereditiera lombarda. In una delle sue ville Pasolini aveva girato il film *Teorema*. La famiglia Crespi ha un ruolo di primo piano nell’industria tessile nazionale ed è proprietaria del più importante giornale italiano, il «Corriere della Sera». È in questa occasione che viene proposto a Pasolini di collaborare al quotidiano milanese che, sotto la guida di Piero Ottone, stava cercando di rinnovare la propria linea editoriale. A Pasolini viene data la più totale libertà: potrà scrivere di quello che vuole, come vuole.

Il primo pezzo giornalistico pubblicato sul *Corriere della Sera* è datato 7 gennaio 1973. Si intitola *Contro i capelli lunghi* ed è in prima pagina: è un articolo sulla nuova moda dei capelloni. La tesi di fondo è semplice. La moda maschile dei capelli lunghi mostra molto bene come un “segno” anticonformista, originariamente vissuto nella comunità *hippie* come visibile gesto di contestazione contro la norma borghese, si sia ribaltato in pochi anni nel suo opposto. Quando la contestazione diventa la norma, i capelli lunghi diventano un segno equivoco perché esprimono l’appartenenza ad un nuovo conformismo di massa, travestivo da contestazione:

Le maschere ripugnanti che i giovani si mettono sulla faccia, rendendosi laidi come le vecchie puttane di una ingiusta iconografia, ricreano oggettivamente sulle loro fisionomie ciò che essi solo verbalmente hanno condannato per sempre. Sono saltate fuori le vecchie facce da preti, da giudici, da ufficiali, da anarchici fasulli, da impiegati buffoni, da Azzecagarbugli, da Don Ferrante, da mercenari, da imbroglioni, da benpensanti teppisti<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il “discorso” dei capelli* in Id., *Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999, p. 276

Con questo caustico articolo di critica di costume, Pasolini inaugura la sua collaborazione con il più importante quotidiano italiano. Per due anni scriverà in prima pagina piccoli saggi sugli argomenti più disparati. Leggerà lo slogan dei jeans *Jesus* – «non avrai altro jeans all'infuori di me» – come segno di una profonda trasformazione culturale: la rivoluzione dei consumi sta plasmando una nuova società laica ed edonista che non sa più che farsene della religione. Con lo stesso punto di vista interpreterà le battaglie per l'aborto e per il divorzio, leggendole come un adeguamento sociale non liberamente scelto, ma imposto dal nuovo potere consumista. Scriverà sulla crisi della chiesa cattolica, sul consumismo e sulla rivoluzione antropologica che ha generato. Descriverà la degenerazione del potere politico e delle istituzioni repubblicane incapaci di governare un Paese travolto da uno «sviluppo senza progresso».

Pasolini raccolse, poco prima di morire, una scelta di questi articoli pubblicati sul *Corriere della Sera*, insieme ad altri scritti usciti sul *Mondo* e alcune recensioni tratte dalla sua rubrica *Letteratura* sul periodico *Tempo*. Intitolerà la raccolta *Scritti corsari* (Garzanti, 1975): si tratta, molto probabilmente, non solo del libro più letto di Pasolini, ma anche della raccolta di saggi più influente che sia stata pubblicata in Italia nel secondo dopoguerra.

La maggior parte degli articoli scritti nei primi anni Settanta da Pasolini esce su periodici come *Rinascita*, *Tempo*, *Vie Nuove* e *L'Espresso* e su quotidiani come *l'Unità*, *il Mondo*, *Paese sera*, *il Corriere della Sera*. Ma il dramma della modernizzazione accelerata, che questi pezzi giornalistici descrivono con chiarezza, è ovviamente anche alla base dei suoi lavori artistici. Può forse stupire che come strumento espressivo più adatto a rappresentare la realtà dell'Italia del *boom* economico, Pasolini scelga di retrocedere verso il passato, lavorando sul mito, classico e moderno.

In particolare, la sua ricerca si concentra su due grandi narrazioni antiche: il Vangelo e il mito greco<sup>13</sup>. Semplificando al massimo possiamo dire che Pasolini ricorre al primo quando vuole radicalizzare la sua critica morale al mondo borghese, mentre usa il secondo ogni volta che tenta di risalire alle fonti misteriose dell'inconscio collettivo e del significato della vita personale.

Oltre ad alcuni film a tema specificamente mitologico, come *Edipo re* (1967) o *Medea* (1969), il ricorso al repertorio classico nei lavori di questi anni è infatti pressoché continuo. Pasolini gira un film sul Vangelo, *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); una trilogia dedicata a tre grandi classici della letteratura mondiale, *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974); scrive un romanzo ispirato alla *Divina Commedia* di Dante (*La*

---

<sup>13</sup> Filippo La Porta, *Pasolini*, Il Mulino, Bologna 2012.

*Divina Mimesis*, Garzanti 1975). Senza contare che una delle matrici di *Petrolio* (Einaudi, 1992), il grande romanzo incompiuto dedicato all'ENI e alle trame oscure che hanno sconvolto la nostra storia repubblicana, è la saga degli *Argonauti* di Apollonio Rodio.

Ma per quale ragione Pasolini sceglie il mito per rappresentare la modernizzazione accelerata dell'Italia? Anzitutto perché il mito esprime una forma di conoscenza e di razionalità *non* moderna e *non* borghese. Il suo sguardo sulla vita presuppone un punto di osservazione *esterno* al presente. Per questa ragione, il racconto mitico, con la sua forma narrativa antica e con le sue immagini simboliche, riesce a mostrare con grande forza espressiva il progresso come *deformazione* del presente e *metamorfosi* dell'umano. Ma soprattutto costringe l'età contemporanea ad aprirsi al tempo lungo della storia. Pasolini usa il mito per combattere la tendenza della cultura contemporanea a celebrare se stessa come modernità, come unico tempo degno di essere conosciuto e abitato.

A partire dall'*Abiura dalla Trilogia della vita* (1975), Pasolini entra, coscientemente, nel secondo tempo della sua ricerca sulla *mutazione*. Ed è un secondo tempo tragico, cupo, apocalittico, privo di speranze. Le sue ultime opere – la raccolta saggistica intitolata *Lettere luterane* (pubblicata postuma nel 1976), il film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (distribuito postumo a partire dal 1976) e il romanzo incompiuto *Petrolio* (pubblicato postumo nel 1992) – parlano di un mondo divenuto inabitabile, un deserto dove è stato commesso un vero e proprio 'genocidio': la vita popolare non esiste più. Per Pasolini la realtà sociale si presenta ormai spaccata in due regni distinti. Da una parte sta il Potere, di cui prova a decifrare luoghi («Il Palazzo»), personaggi chiave (i dirigenti democristiani, la CIA, i servizi segreti, l'ENI) e tecniche di disciplina: su tutte, la manipolazione dei desideri e la trasgressione come obbligo.

Dall'altra parte, invece, fuori dal "Palazzo", vive una massa indistinta di schiavi consumatori, per lo più ipnotizzati in un'umiliante servitù volontaria. Non esistendo più spazi *esterni* al dominio, non esistendo più *altri* mondi sociali capaci di esprimere autonomamente cultura e vita, per Pasolini la società è diventata un luogo di tortura e di sofferenza, di fatto privo di alternative. Non stupisce dunque che egli scelga di rappresentare questo nuovo universo mutante come un moderno inferno dantesco.

In molti<sup>14</sup> hanno letto questa ultima stagione del lavoro artistico di Pasolini come segno di una disperazione tutta personale. Perfino la sua morte tragica è stata per lo più ricondotta al modo in cui Pasolini viveva la propria sessualità<sup>15</sup>. Buona parte della cultura italiana ha trovato nella sua morte la conferma di due pregiudizi. Il primo: Pasolini era un

---

<sup>14</sup> Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1992

<sup>15</sup> Carla Benedetti, Giovanni Giovannetti, *Frocio e basta*, Effigie, Milano 2012

erotomane sregolato e non poteva che morire così. Il secondo: i suoi ultimi saggi, il suo ultimo film e perfino la sua morte non sono altro che l'esito ultimo, e paradossalmente coerente, di una disperazione esistenziale.

Eppure, come ha scritto Walter Siti introducendo il primo volume dei Meridiani sulla scrittura narrativa, se si osserva da vicino la sua vita di questi ultimi anni è difficile non ricavarne un'immagine diametralmente opposta: vale a dire quella di un uomo sereno, soddisfatto del proprio successo e ancora profondamente innamorato della vita:

Mentre stava girando *Salò* [...], in quegli stessi giorni stava progettando un altro film, organizzava una partita a calcio contro la *troupe* di Bertolucci, accumulava appunti per il formidabile romanzo fiume, sognava di chiudersi nella torre di Chia e di mettersi a comporre musica. “Ci sono dei vecchietti allegri, io sarò uno di quelli<sup>16</sup>.”

Buona parte della grandezza di Pasolini risiede nell'abilità con cui egli è stato capace di costruire una figura nuova: quella dell'intellettuale come personaggio pubblico interessante, che sa far parlare di sé, che espone la propria vita al mondo dei *media* senza timore di scandalo – Pasolini è stato uno dei pochi omosessuali pubblici dichiarati dell'Italia di quegli anni – e che, nello stesso tempo, assume consapevolmente il ruolo pedagogico di maestro e di coscienza critica di un'intera nazione.

La caratteristica più importante del suo personaggio pubblico è sicuramente l'amore incondizionato, fisico prima che intellettuale, per la vita popolare. La campagna friulana, la cultura contadina, le borgate romane, la cultura urbana napoletana, e poi l'India, lo Yemen, l'Eritrea, la Cappadocia, il Marocco, perfino i ghetti neri delle metropoli americane, rappresentano non solo lo scenario di molti suoi romanzi, film o saggi, ma l'*habitat* umano nel quale si muove e ama vivere. Non a caso, moltissime foto lo ritraggono, mentre gioca a pallone, anche in età avanzata, insieme ai ragazzi delle periferie più povere della Capitale, gli stessi ragazzi che troveremo come protagonisti dei suoi romanzi più celebri – *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – e attori in film come *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, *Uccellacci e Uccellini*, il *Decameron*, il *Fiore delle mille e una notte*.

Allo stesso modo, una vera e propria repulsione fisica, prima che etica o politica, lo porta a considerare la borghesia, e la sua vita urbana modernizzata, non come una classe sociale, ma come una vera e propria patologia, un cancro che umilia la vita e la soffoca. In oltre trent'anni di lavoro artistico, Pasolini mette progressivamente a fuoco una diagnosi semplice, e tuttavia lucida ed efficace: la produzione industriale di beni di consumo, la pubblicità e la

---

<sup>16</sup> Walter Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente* in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano 1998, p. LXXXIX



televisione sono i mezzi attraverso i quali la cultura borghese si propaga nella società, corrompendo le forme elementari della vita quotidiana e iniettando ovunque, come virus non debellabili, conformismo morale, edonismo coatto e superficiale, bruttezza, cultura dello spreco, sessualità non come dono di sé ma come prestazione.

Film come *Teorema* o *Porcile*, i saggi sulla trasformazione dell'italiano come lingua, gli attacchi al movimento studentesco, senza contare i pezzi giornalistici sulla mutazione antropologica dell'Italia, partono tutti da queste poche idee elementari, ribadite ogni volta con forza ed intensità crescenti, quasi fino all'esasperazione. Nei suoi ultimi pezzi giornalistici, scritti prima di morire, Pasolini alza ulteriormente il tiro e attacca direttamente, senza mediazioni e giri di parole, la classe dirigente democristiana che per un trentennio ha governato l'Italia. In alcuni articoli memorabili (come *Il romanzo delle stragi* e *Il processo*) descriverà con chiarezza la logica sottesa alla 'strategia della tensione' e soprattutto la catena di effetti tragici che un malgoverno irresponsabile, e mai chiamato pubblicamente in giudizio, ha determinato sulla vita reale, quotidiana, di milioni di persone in Italia.

Pasolini morì la notte del 2 novembre 1975 e anche la sua morte fece scalpore. Il suo cadavere venne ritrovato vicino all'Idroscalo di Ostia la mattina del 2 novembre. È un corpo sfigurato da un violento pestaggio e ha dieci costole spezzate dal peso della macchina che l'ha ucciso, passandogli sopra. Per anni fu ritenuto colpevole dell'omicidio Pino Pelosi, un giovane ragazzo di borgata che si era prostituito con lui proprio quella notte. Ma di recente l'inchiesta giudiziaria è stata riaperta. Le nuove prove raccolte convergono ormai su un'ipotesi differente: è possibile che nel delitto siano state coinvolte più persone, a tutt'oggi sconosciute.

Pasolini aveva descritto l'Italia nei suoi pezzi giornalistici e nelle sue ultimissime opere – il film *Salò*, la raccolta poetica *La nuova gioventù*, gli appunti preparatori di *Petrolio* – come un Paese in ostaggio di un infernale Potere divoratore. Dalle pagine dei più importanti quotidiani italiani aveva più volte provato a dipanare pubblicamente quel groviglio di trame oscure, politiche ed economiche, nazionali e internazionali, che stavano devastando l'Italia. Andrebbe ricordato inoltre che, nei suoi ultimi anni di vita, aveva iniziato a seguire con attenzione le mosse di quel centro di potere, particolarmente influente e aggressivo, che si era costituito intorno all'ENI e soprattutto al suo presidente: Eugenio Cefis. Trasfigurato nel dirigente Troya, Cefis è una delle figure centrali del suo romanzo incompiuto *Petrolio*. Forse Pasolini aveva superato una soglia oltre la quale il suo personaggio pubblico iniziava davvero a dare fastidio. E tuttavia, al di là di ogni ipotesi e congettura, quello che è certo è che l'omicidio di

Pasolini appartiene di diritto, ormai, a quella lunga catena di misteri su cui si fonda una parte non irrilevante della nostra storia repubblicana<sup>17</sup>.

Pasolini è stato un personaggio pubblico ingombrante. La sua importanza non deriva però dall'eccellenza di singoli testi poetici o dalla riuscita dei suoi romanzi: *Le Ceneri di Gramsci* o *Ragazzi di vita* sono certamente opere di grande rilievo, ma non decisive per la nostra storia culturale. Forse lo sarebbe stato *Petrolio*, il romanzo che non ha concluso e di cui possiamo leggere solo le carte preparatorie.

Un giudizio analogo possiamo dare di alcuni suoi film: *Accattone*, *Uccellacci e Uccellini*, *La ricotta*, *Cosa sono le nuvole*. Sono certamente film riusciti, che si possono vedere con gusto ancora oggi: ma sono altri i registi che hanno fatto la storia del cinema italiano. Forse solo alcune prove saggistiche e alcuni *reportage* – come *Comizi d'amore* o *L'odore dell'India* – possono essere considerati dei veri e propri capolavori: sicuramente lo sono la maggior parte degli scritti raccolti in *Descrizioni di descrizioni*, *Scritti corsari* e *Lettere luterane*.

Per comprendere la centralità di Pasolini nel panorama culturale dell'Italia del Secondo Novecento non dobbiamo dunque valutare le *singole prove*, ma cercare di mettere a fuoco *la loro relazione* continua con la vita privata dell'autore e con quella pubblica dell'Italia, negli anni della sua grande trasformazione. Cosa significa? Significa che le opere di Pasolini, per essere intese correttamente, vanno lette come momenti distinti di unica *performance*<sup>18</sup> al cui centro sta un autore che è riuscito a diventare, nello stesso tempo, personaggio pubblico scandaloso e coscienza critica di un Paese in crisi.

---

<sup>17</sup> Giuseppe Lo Bianco, Franca Rizza, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini: un'unica pista alle origini delle stragi di Stato*, Chiarelettere, Milano 2009

<sup>18</sup> Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005

## II.

*Pasolini, De Martino e la fine del mondo.*

Il rito, ogni rito, è un condensato di storia e preistoria: è un nocciolo dalla struttura fine e complessa, è un enigma da risolvere; se risolto, ci aiuterà a risolvere altri enigmi che ci toccano più da vicino.

Primo Levi

La cultura contemporanea occidentale immagina il proprio futuro con molta difficoltà. Non a caso la forma più comune di rappresentazione simbolica del futuro è la catastrofe. Naturalmente esistono ragioni oggettive che possono giustificare questo impulso simbolico autodistruttivo.

Prima fra tutte, la percezione fisica, percettiva, *estetica* della distruzione dell'ecosistema e della biosfera; ma, subito dopo, potremmo enumerare una serie di condizioni di pericolo a cui ci stiamo abituando ad essere esposti, per lo meno a livello ipotetico: caos sociale, crisi economiche, povertà, violenza politica, guerre, terrorismo, se la nostra sensibilità è soprattutto storico politica; contaminazioni radioattive, manipolazioni genetiche, epidemie, avvelenamenti di massa, disastri tecnologici, se ci spaventano di più quelli che Ivan Illich avrebbe chiamato gli esiti contro-produttivi della produttività<sup>19</sup>. Anche solo l'elenco sommario di queste condizioni di pericolo mostra come, in questi ultimi decenni, la cultura occidentale abbia sperimentato, con intensità crescente, la crisi dell'idea di progresso, non tanto a livello teorico, quanto a livello *percettivo-sensibile*.

La società contemporanea trova però anche molta difficoltà ad immaginare il passato. Da meno di vent'anni comunichiamo tutti con la posta elettronica. Difficile pensare come vivessero, non dico i nostri nonni, ma perfino i nostri genitori, alla nostra stessa età, senza computer, senza cellulari, senza internet. Per contro, abbiamo la possibilità di accedere ad una quantità enorme di documenti del passato, anche remoto, in forma digitale. Le stesse informazioni che avremmo recuperato in mesi di studio, lavorando su materiale d'archivio, oggi le otteniamo in pochi secondi, con un motore di ricerca, dal nostro computer di casa. La

---

<sup>19</sup> Ivan Illich, *Rovesciare le istituzioni* cit.

quantità sconfinata di informazioni del passato, depositata nella memoria alfanumerica delle macchine digitali, non può non suscitare un sentimento simile a quello che Gunter Anders avrebbe definito “vergogna prometeica”<sup>20</sup>. Nello stesso tempo, però, l’immensa memoria digitale a cui possiamo accedere oggi permette una conoscenza del passato solo visiva, solo mentale, solo astratta. Non possiamo toccare i documenti, non possiamo sentirne l’odore, non possiamo avere un’idea tridimensionale del luogo fisico dove sono stati conservati, per anni o secoli.

Esattamente come per l’idea di progresso e di futuro, è a livello *perceptivo-estetico* che non riusciamo più a *sentire* il passato: tanto come appartenenza, quanto come discontinuità. Forse perché, come sostiene Christoph Turke<sup>21</sup>, con la trasformazione digitale del mondo è come se stessi *vivendo* per la prima volta le conseguenze teoriche della rivoluzione copernicana a livello percettivo di massa. Cosa significa? Semplicemente, che nell’universo microelettronico nel quale ormai tutti parzialmente abitiamo, lo spazio e il tempo iniziano ad essere vissuti come variabili astratte, indipendenti dai limiti “geocentrici” a cui l’uomo è stato abituato da quando la sua specie esiste ed abita questo pianeta.

Le sempre più numerose rappresentazioni estetiche della vita dopo la fine del mondo (soprattutto in romanzi, film e serie tv)<sup>22</sup> come il diffondersi ubiquitario di consumi simbolici di massa (videogiochi, pornografia, droghe, tatuaggi) che definirò con il concetto di *nostalgia dell’iniziazione*<sup>23</sup>, parlano in realtà dell’ingresso dell’umano in una dimensione storica che sta sperimentando un’esperienza del tempo così radicalmente nuova da mettere in crisi le strutture antropologiche di base dell’immaginario, quanto meno quelle formatesi a partire dalla rivoluzione neolitica.

La fine del mondo non è dunque semplicemente la catastrofe ambientale, benché sia anche questo. Il nostro mondo sta finendo perché l’alfabeto simbolico con cui l’uomo ha imparato ad interpretarlo da millenni non funziona più.

---

<sup>20</sup> Gunter Anders, *L’uomo è antiquato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

<sup>21</sup> Christoph Turke, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

<sup>22</sup> Per una prima ricognizione sull’estetica apocalittica contemporanea si consulti almeno, in una bibliografia ormai molto vasta, i volumi di: Mirko Lino, *L’apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema*, Firenze, Le lettere, 2014; Malcom Bull, *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford, Blackwell, 1995; Monica Germanà, Aris Mousoutzanis, *Apocalyptic discourse in contemporary culture: post-millennial perspectives on the end of the world*, New York, Routledge, 2014; Kenneth Newport, Crawford Gribben, *Expecting the end: millennialism in social and historical context*, Waco, Baylor University Press, 2006.

<sup>23</sup> Definisco con il concetto di *nostalgia dell’iniziazione* la diffusione di alcuni consumi simbolici di massa, destinati ad un pubblico di adolescenti, ma diffusi anche fra gli adulti (ed è questa, per altro, già la prova della disattivazione del loro funzionamento iniziatico, del loro sopravvivere cioè solo come *nostalgia*, se intendiamo l’iniziazione come superamento del confine che introduce l’adolescente nell’età adulta) che riattivano scene immaginarie ed esperienze sensoriali proprie dei riti iniziatici premoderni

Nel suo capolavoro incompiuto, il volume intitolato *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*<sup>24</sup>, l'antropologo italiano Ernesto De Martino ha ricostruito una storia dei rituali della fine del mondo (nella cultura classica, in antropologia, nella storia delle religioni) comparandola con alcune forme simboliche della vita moderna (romanzi, quadri, musiche, teorie critiche, movimenti politici, referti psichiatrici). La tesi di fondo del volume è che, già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la cultura occidentale ha iniziato a riprodurre, con intensità crescente, *forme e tematiche* sorprendentemente simili a quelle sperimentate, in altri tempi e in altre parti del mondo, dai rituali della fine del mondo. Con una differenza, però. La cultura occidentale sta esprimendo con forza la volontà di “perdere la presenza”, di sperimentare cioè la conoscenza degli abissi sensoriali ed emotivi che si aprono al di là dell'esperienza quotidiana, fino alla possibilità dell'autodistruzione, senza tuttavia possedere i rituali, le tecniche simboliche, e soprattutto il *controllo qualitativo del tempo* con cui tanto la cultura classica quanto le culture non occidentali hanno sempre protetto queste forme di conoscenza dalla possibilità che si trasformassero, *realmente*, nella fine della vita, individuale e collettiva. De Martino lavorava a questo volume nella prima metà degli anni sessanta, quando l'autodistruzione della specie, per il possibile scoppio di una guerra atomica fra Unione Sovietica e Stati Uniti, era un'ipotesi remota, ma non del tutto impossibile.

Pier Paolo Pasolini non ha potuto leggere *La fine del mondo*, che è stato pubblicato postumo nel 1977, ma conosceva molto bene il lavoro di De Martino e, soprattutto, l'articolo che anticipa le tesi del volume: *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*<sup>25</sup>. Lo fece pubblicare nel 1964 sulla rivista *Nuovi Argomenti*, di cui era lui stesso condirettore, insieme ad Alberto Moravia. La riflessione di Pasolini sulla *mutazione antropologica* della cultura italiana risente fortemente della lettura di questo saggio<sup>26</sup>. Ma mentre De Martino si limita ad un'analisi comparata fra rituali della fine del mondo, referti psichiatrici e forme simboliche della cultura contemporanea, Pasolini individua la causa di questa apocalisse dell'umano nel capitalismo a lui contemporaneo. Per Pasolini, il capitale come forma di potere è capace, infatti, attraverso la coazione al consumo e alla diffusione di una comunicazione mediatica ubiquitaria, di *addomesticare* l'umano, di *plasmare* i sogni, i desideri, la capacità lavorativa, la sessualità, la vita corporea. È, in altre parole, un potere mutageno in grado di produrre una forma di vita propria.

---

<sup>24</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo* cit.

<sup>25</sup> Id., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit.

<sup>26</sup> Sul rapporto fra Pasolini e De Martino si vedano, almeno: Nicola Gasbarro, *Sacralità come ethos del trascendimento* cit.; Giacomo Tinelli, *Pasolini e De Martino. Uno studio di Giacomo Tinelli*, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/>

Proverò a ridefinire queste due ipotesi di lettura, vale a dire quella di De Martino e quella di Pasolini, facendole precipitare una sull'altra. Vorrei provare, in realtà, a pensarle come un'ipotesi teorica unitaria: lo scopo sarà quello di descrivere la mutazione antropologica che stiamo attraversando *anzitutto* come uno scontro fra due diverse temporalità.

La prima (tempo A) è la temporalità del modo di produzione capitalistico. La sua natura è astratta e quantitativa<sup>27</sup>, il suo movimento è tendenzialmente sincronico. La sua capacità peculiare è quella di *sincronizzare* temporalità storiche apparentemente confliggenti (dallo schiavismo premoderno all'iper-modernità high-tech) in un unico meccanismo mondiale di sfruttamento generalizzato. Il concetto di *mercato mondiale* e il concetto di *tempo di lavoro socialmente necessario* sono i due concetti marxiani chiave per interpretare il funzionamento del capitalismo come modo di produzione sincronico<sup>28</sup>. La seconda temporalità (tempo B) potremmo definirla come temporalità "geocentrica" ed interpretarla come risultato dell'adattamento dell'umano ai movimenti rotatori del nostro pianeta (alternanza giorno e notte; alternanza stagioni e così via)<sup>29</sup>. La natura di questa seconda temporalità è per lo più qualitativa e *multiversa*<sup>30</sup>. Fin dal paleolitico, l'uomo ha provato a definirla simbolizzandola attraverso ritmi, archetipi, rituali, zodiaci.

Ma cosa succede alle multiformi espressioni simboliche del tempo umano quando la temporalità astratta del capitale si impone come unica temporalità, *intensificando* la propria capacità di plasmare il mondo della vita? Quali sono gli effetti della sua "compressione spazio-temporale"<sup>31</sup> sulla capacità umana di fare esperienza del tempo e dello spazio? In che modo il capitalismo è riuscito a rendere esteticamente percepibili le forme astratte della propria temporalità?

Proverò a rispondere a queste domande introducendo tre assi possibili di ricerca che identificherò con tre forze. Come unica avvertenza, vorrei solo che ne venisse pensata l'interazione, abbandonando il moto meccanico della fisica newtoniana in favore di una causalità qualitativa e statistica, più simile in altre parole a quella vigente nella fisica quantistica. Elenco qui di seguito le tre forze che intendo considerare per poi riassumerne rapidamente il funzionamento. La prima forza è la *verosimiglianza* interpretata come effetto di potere di

---

<sup>27</sup> Roberto Finelli, *Il parricidio compiuto. Il confronto finale di Marx con Hegel*, Milano, Jakabook, 2014.

<sup>28</sup> Massimiliano Tomba, *Strati di tempo. Karl Marx: materialista storico*, Milano, Jakabook, 2012.

<sup>29</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

<sup>30</sup> Per una riflessione filosofica sulla temporalità come stratificazione temporale l'autore di riferimento è Ernst Bloch, *Il Principio speranza*, Garzanti, Milano 1994; per un'interpretazione del suo pensiero che segue la direzione del mio discorso si veda: Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1982.

<sup>31</sup> David Harvey, *Limits to Capital*, Oxford, Blackwell, 1982

lunghissimo periodo<sup>32</sup>; la seconda forza è l'*intensificazione* come effetto di potere *sistemico* del modo di produzione capitalistico; infine, definisco come *mutazione* la terza forza e la leggo come effetto combinato, caotico e qualitativo, di *verosimiglianza* e *intensificazione*.

Definisco la prima forza con il concetto estetico di verosimiglianza e la interpreto come un effetto di potere di lunghissimo periodo. Il punto di partenza per una riflessione teorica sul verosimile estetico è la *Poetica* di Aristotele. Nel capitolo 25 viene identificato nella verosimiglianza il legame che unisce la *mimesis* a due forze esterne alla realtà oggetto di rappresentazione: l'aspettativa del pubblico e la fedeltà ad un modello ideale. Nel ragionamento di Aristotele, la scrittura poetica non interpreta infatti la realtà così come è. Perché questo è il compito dello storico. Scopo dell'arte è invece quello di raccontare la vita per come potrebbe essere, assecondando due leggi: necessità e verosimiglianza. La prima regola la *congruenza interna* dell'imitazione estetica, l'armonia fra stile, oggetto e forma della rappresentazione; la seconda, che è quella che più interessa al nostro ragionamento, regola invece la *congruenza esterna* fra mondo reale e *mimesis*. Rispetto a quest'ultima, Aristotele è chiarissimo: *quello che l'imitazione poetica deve evitare in ogni modo è l'inverosimile*. Poco importa che io rappresenti un mondo favoloso e irreali, come per esempio quelle degli dei in Omero. Importa, invece, che la rappresentazione rispetti uno *standard* di verosimiglianza, che è un codice prescrittivo. Sta qui una delle ragioni per cui, nel mondo classico, l'attività mimetica tenderà ad avere un rapporto con il mondo della vita di tipo selettivo e censorio.

Tutta la riflessione aristotelica cinquecentesca, come la discussione teorica, che soprattutto nel XVII secolo, attraverserà il classicismo francese, conferma quest'idea di arte come attività simbolica *discriminante*, importandola fino alle soglie dell'età moderna. Questa tradizione teorica è riuscita ad imporre, per secoli, una forza *prescrittiva* regolando ciò che *può* essere imitato e *come* deve essere rappresentato. Non è difficile riconoscere in questa coazione discriminante un meccanismo di potere. Più complicato, forse, capire come questa modalità operativa si trasformi con l'emergere del capitalismo.

Vediamo ora come funziona la seconda forza che definisco con il concetto di *intensificazione* e che ci permette di comprendere come il verosimile aristotelico si trasformi da tecnica prescritta a tecnologia estetica. Il punto di partenza è un'analisi della differenza qualitativa del capitalismo, rispetto ad altre forme di organizzazione sociale, come economia

---

<sup>32</sup> Per una trattazione più approfondita delle implicazioni politiche del concetto di verosimiglianza mi permetto di rimandare a: Daniele Balicco, *Forza simbolica e verosimiglianza* in Id., *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp.55-68.

*monetaria*<sup>33</sup>. Il fine ultimo del suo incessante movimento di produzione, distribuzione e consumo, è infatti la produzione di un *surplus* di moneta; non di merci. Lo ripetono in continuazione, da prospettive teoriche, e in tempi storici differenti, fra gli altri, Marx, Schumpeter, Keynes, Friedman, Minsky, Wallerstein e Arrighi. L'accrescimento illimitato di ricchezza monetaria, che Aristotele definisce *crematistica* nel primo libro della *Politica*, considerandola come una condizione patologica dall'economico, è diventata, nel capitalismo storico, la forza che governa, organizza, controlla e *plasma* la realtà sociale.

Un modo possibile per descrivere la storia di questo processo di *conquista e ri-configurazione del mondo della vita* – da parte di un potere astratto (la moneta) che ha come unico scopo l'aumento della propria quantità (la crescita illimitata) – è quello di seguire la metamorfosi tecnologica dell'effetto di verosimiglianza.

Negli anni dell'emergere del capitalismo come forza sistemica, il campo dell'estetica inizia a mostrare dei sintomi interessanti di trasformazione che riguardano precisamente il funzionamento della verosimiglianza come meccanismo di potere in grado di selezionare, dalla realtà, *cioè* che deve essere narrato e *come* deve esserlo. Come con ogni altra forma premoderna di organizzazione della cultura e del potere, il capitalismo si pone in un rapporto di conflitto, assimilazione e trasformazione. Lo studio di una serie di discussioni teoriche (come, per esempio, la *Querelle des anciens et des modernes* e al suo impatto europeo) o del lento ma progressivo sabotaggio delle regole prescrittive aristoteliche (come, nel caso della disattivazione della *Stiltrennung* che lirica moderna e *novel* impongono come propria norma estetica<sup>34</sup>) mostrano come questo meccanismo retorico premoderno e prescrittivo venga prima scardinato e poi riconfigurato proprio negli stessi anni in cui due discipline nuove (l'economia politica e l'estetica) iniziano a descrivere la modernità come creazione di un mercato del lavoro di uomini liberi e come produzione di un mercato estetico celebrante la libertà espressiva.

Per capire come il verosimile aristotelico si trasformi in una tecnologia capace di imporre un effetto di verosimiglianza sempre più intenso e pervasivo, è necessario interpretare la temporalità capitalistica come *sincronicità*. Seguendo la lezione di Giovanni Arrighi<sup>35</sup>, non interpreto infatti lo sviluppo capitalistico come progresso ma come *intensificazione di potere sistemico*. Questo significa che studio la storia di lungo periodo del capitalismo facendo

---

<sup>33</sup> Riccardo Bellofiore, *Il capitale come feticcio automatico e come soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis) continuità Marx-Hegel* in "Consecutio Temporum", 5 (2013), <http://www.consecutio.org/2013/10/il-capitale-come-feticcio-automatico-e-come-soggetto-e-la-sua-costituzione-sulla-discontinuita-marx-hegel/>

<sup>34</sup> Per una ricostruzione storica dello sviluppo di questo processo estetico si veda: Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011.

<sup>35</sup> Il testo di riferimento è: Giovanni Arrighi, *Il lungo XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1996.



attenzione ai *salto di intensità* della sua potenza<sup>36</sup>. Di questi, il passaggio dal mondo delle *tecniche* artigianali all'uso della *tecnologia* per la produzione in scala è, molto probabilmente, quello decisivo<sup>37</sup>. Lo studio dello scontro iniziale e della successiva interazione fra nuovo mondo della tecnologia e mondo delle arti è il passaggio obbligato per riuscire a comprendere come il verosimile aristotelico si trasformi, progressivamente, da effetto di una tecnica prescrittiva ad effetto di una tecnologia industriale. Una serie di indizi importanti li possiamo trovare studiando il dibattito teorico interno alla *Great Exhibition* di Londra nel 1851 per arrivare fino alla nascita dell'*industrial design* e dell'estetica pubblicitaria degli anni quaranta e cinquanta.

Ricapitolando. La prima forza ci porta a sostenere, attraverso Aristotele e la tradizione teorica che ne prosegue l'insegnamento fino alle soglie dell'età moderna, che ciò che appare come verosimile è in realtà effetto di una prescrizione normativa. La seconda ci permette di comprendere come, con l'emergere del capitalismo, l'effetto di verosimiglianza *si intensifichi* in modo esponenziale, non essendo più il prodotto di norme prescrittive *esplicite*, ma il risultato *implicito* della simbiosi fra sviluppo tecnologico ed estetica. Come ho anticipato, la terza forza, che definisco con il termine *mutazione*, può essere descritta come il risultato dell'interazione delle prime due. Il punto di partenza per provare a capirne il funzionamento è lo studio della produzione di verosimiglianza oggi, all'altezza dell'ultimo salto del capitalismo come potenza sistemica: la rivoluzione micro-elettronica. Ci porremo anzitutto due domande. La prima: quali sono le norme prescrittive che regolano l'efficacia della produzione industriale di verosimiglianza nell'età di una sempre più vertiginosa compressione spazio-temporale? La seconda: quali effetti produce l'assimilazione continua e ubiquitaria di quest'estetica multimediale sulle forme simboliche elementari della vita quotidiana?

Per rispondere alla prima domanda, bisogna descrivere le norme prescrittive implicite che regolano la produzione industriale di verosimiglianza oggi. Mi limiterò, nell'economia di questo testo, ad indicare, molto brevemente, solo alcune ipotesi di lavoro. Uno dei modi per iniziare ad individuare la preistoria normativa della verosimiglianza micro-elettronica potrebbe venire da un'analisi dell'estetica pubblicitaria americana ed europea degli anni '70 e '80, e di quella video musicali, dagli anni '80 alla fine dei '90. Uno studio a campione di alcuni fra le più

---

<sup>36</sup> Sullo studio dei cicli capitalistici con un'attenzione ai salti di potenza, si veda almeno: Immanuel Wallerstein, *Historical Capitalism with Capitalist Civilization*, London - New York, Verso Books, 2011; Michel Beaud *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>37</sup> Roberto Finelli, *Il parricidio compiuto* cit.

importanti campagne pubblicitarie<sup>38</sup> e di alcuni video musicali di successo, potrebbe mostrare come pubblicità e video musicali abbiano progressivamente trasformato in un alfabeto *normativo* le tecniche simboliche inventate, mezzo secolo prima, dall'avanguardia surrealista. Il suo insegnamento estetico, fatto di automatismi psichici e verbali, di sconnesione spazio temporale, di scardinamento logico del discorso, di estetizzazione dell'arbitrio, è quello che più di ogni altro è stato usato per organizzare *sintatticamente* la grande narrazione simbolica del capitalismo di questi ultimi decenni. Attraverso la mediazione dell'estetica pubblicitaria e di quella video-musicale, l'alfabeto surrealista ha iniziato a diventare il modello normativo della comunicazione di massa, l'unica vera grande narrazione capace di addestrare un'antropologia, di renderla progressivamente capace di abitare uno spazio e un tempo radicalmente mutati<sup>39</sup>.

Se è possibile interpretare la rivoluzione digitale, di questi ultimi vent'anni, come il *compimento tecnologico* della "preistoria" surrealista, inizia forse ad essere più chiara la forma di "verosimiglianza microelettronica" all'interno della quale tutti ormai, almeno parzialmente, viviamo. I fenomeni estetici più interessanti, che ci permettono di capire come si sovrappongano oggi *intensificazione* e *verosimiglianza*, vanno cercati nell'evoluzione cross-mediale della comunicazione pubblicitaria e nello sviluppo dell'estetica cinematografica IMAX e 3D. In entrambi i casi, siamo di fronte, alla produzione di una vera e propria alluvione sensoriale, alla produzione di una sovrasaturazione dell'universo percepibile. Se volessimo seguire un'ipotesi di ricerca già tracciata da Christoph Turke, potremmo leggere la direzione implicita di questa trasformazione così: la tecnologia estetica contemporanea sta iniziando a disattivare, nel sensorio di massa, la capacità "geocentrica" di orientarsi.

Resta però ancora sospesa la seconda domanda: quali effetti produce l'assimilazione ininterrotta e ubiquitaria di questa nuova estetica multimediale sulle forme simboliche elementari della vita quotidiana? Per rispondere, dobbiamo iniziare ad affrontare il tema da cui siamo partiti: la fine del mondo. Vi proporrò solo due ipotesi di ricerca. La prima legge la ricorrenza compulsiva del tema della fine del mondo<sup>40</sup>, in alcuni *novel* e film contemporanei, d'autore e *mainstream* (come *La strada* di Mc Carthy, *Noah* di Aranovsky, *Melancholia* di Lars Von Trier, *The day after tomorrow*, *24 giorni dopo*, *Deep impact*, etc...) come *sintomo* di una più generale crisi della capacità umana di simbolizzare il nuovo tempo microelettronico.

---

<sup>38</sup> Emanuele Coccia, *Tutti i colori delle cose. Benetton, Toscani e la cultura italiana del secondo Novecento*, in "Allegoria", 68 (2013), pp. 96-116.

<sup>39</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991

<sup>40</sup> Mirlo Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema*, cit.

La seconda pista di ricerca si concentra invece sull'analisi di una serie di consumi simbolici di massa (in particolare: alimentazione ipercalorica, videogiochi, pornografia, droghe, tatuaggi, piercing) adottando la tecnica della "comparazione differenziante" di Ernesto De Martino. Lo scopo è quello di capire *continuità* e *differenza* fra queste pratiche simboliche di massa e alcune ritualità arcaiche che questi consumi implicitamente imitano o riproducono. La domanda che ci potremmo porre è semplice: a quale forma di *esperienza temporale* introducono il consumo massiccio di cibo ipercalorico, droghe, di videogames o di pornografia, soprattutto negli adolescenti, che sono i soggetti tradizionali dei riti d'iniziazione? Il confronto fra riti arcaici e consumi simbolici contemporanei potrebbe essere affiancato, esattamente come in De Martino, da alcuni studi psichiatrici: nel nostro caso, in particolare, sulle nuove dipendenze degli adolescenti come *intossicazioni* temporali<sup>41</sup>La mia tesi legge nel ritorno massiccio di riti di iniziazione bloccati, la richiesta inconsapevole di un'esperienza *qualitativa* del tempo che il nostro presente microelettronico non conosce e non sa ancora pensare.

In conclusione, un film. Nel 2010 Werner Erzog ha girato un documentario 3D intitolato "La caverna dei sogni dimenticati" sulle meravigliose pitture parietali paleolitiche della Grotta di Chauvet. Queste bellissime raffigurazioni di cavalli, leoni, bufali e di impronte umane, risalgono a 32.000 anni fa. Sono la più antica testimonianza pittorica della specie umana e sono immagini dipinte per produrre un'illusione: il movimento. Può sembrare incredibile, ma la prima traccia pittorica dell'umanità è un fossile di esperienza cinematografica, un fossile di illusione temporale. Potremmo sostenere, per concludere questo articolo, che il cortocircuito fra verosimiglianza micro-elettronica 3D e verosimiglianza paleolitica, prodotto dal documentario di Erzog, racconta *filogeneticamente* l'inizio e la fine del nostro mondo simbolico.

---

<sup>41</sup> Luigi Zoja, *Nascere non basta: iniziazione e tossicodipendenza*, Milano, Cortina, 1985

### III.

Pasolini e il concetto di mutazione.

Se si vuole verificare la tenuta del lavoro teorico di Pasolini, bisogna provare a pensare quanto lui stesso definisce come “mutazione” come un vero e proprio concetto. Lo scopo potrebbe essere quello di capire quali strumenti teorici e quali intuizioni elaborate nella sua opera artistica e intellettuale possano ancora servirci e funzionare oggi; e quali invece siano da abbandonare. A questo proposito, mi concentrerò solo su due intuizioni principali della sua ricerca intellettuale e artistica. Prima di elencarle, però, è bene soffermarsi su una frase tratta dalla sua ultima intervista pubblicata in vita e intitolata *Siamo tutti in pericolo*<sup>42</sup>.

Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o su quel punto, «assurdo», non di buon senso<sup>43</sup>.

Mi sembra importante concentrare l'attenzione sui tre aggettivi che Pasolini sceglie per descrivere il proprio rifiuto del presente: *grande* e non piccolo; *totale* e non parziale; *assurdo* e non di buon senso. Questi tre aggettivi ci servono per comprendere la *natura retorica* della prosa di Pasolini e il suo scopo conoscitivo. Per capire il concetto di mutazione bisogna sempre ricordare, infatti, che Pasolini *retoricamente* tende all'iperbole. La sua scrittura è quasi sempre sovraccaricata di giudizi tragici, netti, unilaterali, incapaci di sfumature e di mediazioni. Credo sia importante, a questo proposito, ricordare l'importanza che ha, nel lavoro di Pasolini, la tragedia greca<sup>44</sup>. Lui stesso la ritiene molto più che un genere letterario, ma uno strumento conoscitivo capace di interpretare il presente. Del resto, come è noto, Pasolini stesso è autore di sei tragedie, tutte scritte nel 1966 durante una convalescenza forzata; ed è stato pure traduttore dell'*Orestiate* di Eschilo<sup>45</sup>. Proviamo a vedere meglio, dunque, che cosa può interessare a Pasolini di un genere artistico così remoto e anti-moderno. Se seguiamo quanto ci dice Hegel nell'*Estetica*, la tragedia è il genere letterario votato alla rappresentazione di un conflitto radicale

---

<sup>42</sup> Pier Paolo Pasolini, *Siamo tutti in pericolo* in Id., *Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999.

<sup>43</sup> Ivi, pp.1723-4

<sup>44</sup> Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007.

<sup>45</sup> Eschilo, *Orestiate*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, Einaudi, Torino 1960.

e assoluto. Nel suo spazio simbolico viene messa in scena una relazione fra due forze opposte, incapaci di riconoscimento. Potremmo dunque sostenere che la tragedia è la forma estetica che mette in scena un conflitto “totale, enorme, assurdo” per usare gli aggettivi di Pasolini. Ma qual è lo scopo di questa rappresentazione?

Come è noto, la tragedia nasce come un rituale sacro, legato al culto ateniese di Dioniso. Il suo scopo – quanto meno se seguiamo Aristotele nella *Poetica* – è quello di provocare una *catarsi* nello spettatore, vale a dire una forma di *purificazione* psicologica e politica. Anzitutto psicologica, perché l'immedesimazione con la violenza tragica rappresentata sulla scena provoca nello spettatore una sorta di “crisi della presenza”, come direbbe De Martino. Si è testimoni di una condizione estrema. Il male che irrompe sulla scena, e la sconvolge, è un male radicale e distruttore. Non conosce confini, non conosce ragioni, non conosce limiti. Prediamo il caso della Medea di Euripide che è la storia di una madre che uccide i propri figli. Chi partecipa a questa rappresentazione teatrale sarà costretto ad immedesimarsi con una storia estrema e catastrofica, tanto da un punto di vista emotivo, quanto da un punto di vista antropologico. *La catastrofe* (e dobbiamo ricordare che in greco antico le *strofe* e le *catàstrofi* sono i movimenti di danza che accompagnano la messa in scena del rituale tragico) *è una possibilità sempre presente nella vita umana: questo insegna la tragedia*. La sua messa in scena rituale è una forma di esorcismo. Bisogna sapere che la vita è attraversata da forze oscure, divoratrici, che non possono essere mai eliminate del tutto, né tantomeno controllate. Queste forze vanno rispettate. La dimensione del rituale sacro permette di conoscerle e di viverle, attraverso l'immedesimazione personale con gli attori in scena, in un contesto protetto, perché rituale e simbolico. Scopo di questo genere artistico, ma forse, più in generale, dell'arte stessa, sarebbe dunque quello di decifrare e contenere, nella dimensione estetica, l'enigma della distruttività umana.

Ma la *catarsi* agisce anche come atto di purificazione politico perché il rito teatrale è un rito collettivo che riguarda la storia della comunità e il senso del suo stare insieme. Mentre lottano sulla scena eroi e miti, gli spettatori imparano che ogni istituzione, ogni legge, ogni gruppo, ogni Stato fonda la propria stabilità su un atto originario di violenza e di prevaricazione, che il diritto nasconde. Nello stesso tempo però, ricorda anche che le istituzioni che derivano da questa violenza primordiale, sono utili se permettono la vita associata, se sono capaci di trovare un accordo fra le leggi della città e le consuetudini familiari, fra il pensiero razionale dell'economia e del diritto e la sapienza mitica.

Torniamo dunque a Pasolini. Credo sia importante per capire il senso profondo della sua ricerca artistica comprendere pienamente la natura tragica del suo pensiero e, soprattutto, della sua *retorica*. Pasolini pensa sempre in modo teatrale e concepisce i propri scritti, i propri

film, i propri testi poetici come azioni sceniche, come *performances*<sup>46</sup> capaci di provocare effetti sulla realtà. Pasolini, in fondo, vuole costringere il lettore ad osservare il presente da un punto di vista insolito, eccentrico, esterno, radicale. Per far questo, lo costringe ad una serie di shock, di cortocircuiti logici ed emotivi. Nella maggior parte delle sue opere il mondo è rappresentato come un teatro attraversato da conflitti netti, assoluti e inconciliabili. E l'uso della retorica (lavorata fino a competere con la forza dell'iterazione pubblicitaria) è finalizzato a produrre una sorta di effetto catartico, personale e pubblico. Pasolini vuole spaventare il lettore di persona; e nello stesso tempo vuole costringerlo a prendere posizione pubblica all'interno di un conflitto in atto.

Per questa ragione, anche di fronte alle prese di posizioni più controverse e assurde (penso, in particolar modo, alle sue posizioni politiche contro la legalizzazione dell'aborto o alla sua ostilità rispetto alle lotte del movimento studentesco) bisogna sempre ricordare che la scrittura di Pasolini tende ad esprimere un rifiuto *enorme, radicale, assurdo* e che il suo scopo è quello di stravolgere il punto di vista del lettore, di aggredirlo. Questa avvertenza è quanto mai è necessaria, altrimenti si rischia di prendere alla lettera il senso del suo lavoro artistico, quando invece andrebbe sempre letto come un *esercizio di retorica tragica*. Come un arcaico rituale esorcistico volto a scongiurare la catastrofe. Non dobbiamo quindi fermarci al significato letterale delle sue posizioni. Dobbiamo invece capire quale punto di osservazione sul presente ci costringe ad adottare. Per questa ragione, la mutazione come concetto teorico non può fondarsi sulla lettera dei suoi giudizi circostanziati. Mentre dovrà preferire, organizzandole in un ordine possibile, quell'insieme di immagini poetiche, (a partire da quella più nota, l'immagine della scomparsa delle lucciole), di intuizioni (come per esempio quelle che illuminano la natura profondamente trasgressiva del nuovo potere mutante) e di punti di osservazione sulla vita moderna (il corpo e la sessualità, per esempio) che costituiscono in realtà la forma impropria di una riflessione sistematica.

Torniamo dunque alle tre intuizioni principali su cui provare a fondare il concetto di mutazione. La prima grande intuizione deriva da uno dei temi centrali dell'attività artistica di Pasolini: *il tema del sacro*. Secondo lo scrittore friulano, il sacro non è una dimensione eccezionale dell'esistenza (come vorrebbero quasi tutte le religioni che non a caso ne sequestrano la potenza per ragioni di potere); ma è all'opposto una dimensione comune e quotidiana della vita di tutti i giorni. La dimensione del sacro è una dimensione ineliminabile, secondo Pasolini, perché appartiene all'esperienza che ognuno di noi fa ogni giorno della vita, mentre vive, dentro al suo corpo. Pensiamo anche solo ai due versi, famosissimi, che aprono

---

<sup>46</sup> Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini* cit.

*Il pianto della scavatrice*: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto»<sup>47</sup>. Per Pasolini questa è infatti precisamente l'esperienza del sacro: la conquista del tempo presente come unica, vera, sola, possibilità reale di esistere. «Solo l'amare conta, non l'aver amato». Ma questo non significa che tutto si esaurisca nella consumazione del presente. All'opposto. Per Pasolini vivere a pieno il presente significa vivere tutti i tempi contemporaneamente. È qualcosa di simile all'esperienza che Ernst Bloch definisce come "contemporaneità del non contemporaneo". Tutti i tempi possibili in un unico istante: quello della vita. È questo, in realtà, un tema antico; un tema caro, per esempio, tanto allo stoicismo greco/romano quanto a molte filosofie orientali, come il buddismo, lo yoga tantrico o il taosimo. L'idea è pressappoco la stessa: la successione ordinata di passato presente futuro è un'invenzione della razionalità umana; poco più di un meccanismo di difesa per sostenere la paura di vivere. L'esperienza del sacro distrugge l'illusione di poter controllare, organizzare, ordinare, possedere la vita e il tempo. Per questa ragione, come insiste Pasolini, è un'esperienza antropologicamente centrale e ineliminabile. Esistono, in ogni cultura, pratiche, rituali, tecniche di concentrazione o di meditazione che permettono all'uomo di fare esperienza del sacro, come accesso al presente/infinito, come esperienza della "contemporaneità del non contemporaneo". E fra tutte queste tecniche e rituali possiamo tranquillamente includere l'arte.

Ma in che modo quest'indicazione di Pasolini può esserci utile nella decifrazione di quella metamorfosi radicale del nostro presente che abbiamo iniziato a chiamare con il concetto di mutazione? Se è vero che l'esperienza del sacro è un'esperienza ineliminabile, un'esperienza che fonda l'antropogenesi, vale a dire la nostra qualità specifica di *animali simbolici* (e infatti i simboli possono anche essere letti, seguendo per esempio la psicoanalisi di Carl Gustav Jung, come una rappresentazione estetica delle pulsioni istintuali<sup>48</sup>), può essere molto interessante scoprire come questo impulso prenda forma in un presente apparentemente abbandonato da qualsiasi divinità, totalmente immanente, laico, razionale, digitale, ipertecnologico. Ed è sempre Pasolini a indicarci la strada maestra per provare a scoprire le tracce – spesso a prima vista irriconoscibili – di questa continua ricerca del sacro nelle società contemporanee. Qual è questa via maestra? È quanto Pasolini definisce come *il linguaggio della presenza fisica*<sup>49</sup>. La comunicazione non verbale. Le forme estetiche attraverso cui i corpi si mostrano nel mondo. L'apparenza sensibile su cui lavorano per esprimere la propria presenza, per lasciare una traccia riconoscibile del proprio Io.

---

<sup>47</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il pianto della scavatrice* in Id., *Bestemmia*, Garzanti, Milano 1996, p.243.

<sup>48</sup> Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998

<sup>49</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il "discorso" dei capelloni* cit.

Uno delle indagini più interessanti per iniziare a mettere a fuoco la mutazione come concetto è quanto si potrebbe definire come *metamorfosi del sacro*. Per osservarla bisogna analizzare, magari utilizzando il metodo della “comparazione contrastiva” caro a De Martino, una serie di consumi simbolici di massa. Che cosa sono i consumi simbolici di massa? Sono tutte quelle esperienze comuni che i soggetti cercano per capire la vita e il mondo: per entrare in relazione con la dimensione sacra dell’esistenza. Come insegna la psicologia di Carl Gustav Jung, infatti, *nascere non basta*<sup>50</sup>. Perché gli esseri umani hanno anche bisogno di nascere simbolicamente. E infatti tanto le culture antiche quanto quelle non occidentali hanno sempre accompagnato la nascita simbolica dei soggetti attraverso la costruzione di riti di iniziazione. A cosa servono i riti di iniziazione? In breve, a diventare adulti in una comunità. A possedere cioè tutti quegli strumenti simbolici e culturali necessari per essere capaci di interpretare il mondo e di affrontarlo insieme agli altri. Se iniziamo a studiare i riti di iniziazione – e il testo classico da cui partire resta quello dell’antropologo franco-tedesco Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*<sup>51</sup> – troveremo alcuni elementi comuni a quasi tutte le culture: per diventare autonomi bisogna affrontare, sotto il controllo di un gruppo di adulti più anziani, una serie di esperienze estreme, fra cui: isolamento, lotta violenta, esperienze di morte apparente, esperienze sessuali di gruppo, esperienze di dilatazione della coscienza attraverso l’uso di droghe, pratica di tatuaggi, etc... Tutte queste esperienze appartengono a quanto Von Gennep definisce come *rituali di passaggio*.

A questo punto potremmo domandarci: quali sono oggi i rituali di passaggio che permettono ad un adolescente di diventare adulto?<sup>52</sup> La società moderna ha sostituito i rituali di iniziazione con, per esempio, la formazione scolastica (che ha tutti i suoi rituali di passaggio, infatti), con l’educazione sportiva, con l’addestramento militare maschile obbligatorio (che oggi non è più tale), con il matrimonio, etc.... Come sappiamo però – e questo lo ripete Pasolini in continuazione – negli ultimi quaranta/cinquant’anni le società occidentali hanno compiuto un salto radicale. Una mutazione, appunto. Siamo entrati in una società compiutamente post-borghese. Ed un modo per capire questo salto è quello di studiare da vicino come i riti di passaggio, che ancora la vecchia società borghese e lo Stato avevano costruito per trasformare gli adolescenti in cittadini e in lavoratori, abbiano perso progressivamente potere simbolico. Gli adolescenti, ma non solo, cercano altrove le esperienze capaci di metterli in contatto con la dimensione sacra dell’esistenza. Può essere interessante ripetere di nuovo l’elenco di alcune

---

<sup>50</sup> Luigi Zoja, *Nascere non basta*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003

<sup>51</sup> Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012; Bruno Bettelheim, *Ferite simboliche*, SE, Milano 2011.

<sup>52</sup> Robert L. Morre, *The Archetype of Initiation*, Xlibris, San Francisco 2001



esperienze tipiche dei riti di passaggio ancestrali studiati da Van Gennep: uso di sostanze stupefacenti, confronto con situazioni estreme di lotta e di morte apparente, esperienze sessuali di gruppo, pratica di tatuaggi. La mia tesi è semplice: se osserviamo alcuni consumi simbolici di massa come, per esempio, l'uso comune e indifferenziato di sostanze stupefacenti, il consumo di videogiochi violenti, la contemplazione massiccia di pornografia, la ricerca sempre più comune di una pratica tribale come quella del tatuaggio, possono essere letti come *la richiesta inconscia di una nascita simbolica*. Come il tentativo di accedere ad una relazione con la dimensione sacra della vita, come intensificazione dell'esperienza e possibile accesso alla dimensione temporale del presente/infinito.

Partiamo da una pratica tribale ritornata comune negli ultimi vent'anni: il tatuaggio. Secondo statistiche recenti<sup>53</sup>, all'altezza del 2016 un francese su cinque era tatuato. Negli Stati Uniti, un americano su quattro. Sono numeri impressionanti e valgono sicuramente anche per l'Italia. Per generazione di chi oggi ha vent'anni è diventato ormai un fenomeno naturale. I tatuaggi di massa sono un fenomeno estetico che rientra perfettamente nel campo d'osservazione della metamorfosi del sacro. La domanda che dovremmo porci è la seguente: per quale ragione, in un'età sempre più digitalizzata, l'antica pratica rituale dei tatuaggi diventa un fenomeno di massa? È solo una semplice moda? È una semplice inversione feurbachiana, per cui tanto più il mondo si smaterializza in una moltiplicazione di schermi, tanto più abbiamo bisogno di sperimentare una controforza opposta, qualcosa che ci spinga a materializzarci, a radicarci, che segni in modo distintivo la *nostra presenza fisica*? Oppure possiamo trovare una traccia in questo gesto ormai comune – *e proprio perché comune* è una traccia da interrogare - di un'esperienza antica, ripetuta inconsciamente? Forse potremmo leggere la diffusione dei tatuaggi come la richiesta inconsapevole di un'iniziazione, non personale; ma di massa. Perché la pratica tribale del tatuaggio è legata ai rituali di iniziazione. Nelle società classiche e non occidentali, il tatuaggio spesso stabilisce il superamento di una prova, ratifica il passaggio di un confine simbolico oltre cui un adolescente diventa adulto; mentre nel mondo occidentale moderno, testimonia l'ingresso di un soggetto all'interno di una comunità più o meno legale, più o meno subalterna (come per esempio l'esercito, la marina, le società segrete, le mafie, la schiavitù). È un segno che testimonia un passaggio di stato; che certifica un'appartenenza. La questione resta dunque aperta. E uno dei modi possibili per studiarla è fare propria la lezione di De Martino, decifrando questo fenomeno estetico di massa attraverso le lenti della *comparazione contrastiva*. In altre parole, comparando l'uso della stessa pratica - in questo caso i tatuaggi - in culture e tempi diversi, facendo emergere *per contrasto* informazioni che parlano in

---

<sup>53</sup> Sebastien Galliot, *Tatoueurs, tatoués*, Acte sud, Arles 201

realtà dello sguardo di chi osserva, tracce antiche capaci di decodificare le metamorfosi del nostro presente e che sono ben visibili, come ha correttamente intuito Pasolini, soprattutto nella «comunicazione della presenza fisica».

Un altro consumo simbolico di massa che può interessare la metamorfosi del sacro è la sovra-stimolazione pornografica. Come è noto, infatti, più del 70% degli ingressi in Internet, a livello mondiale, sono fatti per visionare materiale pornografico. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un consumo simbolico – in questo caso, non la scelta di segnare con dei simboli il proprio corpo, ma la semplice visione su uno schermo di un rapporto sessuale – che assume dimensione di massa e proprio per questo ci parla di un bisogno comune ritenuto, più o meno coscientemente, importante: che è quello di contemplare scene sessuali. Niente di nuovo, né di stupefacente, in realtà. La maggior parte delle culture antiche e di quelle non occidentali ha sempre rappresentato l'istinto sessuale in una forma simbolica e rituale. È solo a partire dalla riforma protestante, infatti, che la sessualità si trasforma da fenomeno sacro (basti solo pensare alla componente esplicitamente erotica della pittura sacra rinascimentale<sup>54</sup>) a fenomeno osceno. È un capovolgimento impressionante. Potremmo sostenere che la modernità nasce, in modo forse contro-intuitivo, dalla repressione violenta della sessualità, come controllo sull'istinto vitale per eccellenza. Lo sostiene l'antropologo rumeno Petru Culianu<sup>55</sup>. Se seguiamo l'argomentazione del suo testo più noto, *Eros e magia nel Rinascimento*, possiamo circoscrivere tre fenomeni centrali per capire l'età moderna: la riforma protestante come distruzione della raffinatissima cultura magico/erotica rinascimentale in una nuova forma culturale regressiva, perché imprigionata nell'interpretazione *letterale* della Bibbia; la formazione degli eserciti di massa che impone inedite esigenze di standardizzazione e di controllo razionale sull'amministrazione pubblica e sui corpi; infine, la rivoluzione scientifica, che progressivamente stabilisce, come unico metro di valore conoscitivo, la razionalità positiva. Senza queste tre spinte (a cui però un lettore anche superficiale di Marx aggiungerebbe, come quarta, il saccheggio violento delle colonie da parte degli Europei, senza il quale il modo di produzione capitalistico probabilmente non sarebbero mai nato nella forma monetaria che abbiamo conosciuto) la cultura moderna tecnologica, che trionferà pienamente solo a partire dall'Ottocento, non è neppure immaginabile.

Torniamo quindi a questo punto di svolta: la sessualità, con la riforma protestante, progressivamente passa sotto la categoria dell'osceno. Diventa un istinto da controllare e reprimere e, soprattutto, *da non rappresentare*. Questo è probabilmente il passaggio centrale. In

---

<sup>54</sup> Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

<sup>55</sup> Petru Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

pochi secoli, viene distrutta la natura simbolica della rappresentazione del sesso. Si perde così una forma di conoscenza importante, quella che attribuisce alle immagini una dimensione simbolica; dunque, non letterale. Le immagini mostrano un enigma, il sacro appunto; non una semplice condizione fisica, animale, univoca. Dalla venere di Willendorf (una delle prime statue di magna mater paleolitica datata 26.000 anni fa) ai falli enormi dei Lingam dei tempi induisti indiani; dalle rappresentazioni erotiche della pittura greco-romana al Kamasutra, dalle statue rituali polinesiane ai portali delle chiese medievali scolpiti con rappresentazioni orgiastiche, fino a tutta la pittura rinascimentale (compresa la *Cappella Sistina* di Michelangelo, vale a dire il cuore del cattolicesimo mondiale), il sesso è sempre stato rappresentato come esperienza appartenente alla dimensione sacra della vita. È un'esperienza che è sempre stata venerata, perché permette all'umano l'accesso alla dimensione della potenza come esperienza del presente/infinito.

«Solo l'amare conta, non l'aver amato». Per questa ragione, Pasolini stesso torna in continuazione a rappresentare la sessualità in tutti i suoi aspetti, anche quelli più anarchici e trasgressivi (che non a caso sono proprio quegli stessi aspetti al centro dei rituali di passaggio studiati da Van Gennep). E se questa lettura è anche solo parzialmente verosimile, diventa chiara la ragione per la quale il 70% degli accessi mondiali ad Internet sono fatti per contemplare immagini pornografiche. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad una richiesta compulsiva di iniziazione simbolica. La questione ovviamente resta aperta e va interpretata; magari seguendo quanto ha scritto lo psicoanalista americano James Hillman:

La repressione della pornografia *inizia con il confondere l'immagine sessuale con l'osceno* (...) La lotta contro la pornografia è la stessa lotta, antichissima, *dell'iconoclastia contro le immagini*, della superiorità dello spirito contro le naturali inclinazioni dell'anima, della purezza contro il piacere, dei nobili dei dell'Olimpo, contro le potenze dei campi, della terra e del mondo infero. (...) Il problema vero della pornografia non è l'oscenità né la sessualità. È *il letteralismo*, la mente a senso unico, *che legge le immagini in modo non immaginativo e perciò se ne sente minacciata* e vorrebbe tenerle sotto controllo, specialmente quelle apertamente vitali, cioè dotate di potenza sessuale<sup>56</sup>

Quest'ultima affermazione è particolarmente importante perché ci costringe a riflettere sulla natura ambivalente e problematica della permanenza del sacro, in una società digitalizzata. Da un lato, tatuaggi, pornografia, droghe, esperienze estreme, ci parlano di una richiesta di iniziazione, vale a dire, di una necessità di conoscere la dimensione sacra dell'esistere. Dall'altro però *le forme* con cui queste esperienze vengono oggi vissute non consentono la crescita

---

<sup>56</sup> James Hillman, *Figure del mito*, Adelphi, Torino 2014, p. 284

simbolica; in qualche modo, il rito di passaggio non viene completato. È come se i soggetti rimanessero imprigionati in un incantesimo, perché sperimentano un rito non controllato da “anziani” e quindi entrano nella dimensione di un rito senza fine che, nella peggiore delle ipotesi, li blocca in una forma distruttiva di coazione: la dipendenza. La costruzione del concetto di mutazione può partire dunque da questa idea che sta alla base della ricerca artistica di Pasolini: la centralità del sacro nell’antropogenesi e la sua permanenza problematica nell’età della mutazione.

Ma il concetto di mutazione descrive anche un salto radicale nella tecnologia del potere. Secondo Pasolini, infatti, il boom economico, con la sua modernizzazione accelerata, ha trasformato l’Italia in uno strano laboratorio dove poter osservare – in una condizione privilegiata perché pura e selvaggia – il funzionamento del nuovo capitalismo dei consumi post-borghese. Uno dei testi più noti per decifrare questo passaggio è l’articolo intitolato *Il vuoto di potere in Italia*<sup>57</sup>. Il famoso articolo della scomparsa delle lucciole. Può essere interessante però, prima di analizzare questo testo, accostare una serie di immagini sullo stesso tema: il contrasto fra le lucciole e la modernizzazione accelerata, ma questa volta giapponese. Serviranno forse a capire meglio l’obiettivo del discorso di Pasolini. Due sono gli artisti giapponesi più famosi che hanno messo al centro della propria ricerca la vita evanescente delle lucciole: il fotografo Tsuneaki Hiramatsu e l’artista Yayoi Kusama. Le foto di Hiramatsu sono prese di notte, vicino alla città di Hokayama, nella zona di Hokubo. Sono immagini scattate con la tecnica del *time lapse*. L’obiettivo è rimasto aperto per una decina di minuti, in questo modo la danza delle lucciole si è trasformata in un disegno luminoso, una trama incantata e fosforescente.

Yayoi Kusama ha invece riprodotto in “Lucciole sull’acqua” - installazione ospitata dal *Witney Museum of American Art* di New York nel 2012 – l’esperienza della visione delle lucciole. Si tratta in questo caso di una stanza ricoperta di specchi e da 150 led sottili sospesi nel vuoto che hanno lo scopo di ricreare l’esperienza della visione della danza di questi insetti. Si tratta in realtà dell’esperienza di una luce intermettente che fa emergere dal buio, per brevi istanti, uno spazio infinito (gli specchi servono a creare l’illusione di uno spazio aperto, senza confini). In entrambi i casi sono immagini meravigliose che restituiscono la magia dell’esperienza della visione notturna delle lucciole. È un’esperienza semplice, che ha a che fare con i ritmi della vita di campagna; ma che nello stesso tempo – come ha intuito Georges Didi-

---

<sup>57</sup> Pier Paolo Pasolini, *1 febbraio 1975: l’articolo delle lucciole* in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., pp.404-412.

Huberman nel suo testo su Pasolini intitolato, precisamente, *Survivance des Lucioles*<sup>58</sup> – ha una forte carica simbolica. La luce intermittente e fragile di questi insetti, che è capace di illuminare, per brevi istanti, spazi aperti e infiniti, è una chiara metafora della vita, della sua dimensione sacra. È un'esperienza del presente/infinito, delicata e obliqua. Per di più, la danza luminosa delle lucciole è una danza erotica d'accoppiamento e per questo possiamo considerarla come un rituale magico capace di celebrare la vita.

Forse non è un caso che le lucciole siano al centro del lavoro di due artisti giapponesi e di un poeta italiano. Ciò che accomuna infatti l'Italia e il Giappone (ma è un discorso che possiamo estendere anche alla Corea del Sud) è l'esperienza storica di una modernizzazione accelerata. Un'industrializzazione velocissima entra direttamente in rotta di collisione con equilibri simbolici millenari e con spazi fisici intensamente estetizzati. Chiunque conosca il Giappone, non può non aver sentito il contrasto profondo fra l'urbanizzazione selvaggia e soffocante di Tokyo e la spazialità sacra, insieme buddista e shintoista, di Kyoto, con la simmetria dei suoi templi e con la sua magnifica foresta di bambù che la chiude a nord. Un altro esempio, fra mille, può essere portato considerando come il tema del sacro ritorni continuamente nell'opera di uno dei più importanti registi sudcoreani: Kim Ki Duk. In particolare, due film, come *Primavera Estate Inverno Autunno e ancora Primavera* del 2003 e *Ferro3* del 2004, descrivono scene e atmosfere tipicamente pasoliniane. Il primo è un magnifico film sulla formazione religiosa di un monaco buddista che vive con il suo discepolo su una palafitta sospesa in mezzo ad un lago; il secondo, di ambientazione metropolitana, racconta la storia invece di un vagabondo che occupa, solo per una notte, delle case libere quando i proprietari sono fuori per brevi viaggi. E mentre vive abusivamente in questi appartamenti, li aggiusta, li migliora, ripara le cose che non funzionano. Da un lato compie un reato: la violazione della proprietà privata; dall'altro rispetta le antiche leggi non scritte dell'ospitalità attraverso un piccolo gesto di gratitudine.

Le lucciole, insomma, diventano una potente metafora della vita proprio in quei mondi dove la luce abbagliante e continua della razionalità moderna è arrivata di colpo, lasciando ai suoi margini forme di vita non ancora del tutto uniformate. Non è difficile a questo punto capire che la luce erotica, anarchica ed intermittente delle lucciole ricorda, per analogia, la vita delle borgate romane tanto amate da Pasolini, microcosmi subalterni, ma ancora autonomi e sensuali, come la danza evanescente di questi piccoli insetti.

---

<sup>58</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Éd. de Minuit, Paris 2009

C'è un libro importante che sta alla base dell'immagine della scomparsa delle lucciole. È *Primavera silenziosa*<sup>59</sup> della biologa americana Rachel Carson. Il saggio è il primo importante pamphlet scientifico scritto contro la rivoluzione verde, vale a dire contro l'imposizione di protocolli industriali per intensificare la resa in agricoltura. Il saggio descrive gli effetti nocivi dell'uso massiccio di DDT (che contribuirà a bandire nel 1972) e di pesticidi sull'ambiente naturale; dei rischi per la salute umana e in particolare per la vita degli uccelli. Il titolo del volume parla infatti della trasformazione dei campi coltivati in modo industriale, con uso massiccio di fertilizzanti e pesticidi, in distese desertiche, abbandonate da qualsiasi forma di vita. Le campagne sono diventate silenziose perché stanno morendo. Non sono più abitate da uccelli, né da insetti. Il testo ebbe un enorme successo mondiale e viene comunemente considerato come uno dei saggi alla base del movimento ecologista mondiale. Pasolini ha letto il libro di Rachel Carson. L'immagine delle lucciole che scompaiono è in fondo un'immagine che continua il grido di allarme della biologa americana. Ma l'articolo di Pasolini non è un testo di ecologia politica. Pasolini usa un'immagine poetica per condensare una serie di fenomeni storici diversi; o meglio che in superficie appaiono diversi, ma che in realtà sono originati da una causa comune. Il nuovo potere mutageno che sta creando l'habitat della mutazione.

Pasolini, in quanto poeta e regista, conosce molto bene la potenza delle immagini. Già nella celebre analisi della pubblicità dei *Jeans Jesus* di Oliviero Toscani<sup>60</sup>, capisce che il nuovo universo massmediale si sta dotando di una forma di comunicazione propria: slogan e pubblicità non fanno altro che incorporare le tecniche estetiche dell'avanguardia surrealista all'interno della comunicazione di massa. È quanto un poeta amico e rivale di Pasolini, Franco Fortini, definisce come *surrealismo di massa*. Pasolini capisce che per intervenire nella comunicazione pubblica vanno cambiate radicalmente le armi della scrittura. I suoi articoli giocano su tre grandi strategie formali: la semplificazione della sintassi, la ripetizione ossessiva e la condensazione dei concetti in immagini sensibili. È il suo tentativo di sfidare il nuovo linguaggio pubblico, dominata dal surrealismo di massa della pubblicità.

Pasolini parte dunque dalla scelta di un'immagine poetica un po' straziante: le lucciole stanno morendo. L'immagine deriva dalla sua esperienza personale, ci dice nel testo. Ma è legata anche, come abbiamo visto, alla lettura dei primi testi di critica ecologica del capitalismo. Una volta scelta l'immagine, Pasolini la usa come se fosse un magnete. La scomparsa delle lucciole catalizza una serie diversa di altri fenomeni storici accumulati però da una qualità che li rende simili: sono tutti *fenotipi*, incarnazioni sensibili, del funzionamento di una nuova

---

<sup>59</sup> Rachel Carson, *Silent Spring*, Riverside Press, Cambridge Ma, 1962

<sup>60</sup> Pier Paolo Pasolini, *Analisi linguistica di uno slogan*, in Id, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp.278-284.

macchina di potere ancora difficile da descrivere e da capire. L'articolo sulla scomparsa delle lucciole si intitola infatti: *il vuoto del potere in Italia*. La politica e gli intellettuali continuano a discutere di fascismo e di antifascismo, di democrazia e di sviluppo. Ma non si sono accorti che nel frattempo è successo qualcosa di enorme: sono scomparse le lucciole. Pasolini a questo punto utilizza l'immagine come un evento periodizzante. E anche questa scelta è geniale. Perché è un'immagine storicamente impropria ed è per questo – come insegnano le tecniche di marketing pubblicitario - più facilmente memorizzabile.

Esistono tre età differenti. Prima, durante e dopo la scomparsa delle lucciole. Partiamo dalla prima. In questa fase, il potere cristiano democratico che governa l'Italia dalla fine della Seconda Guerra mondiale non si differenzia quasi in nulla dal precedente potere fascista. La macchina repressiva dello Stato è la stessa; il controllo culturale delle masse è lasciato al Vaticano. Esiste certo l'altra metà dell'Italia, che si è formata durante la Resistenza e che è ora guidata dal Partito comunista e dal Partito socialista e costituisce una sorta di nuovo Stato dentro lo Stato. È la parte più colta e più combattiva del Paese. Ma per ragioni geopolitiche internazionali non potrà mai prendere il potere, se non in singole città e in singole regioni. Quindi la macchina dello Stato e quella simbolica del Vaticano continuano, come se niente fosse, la loro opera di controllo della vita delle masse, propagandando valori tradizionali retorici come l'onore, la patria e la famiglia.

Ad un certo punto però iniziano a scomparire le lucciole. Nessuno se ne accorge, tantomeno la nuova società comunista. Anzi proprio questa parte non coglie la natura profondamente distruttiva dello sviluppo capitalistico perché identifica *unilateralmente* crescita economica con conquista del benessere. Secondo Pasolini, i comunisti hanno dimenticato la lezione di Marx del *Capitale* secondo cui lo sviluppo, se è solo sviluppo capitalistico, se non è dunque corretto da alcuna forma di bilanciamento culturale ed istituzionale, non è progresso, ma un vero e proprio genocidio.

Entriamo così nella terza fase storica: le lucciole sono ormai scomparse. I vecchi valori che la macchina dello Stato e il Vaticano continuano ad imporre non hanno più alcun senso: non funzionano più nemmeno come retorica. Un nuovo potere di natura internazionale avanza ovunque imponendo un'unica forma di vita: l'obbligo al consumo e la coazione al godimento. Inizia così ad esserci un vero e proprio vuoto di potere. Le vecchie forme esistono ancora, ma girano a vuoto. Le nuove non hanno una struttura visibile ma agiscono direttamente sulla vita e sui corpi delle persone, con una forza impressionante. Ed è proprio in questo vuoto di potere che la mutazione appare nella sua forma pura, non come semplice modernizzazione, ma come una nuova civiltà umana.

Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a "tempi nuovi", ma a una nuova epoca della storia umana, di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche<sup>61</sup>.

Le lucciole sono morte e con loro è finita una storia di lunghissimo periodo: quella iniziata 10/12.000 anni fa con la rivoluzione neolitica. È iniziata una nuova era, ma la ricerca intellettuale e la rappresentanza politica continuano come se nulla fosse accaduto e tutto fosse come prima. Saranno destinate a diventare, secondo Pasolini, due pratiche irrilevanti.

Georges Didi-Huberman ha dedicato a questo celebre articolo un bel saggio intitolato *Survivance des lucioles*<sup>62</sup>. La tesi del volume è semplice. Pasolini si sbagliava. Le lucciole non possono morire. Sono immagini di una resistenza possibile al potere. E come immagini hanno una vita propria che può essere riattivata ovunque da chiunque anche fra molto tempo. Il potere di resistenza è un potere intermittente, può nascondersi momentaneamente alla vista e però sopravvive in forma latente, fino a tornare visibile all'improvviso, per caso, in un luogo un giorno. Quindi Pasolini si sbagliava:

Historiquement et intellectuellement proche du grand anthropologue italien des survivances, Ernesto De Martino, Pasolini savait, poétiquement et visuellement, ce que *survivance* veut dire. Il savait le caractère indestructible, ici transmis, là invisible mais latent, ailleurs resurgissant, des images en perpétuelles métamorphoses<sup>63</sup>.

Se questa è una qualità indiscutibile dello sguardo poetico e politico di Pasolini, Didi-Huberman si chiede: per quale ragione ad un certo punto della sua vita Pasolini perde questa sua capacità potente ed intuitiva di riconoscere dove la resistenza sta continuando anche ora, mentre stiamo parlando, seppur nascosta allo sguardo di più? Leggiamo ancora una breve citazione tratta da questo saggio:

Mais il semble qu'en 1975, ayant abjuré ses trois derniers films et travaillant dans la bolge infernale de Salò, Pasolini ait désespéré de toute impertinence, de toute joie dialectique. C'est, alors, *la disparition des survivances* – ou la disparition des conditions anthropologiques de résistance au pouvoir centralisé du néofascisme italien – qui est à l'oeuvre dans le petit cas de figure que représente la disparition des lucioles. L'objection qui pourrait être adressée au Pasolini de « la disparition des lucioles » serait donc énonçable en ces termes : comment peut-on déclarer la mort des survivances ? N'est-ce pas aussi vain que de décréter la mort de nos hantises, de notre mémoire en général ? (...) C'est qui avait disparu en lui était la capacité de voir – dans la nuit comme sous la lumière féroce des projecteurs – ce qui n'a pas complètement disparu et, surtout, ce qui apparaît malgré tout comme nouveauté réminiscente, comme

---

<sup>61</sup> Pier Paolo Pasolini, *1 febbraio 1975: l'articolo delle lucciole* cit., p. 406

<sup>62</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* cit.

<sup>63</sup> Ivi, p. 46



nouveauté « innocente », dans le présent de cette histoire d'où il ne savait plus s'écarter, désormais, fût-ce de l'intérieur.<sup>64</sup>

Secondo Didi-Huberman, dunque, non sono scomparse le lucciole, ma la capacità di Pasolini di riconoscerle. Credo però che si possano avanzare due obiezioni a questa tesi. La prima riguarda lo stile di Pasolini che, come abbiamo sostenuto all'inizio di questo capitolo, è uno stile tragico, volutamente *enorme, totale, assurdo*. C'è il rischio insomma di prendere troppo alla lettera quanto Pasolini scrive in questo testo; il suo scopo è in realtà quello di costringerci ad osservare la storia degli ultimi quaranta anni adottando un punto di vista bizzarro ed eccentrico. La scomparsa delle lucciole, insomma, è una trovata retorica per permettere al lettore di osservare la nascita di qualcosa di enorme, vale a dire l'avanzare di una nuova forma di potere ancora difficilmente decifrabile, ma riconoscibile dagli effetti che produce sui corpi e sui desideri delle persone.

La seconda obiezione riguarda invece l'orizzonte politico, proposto dal saggio di Didi-Huberman. Per il saggista francese la resistenza al potere è imperitura perché è legata alla possibilità di osservare la realtà e di immaginare forme di vita alternative. La differenza con Pasolini è enorme. Pasolini è stato un intellettuale direttamente coinvolto nella politica di massa. Ha partecipato a congressi di partito (andrebbe ricordato, per esempio, che uno dei suoi ultimi scritti è un testo *tecnicamente* politico inviato al congresso del partito radicale); ha fatto parte di movimenti di sinistra extra-parlamentare come Lotta continua; ha discusso con i dirigenti politici del Partito Comunista italiano. Per essere più chiari, Pasolini aveva un'idea alta della politica; capiva molto bene sia il funzionamento del potere istituzionale, che quello oscuro, legato ai servizi segreti internazionali che in quegli anni governavano, più o meno indirettamente, la politica italiana. Questo per dire che Pasolini non ha mai abbandonato la dimensione istituzionale della politica. E non avrebbe mai accettato la regressione verso una dimensione tutta estetica e morale, quale invece è quella proposta dal testo di Georges Didi-Huberman come *politica delle sopravvivenze*.

Non c'è dubbio, tuttavia, che a partire dall'*Abiura dalla Trilogia della vita*<sup>65</sup>, Pasolini entri, coscientemente, nel secondo tempo della sua ricerca sulla *mutazione*. Ed è un secondo tempo cupo, apocalittico, privo di speranze. Nei suoi ultimi anni di vita, aveva iniziato a seguire con attenzione le mosse di un centro di potere particolarmente influente e aggressivo, che si era

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 47

<sup>65</sup> Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita* in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., pp. 599-604.

costituito intorno all'ENI e soprattutto al suo presidente: Eugenio Cefis. Trasfigurato nel dirigente Troya, Cefis è una delle figure centrali del romanzo *Petrolio*<sup>66</sup>.

Nelle intenzioni di Pasolini *Petrolio* doveva essere un romanzo-fiume di oltre 2000 pagine. Il volume pubblicato dalla casa editrice Einaudi, a distanza di 17 anni dalla morte dell'autore, ne conta solo 522. Poco più di un quarto. La versione che possiamo leggere è dunque un canovaccio, lo scheletro di una narrazione non finita, scandita in 133 appunti provvisori, accompagnata da schemi, schizzi e note a margine. E tuttavia è molto probabile che Pasolini avrebbe concluso il romanzo mantenendo proprio questa forma narrativa appena abbozzata.

*Petrolio* è un romanzo sul potere oscuro – il potere *reale*, non quello apparente della politica – che governa l'Italia e tutto l'Occidente. La sua potenza visionaria, anche se per lampi e frammenti, illumina la trasformazione della vita occidentale, già analizzata nei saggi di questi anni, mettendo in scena un mondo sempre più labirintico, disorientato, indistinto, privo di pace e di senso. Un mondo sta finendo davvero. E un altro mondo avanza, conoscibile per ora solo per gli effetti indiretti che determina sulla vita delle persone, sui loro desideri, sui loro corpi.

Il protagonista di *Petrolio* è Carlo, un ingegnere della borghesia torinese, di area cattolico-progressista, che è riuscito a fare carriera all'interno dell'ENI. La particolarità del personaggio è il suo sdoppiamento. Esiste infatti un Carlo Polis – uomo pubblico, rispettabile, ma capace di muoversi con abilità nel mondo corrotto della finanza e dell'energia – e un Carlo Tetis – uomo notturno, viscerale, erotomane. Carlo Tetis durante la narrazione cambia più volte sesso. Le due metà del personaggio all'inizio sembrano avere vite separate; in realtà si scambiano i ruoli e non è facile distinguerli. Una parte del racconto ricostruisce i movimenti di Carlo all'interno dell'ENI – in particolare il romanzo si sofferma sulla descrizione dell'impero losco e corrotto della famiglia Troya (tra i cui membri c'è un personaggio che ricorda molto da vicino l'allora direttore dell'ENI Eugenio Cefis) e sul viaggio di Carlo in Oriente raccontato sulla falsariga degli *Argonauti* di Apollonio Rodio, dove gli ingegneri dell'ENI diventano i cercatori del nuovo “vello d'oro”: il petrolio. Una seconda parte del racconto segue invece le peripezie notturne di Carlo, narrando le sue metamorfosi sessuali e il suo erotismo onnivoro, fatto di incontri occasionali, incesti, orge.

Come è possibile intuire, anche solo da questa breve introduzione, nel testo confluiscono tutte le ossessioni dell'ultimo Pasolini. La metamorfosi del sacro, la fine del

---

<sup>66</sup> Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi 1992.

mondo, la trasformazione del Capitalismo in una forma di dominio totalitario, onnipervasivo e post-democratico. Comunque sia, *Petrolio* resta un romanzo enigmatico, non solo perché incompiuto; e non solo perché implicato, in modo più o meno verosimile, con la fine drammatica di Pasolini stesso. *Petrolio* è un romanzo enigmatico soprattutto per la sua forma estetica. Pasolini sceglie volutamente di costruire una narrazione labirintica, debordante, senza centro. Con una scrittura che alterna passaggi lirici, documenti, reportage, realtà finzione. Un po' come nei romanzi migliori di Roberto Bolano e di David Foster Wallace. Senza il tono malinconico del primo e senza l'ironia geniale del secondo. Si potrebbe discutere a lungo sulla forma estetica di questo strano romanzo incompiuto. Il modo migliore di farlo è considerarlo come il tentativo fallito di mettere in forma la *mutazione*; come se fosse possibile ricostruire una totalità dalla ricomposizione caotica dei suoi effetti.

PARTE SECONDA

RESISTERE ALLA MUTAZIONE

I.

*La salita* di Franco Fortini: commento ed interpretazione del testo

ma dobbiamo continuare / come se /  
non avesse senso pensare / che  
s'appassisca il mare.

(Elio Pagliarani)

*La salita* è il titolo della composizione poetica che chiude la quarta sezione di *Composita Solvantur*<sup>67</sup>. Va subito notato che questo testo dà anche il nome alla sezione stessa, all'interno della quale sono compresi altre quattro poesie: *L'inverno, Italia 1977-1993, Questo verso, Il custode*. Di questi testi, solo *La salita* e *Italia 1977-1993* sono poesie inedite; gli altri tre, invece, sono stati già pubblicati su rivista, su quotidiano e su un'antologia di poesie.

Particolarmente interessante, e utile al fine di una più profonda comprensione del testo che qui analizzeremo, è seguire rapidamente la storia editoriale de *Il custode*. La poesia viene pubblicata, la prima volta, sul quotidiano *Il Manifesto* il 19 novembre 1989<sup>68</sup>. Siamo solo dieci giorni dopo la caduta del muro di Berlino, che di quella poesia è l'occasione indiretta. *Il custode* fu poi collocato da Fortini in chiusura della sezione *Penultime*, nella raccolta di versi scelti pubblicata nel 1989<sup>69</sup>. Era un testo, dunque, fortemente caricato di significato simbolico. La posizione occupata, all'interno della raccolta, come chiusura dei versi di un'intera vita, prima delle sezioni di epigrammi tratte dall'*Ospite Ingrato* e, infine, delle traduzioni, potrebbe suggerire che Fortini abbia riconosciuto a questa poesia una funzione importante: quella di congedo.

---

<sup>67</sup> Franco Fortini, *La salita* in Id., *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino 1994, pp.48-49.

<sup>68</sup> Id., *Il custode* in Id., *Disobbedienze*, Manifestolibri, Roma 1998, II, pp.56-58.

<sup>69</sup> Id., *Il custode* in Id., *Versi Scelti*, Einaudi, Torino 1989, pp.316-318.

Non sarà, dunque, privo di significato che, una volta accorpato all'interno di *Composita Solvantur* in questa nuova sezione, *Il custode* perda la posizione di chiusura, non solo dell'intera raccolta, ma perfino della sezione stessa. Perché nella nuova collazione, *La salita* conquista, contro questo testo, nello stesso tempo due privilegi strutturali: occupare la posizione di chiusura di sezione e, insieme, dare il nome alla sezione stessa. Per l'insieme di queste ragioni, può già essere avanzata l'ipotesi che *La salita* debba essere letta come sostituzione e *superamento* del significato di cui *Il custode*, sebbene per un periodo limitato di tempo, è stato espressione privilegiata. Anche solo da questa prima descrizione sommaria, non dovrebbe essere difficile comprendere l'importanza che Fortini ha attribuito a questo testo poetico.

La sezione omonima, all'interno della quale la poesia è compresa, segue quella manierista ed autoironica delle *Sette Canzonette del Golfo*, mentre prepara lo *stile tardo*<sup>70</sup> alchemico, tragico, e conclusivo, di *Composita Solvantur*. Lo stile comune ai testi della sezione può essere ricondotto infatti a quello del *grande stile* europeo.

#### I. *Il testo*

La salita

*A Remo Bodei*

Nel bosco la traccia della nostra condotta d'acqua  
è malagevole, ripida per la pendenza. Il bosco  
è di quercioli e lecci, di pini, castagni e robinie.  
E dove un'estate l'incendio salì  
5 – nel fumo il sole volava – la stipa  
si stringe allo spino, al corbezzolo la ginestra,  
all'olivo selvatico il rovo.

Perché, forse fino a cent'anni fa, qui c'erano  
a terrazze i coltivi. Si vedono ancora  
10 sassi da muli, muraglie senza onore  
adorne di licheni colorati:  
opere di antichi contadini  
che strascicati i massi li sovrapposero.

Per l'acquedotto

15 i costruttori della condotta forzata,  
scavata a fondo una trincea,  
posati i tubi di ghisa, le valvole, i giunti  
e gli snodi piombati, colmarono la fossa.

---

<sup>70</sup> Sullo stile tardo di Fortini, è indispensabile consultare: Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008; ma riferimenti importanti alla sezione che prenderemo in considerazione si trovano anche nel saggio precedente: Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Piero Manni, Lecce 1999; più in generale sullo stile tardo, il libro di teoria della letteratura di riferimento è: Edward Said, *On late style*, Bloomsbury, London 2006 (tr.it. *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009).

Ci passò, in su e giù, l'escavatrice.  
20 Dove si riposavano a mangiare  
lasciarono plastiche, pece, tondino, lattine  
come avessero da tornare e invece  
non sono tornati. Già l'acqua era corsa.

Salivo con fatica, la poggiate era tesa.  
25 Sul bastone chinavo il peso.

Consideravo come la vegetazione  
con la salita mutava: ai faggi cedevano i pini,  
alle roveri i nobili faggi,  
già risarcite nei tronchi le piaghe  
30 aperte dalle rozze benne  
che in una mattina squarciarono  
le fratte, le felci, i ginepri aghiformi.

Con molta fatica salivo.

Non erano nuovi i pensieri, non erano tristi  
35 né lieti. «Com'è – mi chiedevo –  
che solo da vecchio, che solo all'estremo  
e senza saggezza né pace  
m'aggio così per i poggi?»  
E mi ingombrava un fastidio la mente  
40 per gli apparati eterni, i padiglioni del mondo,  
alberi monti nuvoli  
che solo in sogno paiono infiniti  
o in tele di pitture cavernose  
e stanno invece circoscritti e nulli,  
45 con qualche crollo di pioggia, ogni tanto, o di tuoni  
impotenti o di fulmini...  
«Non già perché una strada accerchia il monte  
e, stupore alle bestie del bosco,  
corrono incontro al temporale  
50 infelici le auto dei miei simili!  
Che vorrei anzi con quelli parlare, godere  
dei loro volti squamosi, delle mani servili,  
della lingua plebea che ci fa vili».

Paradiso non c'è e tu non crederci.  
55 Resta nel bosco senza parlare con gli alberi.  
Scansa con la mazza le grinfie dei pruni. Lassù  
inumano vento d'ira e rombo  
tutto vorrà svelarsi il mare.  
Tu non guardarlo più. Sotto i passi ultimi  
60 calca la pietra fiacca che si sgretola,  
la bieca che ancora recalcitra. Intendi  
l'ansimo e i tonfi del serbatoio  
nella garitta dove è la casa dell'acqua  
che celata e cieca sale il monte  
65 per defluire nell'utilità.

Pensa al ritorno per cena.

## II. *Analisi preliminare*

Non ci sono riferimenti testuali, né d'apparato sulla data di composizione del testo che, presumibilmente, è stato scritto tra il 1989 e il 1993. Va notato che la poesia è dedicata a Remo Bodei, filosofo di cui Fortini è amico e di cui stima il lavoro teorico. In un'intervista rilasciata il 3 febbraio 1992 – quindi in un periodo che potrebbe anche coincidere con la stesura stessa della *Salita* - alla redazione del supplemento «Libri» dell'Unità, Fortini consiglia, fra i saggi da poco pubblicati, proprio la lettura di un testo di Remo Bodei. Vediamone le ragioni: [fra i libri di saggistica da poco pubblicati] indicherei [...] l'ultimo libro di Remo Bodei, *Geometria delle passioni* (Feltrinelli), che mi sembra una testimonianza di grande livello nella storia del pensiero. Bodei compie una operazione molto rilevante. Partendo da una visione di superamento e di dominio delle passioni, da Goethe arriva a Marx. Sottolineandone la religiosità giacobina, ad esempio, valuta in Robespierre quello che viene altrimenti giudicato l'aspetto più grottesco, la fede nella dea ragione, scoprendo l'ostilità nei confronti di ogni forma di ateismo e una visione invece religiosa della politica. Questo è importante perché prelude ad una ripresa del contenzioso sul grande pensiero utopistico.<sup>71</sup>

Di Bodei sicuramente Fortini conosce almeno altri due lavori importanti, precedentemente pubblicati: quello sulla temporalità in Ernst Bloch e il saggio *Scomposizioni*<sup>72</sup>. In particolare quest'ultimo inaugura in Bodei uno stile saggistico filosofico che, ragionando sulle forme dell'individuazione moderna, ripercorre, in quella che sarà una vera e propria trilogia (*Scomposizioni*, *Geometria delle passioni*, *Destini personali*<sup>73</sup>), una serie di autori e di tematiche contigue alla costellazione teorica cara a Fortini: su tutti, Spinoza, Hegel, Marx, Goethe, Schiller. Più avanti, confrontando alcuni passi, tratti in particolare da *Scomposizioni*<sup>74</sup>, potremo

---

<sup>71</sup> Franco Fortini, *Libri da leggere* in Id., *Un dialogo ininterrotto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p.630. Il libro di Bodei citato nell'intervista è: Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza e felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1991.

<sup>72</sup> Id., *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1979; Id., *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>73</sup> Id., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002.

<sup>74</sup> L'importanza di questo saggio per la comprensione dell'ultima raccolta di poesie di Fortini può essere testimoniata anche solo dal richiamo esplicito nel titolo generale della raccolta: fra i significati possibili di *Composita Solvantur* potrebbe esserci dunque un riferimento diretto a *Scomposizioni* di Bodei.



giudicare se la dedica di Fortini è solo formale o se piuttosto, come è probabile, possa essere letta come dialogo con l'interpretazione che delle forme dell'individuazione moderna Bodei ha tracciato nell'arco del suo lavoro.

Per concludere con la dedica, si potrebbe avanzare l'ipotesi che *La Salita* parli di un monte vicino alla casa al mare di Fortini a Bovagnano di Ameglia, paesino vicino a Bocca di Magra, dove si recava in villeggiatura d'estate. La località è relativamente vicino a Pisa, dunque probabilmente vicino alla casa di Bodei in quegli anni. Il monte potrebbe essere identificato con Monte Marcello, che si trova poco sopra la casa ed è di fronte al mare. Questo monte è un luogo particolarmente amato da Fortini; lo sceglierà, infatti, come luogo dove essere sepolto.

Il titolo della poesia è tematico. Il significato letterale del testo parla infatti di una ascesa solitaria ad un monte fatta da un'Io poetico ormai anziano; il monte sembrerebbe essere vicino alla casa della voce narrante, come testimonia l'aggettivo possessivo del primo verso: «nel bosco la traccia della *nostra* condotta d'acqua»; durante la salita, non facile e faticosa, l'Io descrive lo spazio che lo circonda, la natura, il bosco e le tracce di azioni umane e di eventi naturali che hanno inciso sulla fisionomia del paesaggio, modificandolo a tratti in modo reversibile, a tratti irreversibilmente. Arrivato in cima al monte, l'Io si domanda per quale ragione solo da anziano si trovi a fare un percorso così impegnativo e faticoso e, per di più, in totale solitudine; ma il fatto che esista una strada asfaltata che porta in cima al monte e che tutti percorrono di solito in macchina è un'obiezione che viene fatta cadere; il suo sentiero solitario non è in opposizione con la strada comune, perché a lui piacerebbe davvero parlare e passare il tempo con le persone che normalmente ascendono il monte guidando le macchine. L'Io poetico, dunque, lascia sospesa la domanda senza trovare una risposta precisa. La salita solitaria è piuttosto una *condizione*, dunque; non una semplice scelta oppositiva rispetto alla strada degli altri. Arrivato sulla vetta del poggio, l'Io poetico si sdoppia e si rivolge a se stesso con una serie di asseverazioni e di imperativi: non c'è Paradiso oltre la salita; è inutile cercare una comunicazione simbolica con la natura; non ha senso contemplare dall'alto il mare, in burrasca e spaventoso; l'Io pensi piuttosto a difendere il suo percorso, a tenere un buon equilibrio, nella discesa, radicandosi con i piedi per terra, a valutare l'utilità del lavoro umano che ha costretto l'acqua a defluire nelle condotte dell'acquedotto. Si imponga piuttosto, durante la discesa, a tornare a casa prima di cena.

### III.3 *La forma del testo*

*La salita* è un testo poetico composto da 66 versi eterogenei, divisi in cinque tempi più un distico, fra il secondo e il terzo tempo, e due versi singoli, entrambi novenari, fra il terzo e il quarto tempo e in chiusura di testo. Va subito notato che il secondo tempo è graficamente diviso in due parti da un verso scalino. Il testo ha una struttura ad anello: si apre con la partenza dell'Io poeta dalla propria casa e si chiude con il ritorno. In generale, la poesia presenta una tessitura metrica eterogenea in cui si possono distinguere due forze dominanti: la prima si esprime in un andamento lento e prosastico focalizzato sul verso lungo (come per esempio in apertura, al v.1 «Nel bosco la traccia della nostra condotta d'acqua» o al v.21 «lasciarono plastiche, pece, tondino, lattine»). La seconda, che si alterna e si sovrappone alla prima senza una precisa regolarità, oppone uno scarto stilistico e retorico attraverso l'uso frequente di endecasillabi (come per esempio al v.5 «- nel fumo il sole volava – la stipa»; al v.29 «già risarcite nei tronchi le piaghe»; al v.44 «e stanno invece circoscritti e nulli») e di versi doppi (per esempio come il doppio senario del v. 36 «che solo da vecchio, che solo all'estremo»; o l'ottonario più settenario del v. 45 «con qualche crollo di pioggia, ogni tanto, o di tuoni»). La frequenza di allitterazioni, rime interne e versi sdrucchioli, soprattutto nella parte finale del testo, compensa la povertà di rime esterne.

*La salita* è un componimento lungo: il secondo più lungo di tutta *Composita Solvantur*, dopo *Il custode* (71 versi). In generale, ma soprattutto a partire da *Paesaggio con serpente*, Fortini non scrive composizioni poetiche lunghe, preferendo la composizione di testi brevi o di misura intermedia. Con la scelta della forma lunga descrittiva, come nel caso più celebre di *La poesia della rose*, inevitabilmente consegna al testo un significato e un'importanza strutturale da interpretare: per di più, in questo caso, la forma allusa dalla struttura è, molto probabilmente, la forma canzone<sup>75</sup>, la forma più nobile e classica della tradizione italiana (da Dante e Petrarca fino alla canzone libera di Leopardi) usata, di solito, per contenuti alti, anche di natura filosofica e politico/morale.

Se l'interpretazione è corretta, è una scelta che va letta in opposizione con la forma canzonetta, operante invece nella sezione che precede *La salita*, quella delle *Sette canzonette del*

---

<sup>75</sup> Seguo, anche se *solo* nell'interpretazione della forma generale del testo, il saggio di Luca Carasso, l'unico finora interamente dedicato ad un'esegesi ravvicinata de *La salita*: secondo la lettura di Carasso, infatti, nei componimenti lunghi fortiniani «la forza centrifuga del narrare è tenuta a bada da importanti artifici metrici-retorici-stilistici. Tant'è che la riproposizione delle forme metriche della tradizione, e non di rado dell'endecasillabo, la divisione in “stanze” del narrato, coincidente con la divisione sintattico-semantiche, l'uso di una sintassi e di un lessico non scontati e spesso anche “leziosi”, nonché la ricerca di un'omogeneità fonica, che supplisce alla mancanza di uno schema delle rime, fanno sì che *La salita* possa fortemente evocare “il genere” della canzone libera» in Luca Carasso, *La «salita» senza «paradiso» di un poeta civile*, in “Allegoria”, VIII (1996), p.72.

*Golfo*. In quel caso, la predilezione di una tradizione metrica come quella della canzonetta melico-anacreontica del XVIII secolo (che può portare, fra gli altri, all'uso dell'ottonario metastasiano di *Ab lezzià*... fino al dodecasillabo manzoniano, proprio del coro dell'*Adelchi*, di *Lontano lontano*...) entra immediatamente in collisione volontaria con il tema trattato, quello della distruzione della guerra e della simmetrica estraneità impotente dell'io poetico che la osserva: il richiamo della tradizione è dunque parodico, ma forse anche, seppur in modo paradossale, realistico. Per un verso, infatti, la scelta della canzonetta e del suo ritmo frivolo e ballabile indica autoironicamente la *posizione* dell'autore, la sua eccentricità impotente di fronte ad una realtà di distruzione, tragica e brutale; nello stesso tempo però, l'allusione ad una forma estetica e culturale così legata ad un'idea filosofica di superficie, leggerezza, esteriorità e di immanenza ben si addice a descrivere le forme di vita comuni degli anni della *mutazione* e del postmodernismo. Come ha correttamente notato Luca Lenzini in un giudizio sul significato della scelta metrica di *Lontano lontano*... che tuttavia può essere senza problemi esteso all'intera sezione:

l'impotenza dell'io nei confronti dell'ingiustizia che si va compiendo è espressa adottando moduli quasi da *nursery rhymes* perché la regressione del soggetto riflette lo stato generale di dimenticanza e l'obnubilamento indotto dai *media* (cioè gli strumenti del potere) rispetto al senso di quel che avviene.<sup>76</sup>

Con l'allusione alla forma canzone ci troviamo invece in un territorio culturale e in un atteggiamento intellettuale verso il passato diverso. Se le *Sette canzonette del Golfo* possono essere lette, nel loro legame volutamente meccanico ed ostentato con la tradizione, come una delle testimonianze più precise dell'idea di *manierismo estetico* di Fortini, con *La salita* ci troviamo invece nel solco del *grande stile* europeo, o, più precisamente, in quello proprio del *classicismo lirico moderno*:

'Classicismo' perché esibisce una continuità con la tradizione poetica di stile alto, e soprattutto con l'entelechia del nostro genere letterario, il grande romanticismo lirico europeo, diventato ormai il modello canonico della poesia soggettiva di tono tragico; 'moderno' perché adatta la tradizione ai tempi nuovi, evitando di conservare il passato in modo nostalgico.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Luca Lenzini, *Fortini in Stile tardo* cit., p.235.

<sup>77</sup> Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005, p.189. Sulla poetica del classicismo moderno si vedano: Romano Luperini, «Nuove stanze» e *P'allegorismo umanistico di Montale* in Id., *Il dialogo e il conflitto*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp.136-177; Pier Vincenzo Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici* in Id., *La tradizione del Novecento (nuova serie)*, Vallecchi, Firenze 1987, pp.7-24; Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002; Tiziana de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Iepi, Pisa-Roma 2002; Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le*

La forma, lo stile e il contenuto della *Salita* mostrano *operativamente*, come l'idea di *classicità* di Fortini, sicuramente orientata da Lukács e dal suo invito a relazionarsi sempre con «le massime dimensioni della storia umana e con le massime possibilità dell'uomo»<sup>78</sup>, si realizzi tecnicamente seguendo le soluzioni estetiche più riuscite anzitutto di poeti come Luzi, Sereni e, sullo sfondo, Montale. Vale a dire mettendo in atto un rapporto severo e personale con le forme della tradizione metrica e prosodica; e prediligendo una lingua precisa e concreta, aperta al mondo moderno, e tuttavia compatta e monostilistica.

All'interno di *Composita solvantur* la sezione quarta, quella che prende il nome dal testo che stiamo iniziando ad analizzare, è l'unica sezione che raggruppa poesie chiaramente riconducibili nel solco di questa tradizione; è una scelta estetica che potrebbe essere letta come voluto controcanto, rispetto a quella parodica delle *Canzonette*, perché allude ad un rapporto con la storia, la tradizione, e perfino la politica, molto complicato e non credo riconducibile semplicemente al puro dissolvimento verso un nichilismo tragico, come spesso ha invece insistito la maggior parte delle letture critiche sui testi poetici dell'ultimo Fortini. Letture che non a caso poco valutano le poesie comprese in questa sezione.<sup>79</sup>

Nella costruzione di *Composita solvantur*, non può essere sottovalutato che dopo le *Canzonette* – che rappresentano un'Io poetico volutamente ridicolizzato nel suo essere «stupido vecchio» impotente in mezzo ad una guerra lontana e celeste – abbiamo *La salita*, vale a dire l'attraversamento cosciente di un periodo storico di feroce scomposizione antropologica e disfatta politica. In questa sezione, l'Io poetico non è mai ridicolizzato. È semmai oggettivato come voce narrante adulta e paterna, non priva di *pietas* per la storia della propria vita e per i fantasmi e le figure della mente che ne popolano ancora i confini. Tanto di quella personale

---

«Occasioni» e la poesia italiana del Novecento, Pacini Fazzi, Lucca 2002; Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Roma 2004.

<sup>78</sup> Franco Fortini, *Lukács in Italia* in Id., *Verifica dei poteri* [1965], Einaudi, Torino 1989, p.202.

<sup>79</sup> In un saggio che ripercorre con intelligenza i rapporti fra grande politica e lirica, all'interno dell'intera traiettoria poetica fortiniana, Marina Polacco individua proprio nelle *Sette canzonette del Golfo* la parte di *Composita solvantur* che meglio può testimoniare l'approdo dell'ultimo Fortini ad un'estetica della falsità e dell'inutilità della forma poetica: «l'atto poetico è rinnovato nella sua possibile dimensione epica o profetico-civile o simbolista solo per essere confutato in una sorta di estrema, apocalittica liquidazione: un'intera tradizione lirica sembra quasi implodere per eccesso denunciando la sua congenita falsità e inutilità. La fine di ogni residuo margine d'azione per la parola poetica si lega all'esaurirsi dell'istanza politica che era stata finora alla base dell'attività fortiniana» in Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, in "Allegoria", VII cit., p.54. È un giudizio che vale sicuramente per le *Sette canzonette del Golfo*, e che con cautela, tuttavia, andrebbe esteso all'intera raccolta; forse non a caso, nel saggio citato, la sezione *La salita* non è nemmeno presa in considerazione perché il suo tema centrale è proprio quello della difesa della forma estetica di fronte alla mutazione e alla fine della politica.

(*Questo verso*), quanto di quella storica e comune a tutti (*Italia 1977-1993*); quanto di entrambe (*Il custode*).

Forse il tono generale della sezione, così diverso da quello di tutte le altre di *Composita* andrebbe messo in relazione al suo tema organizzatore, che è quello dei poteri e dei limiti dell'autocoscienza come forma più alta dell'individualismo moderno. Diventerebbe forse più chiaro perché la sezione si apre con un rifacimento de l'*Hiver* di Agrippa d'Aubigné<sup>80</sup> e si conclude invece con *La salita*, che è una sorta di fenomenologia dello spirito poetico. Anticipando le conclusioni, questa sezione verrà interpretata, nelle pagine che seguono, come una sezione di congedo e di bilancio: Fortini difende qui, per l'ultima volta, la sua scrittura poetica come ricerca politica della *forma*. Mostra, contro la *mutazione*, un itinerario possibile di accesso alla vita adulta anzitutto come *pietas* paterna retrospettiva rispetto ai passaggi, agli errori, alle conquiste della vita; un itinerario e una forma volute come *Er-innerung*, come reminiscenza, che è il potere soggettivo del ricordo contro il controllo dell'oblio; la riappropriazione interiorizzata del passato come possibile ritorno a casa.

Questa sezione potrebbe essere così interpretata come l'ultimo confine prima dello scatenarsi, nella parte conclusiva che dà il titolo generale alla raccolta - ma che ovviamente è già presente nel primo testo introduttivo - dell'energia iconoclasta e alchemico disgregatrice dello *stile tardo*. Siamo all'ultimo passo prima dell'ingresso dell'io in una dimensione oggettivamente estrema: quella del conflitto alchemico fra fine della vita individuale ed energia dell'assoluto che chiama verso sé. Condizione personale che è detta, magnificamente, nella seconda parte dell'incipit della raccolta:

Per quanto cerchi di conoscere  
che cosa guarda dal sereno

dove il celeste posa in sé,  
di questo sono certo e fermo:

i globi chiari, i lenti globi  
templari cumuli dei venti

---

<sup>80</sup> Davide Dalmas ha mostrato in un recente saggio dedicato ai rifacimenti e alle appropriazioni, nella poesia di Fortini, di tematiche derivanti da Agrippa d'Aubigné, come l'ugonotto francese diventi, negli anni, una figura di riferimento importante per Fortini, incarnando non solo la posizione del dissidente religioso, ma soprattutto quella dello scrittore di memorie, alla base della moderna scrittura autobiografica. Fortini, infatti, individuerrebbe, nella voce *Autobiografia* del libretto *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (Il Saggiatore, Milano 1968) la nascita della moderna autobiografia «proprio nel clima delle guerre di religione, prima, e dal conflitto fra giansenisti e gesuiti, poi» in Davide Dalmas, *Rifacimenti e appropriazioni da Agrippa d'Aubigné nella poesia di Franco Fortini* in "Ospite Ingrato", 2 (2005), p.121.

non sono me<sup>81</sup>.

Un'ultima nota prima di entrare effettivamente nell'analisi del testo. Per comprendere a pieno, della *Salita*, la figura pedagogico/paterna incarnata dall'Io poetico e il senso del suo congedo come «verità da proteggere», tenderei a restringere l'uso del concetto di *stile tardo* solo all'ultima sezione di *Composita solvantur*, naturalmente con *incipit* ed *explicit* compresi, e all'*Appendice di light verses e imitazioni*, diversamente invece da quanto fa Luca Lenzini nel suo ultimo saggio.<sup>82</sup> Lenzini, infatti, ricostruisce la presenza dello *Spätstil* nella scrittura poetica di Fortini concentrandosi soprattutto sulla figura tematica dell'Io anziano e del falso vecchio, da *Questo muro* fino alle *Canzonette del Golfo*, dalla funzione del ricordo come pietà per il futuro in *Questo verso* fino al finale alchemico biblico di *Composita solvantur*. L'interpretazione che cercheremo di fondare, anche se per antitesi, visto che lavoreremo esclusivamente sulla *Salita*, riconduce invece l'uso dello *stile tardo* al senso originario dell'impostazione di Adorno; ma anche di Edward Said<sup>83</sup>. Come è noto, il punto di partenza di questa interpretazione è la lettura adorniana del Beethoven tardo. Le ultime cinque *Sonate per pianoforte*, la *Nona sinfonia*, la *Missa Solennis*, gli ultimi sei *Quartetti per archi*, le diciassette *Bagatelle per pianoforte*, rappresentano agli occhi del filosofo tedesco un vero e proprio avvenimento nella storia della cultura moderna: il momento in cui un artista, pienamente padrone dei suoi mezzi espressivi, smette di comunicare con l'ordine sociale prestabilito di cui fa parte e stringe con esso una relazione contraddittoria e alienata, fino a spostarsi in una sorta di esilio volontario. Il rapporto corporeo con la morte, con la fine del tempo individuale, lungi dal risolversi in una saggia contemplazione della vita, sprigiona, nel caso di Beethoven, un'energia nuova, potente e quasi selvaggia. Si scatena una lotta fra il potere espressivo di un soggetto ormai sovrano e il materiale inerte delle tecniche che attende una forma. Scompare la volontà di comunicare verso il presente. Il movimento espressivo diventa intransitivo. Il risultato è una catastrofe, perché la forma non offre conciliazione possibile: «oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende»<sup>84</sup>. Le opere tarde di Beethoven esprimono così, nella loro frammentarietà irrisolta e priva di sintesi, qualcos'altro. Probabilmente la disperazione di un soggetto individuale consapevole che l'assoluto e l'interezza, e quindi la sopravvivenza, che per tutta la vita ha cercato di conquistare nella *forma*, gli sono per sempre sfuggiti. E tuttavia il movimento resta aperto, irrisolto e senza pace.

---

<sup>81</sup> Franco Fortini, *Per quanto cerchi di dividere* in Id., *Composita Solvantur* cit., p.3.

<sup>82</sup> Luca Lenzini, *Stile tardo* cit.

<sup>83</sup> Theodor W.Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001; Edward Said, *On late style* cit.

<sup>84</sup> Theodor W.Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica* cit., p.179.

Nella sezione *La salita*, e in particolare nel testo, la *forma estetica* e la funzione pedagogica dell'Io, per quanto indeboliti da un paesaggio storico in sfacelo, resistono e chiedono protezione. Si propongono come pedagogia di un'emancipazione contraria al presente; ma possibile. Siamo ancora *dentro* la storia; non a caso, una volta arrivato sulla cima del monte, Fortini intima a se stesso di non guardare più il mare, l'assoluto sovrastante, spaventoso e in tempesta che di lì a poco lo chiamerà a sé. Con la *Salita* siamo invece ancora radicati a terra, appena prima dello *stile tardo*.

#### IV. *Stile e linguaggio, spazio e tempo*

Lo stile della *Salita*, come si è già anticipato, è uno stile grave, severo, sostanzialmente monostilistico, con un utilizzo controllato e parsimonioso della costruzione figurale/retorica. La lingua è concreta e descrittiva, anche se di tanto in tanto corretta da arcaismi (come, per esempio: *coltivi, nuvoli*). Fra i termini usati, molti appartengono ad un'area botanica. Nel testo è attiva infatti una precisa volontà nomenclatoria che presuppone un soggetto orientato da un'esigenza di ordine e di controllo sulla realtà e, nel caso specifico, sulla natura. Associato a questo preciso movimento descrittivo è l'uso frequente della figura retorica dell'elenco (vv. 2-3; 5-7; 21; 27-28; 32; 41) spesso mossa da chiasmi (vv. 5-7; 27-28). In questa struttura ordinata e ascendente, non mancano le ripetizioni (v.24: «Salivo con fatica» e v.33: «Con molta fatica salivo») e i parallelismi (notevole al v. 34 -35 un parallelismo accentuato dall'essere il verso composto in realtà da un doppio novenario spezzato, con medesima accentazione (2,5,8): «Non erano nuovi i pensieri, non erano tristi/ né lieti»). Gli altri due campi semantici prevalenti, oltre a quello botanico sono quelli del mondo del lavoro contadino (*terrazze, coltivi, sassi da muli, muraglie*), del mondo industriale (*tubi di ghisa, valvole, giunti, snodi piombati, benne, serbatoio, escavatrice*), dei rifiuti (*plastiche, pece, tondino, lattine*) e quello, infine, generico della guerra: (*trincea, fossa*; la strada che *accerchia* il monte, *mazzetta, garitta*). Poche le metafore e le analogie (notevole l'iperbato di chiaro effetto surrealista al v.5: «nel fumo il sole volava») e tutto sommato ridotta l'aggettivazione. Talora, quest'ultima, può associare aggettivi umanizzanti a fenomeni naturali (v.60: pietra *fiacca*; v.62-63: acqua/celata e *cieca*).

Come si è già anticipato, la versificazione è eterogenea. Non pochi, infatti, sono i versi regolari, soprattutto endecasillabi (come per esempio: v.5 «-nel fumo il sole volava – la stipa»; v.11 *a maggiore* «adorne di licheni colorati»; v.19 «ci passò, in su e in giù, l'escavatrice»; v.39 *a minore* con iperbato «E m'ingombrava un fastidio la mente»; v.42 *a minore*: «che solo in sogno paiono infiniti»; v.43 *a maggiore*: «o in tele di pitture cavernose»). Il testo presenta anche molti altri versi regolari: fra gli altri, il novenario (come al v.33 «con molta fatica salivo» e al v.66:

«Pensa al ritorno per cena») e il decasillabo manzoniano (v.7: «all'olivo selvatico il rovo»; al v.25 «sul bastone chinavo il peso»; al v.65 «per defluire nell'utilità»). Va notato, per restare agli esempi citati, che mentre i due novenari sono gli unici versi singoli all'interno del testo, tutti e tre i decasillabi sono posizionati in chiusura di strofe. In questo modo, vale a dire nella ripetizione di versi regolari in precise posizioni ricorrenti, il movimento lento ed eterogeneo del testo poetico acquisisce una sua specifica ritmicità. Va aggiunto che molte soluzioni metriche, se non del tutto regolari, sono comunque allusive, nel numero di posizioni, a forme metriche tradizionali. Come per esempio al v.6, dove la prima parte è un regolare senario con ritmo dattilico, mentre la seconda allude al novenario: «si stringe allo spino, al corbezzolo la ginestra»; mentre è composto da un senario e da un settenario regolari il v.32: «le fratte, le felci, i ginepri aghiformi»; il v.40 è invece un verso doppio che sembra alludere all'alessandrino: «per gli apparati eterni, i padiglioni del mondo». La costruzione fonica – allitterazioni e gioco delle assonanze e delle consonanze - è oltremodo fitta e costruita; ne discuteremo strofe per strofe; qui per ora basti notare che l'unico gioco di rime esterne è presente nell'ultima parte del quarto tempo; va notato che, negli ultimi due versi, la rima è baciata e insieme inclusiva, mentre fra il v.50 e il v.52 abbiamo una rima all'occhio:

50    infelici le auto dei miei simili  
 52    dei loro volti squamosi, delle mani servili  
 53    della lingua plebea che ci fa vili

La costruzione del testo lavora su più tempi verbali: il presente e l'imperfetto sono i tempi dell'Io, delle sue descrizioni del bosco, della sua ascesa e del suo monologo dubitativo prima della fine del testo. L'imperfetto è anche il tempo che introduce la descrizione del lavoro antico, quello dei contadini che coltivarono i terrazzamenti che il bosco ha progressivamente coperto e nascosto. Ma è il passato remoto il tempo del lavoro, antico e soprattutto moderno. È il tempo che descrive il passaggio della scavatrice, tanto nella costruzione dell'acquedotto, quanto nelle ferite che il suo incedere ha inferto alla vegetazione. Ma lo stesso tempo è associato anche all'incendio avvenuto in un imprecisato, ma puntuale, momento storico, che ha bruciato la parte iniziale del bosco, permettendo la vista delle tracce lasciate dall'antico lavoro contadino. L'ultima parte del testo è invece dominata da una serie di imperativi: sono veri e propri ordini di una voce fuori dal tempo e dallo spazio che risponde alle domande e agli interrogativi a cui l'Io non trova risposte.



Lo spazio è uno spazio *tutto esterno*. La casa dell'Io non è infatti mai descritta: alla partenza è solo allusa indirettamente dall'aggettivo «nostra» (insieme deittico e inclusivo) riferita alla condotta d'acqua probabilmente di fronte all'abitazione stessa; ed allo stesso modo, alla fine del testo, viene solo indirettamente associata alla cena serale che aspetta il poeta al ritorno. È una poesia dunque *senza intimità, senza psicologia*, tutta giocata nel confronto con l'esterno. Il poeta ha una casa, ma non si vede e non viene descritta. Si potrebbe dire che il testo è una poesia d'*azione* in uno spazio circoscritto: descrive, infatti, un moto circolare di faticoso innalzamento dal basso verso l'alto, a cui segue una pausa dubitativa e insieme la possibilità di guardare l'orizzonte e il mare, e che prevede infine una discesa, questa volta dall'alto verso il basso: il ritorno a casa. Il mondo che circonda l'Io nella sua salita è uno spazio vivo, animato; lo sguardo del poeta ne descrive i dettagli, la vegetazione, e le tracce che il passaggio dell'uomo ha lasciato. Il testo costruisce uno spazio attraversato da due strade: la prima, quella dell'Io poetico, è ripida e malagevole e segue la condotta dell'acqua; la seconda, quella percorsa dalle macchine «infelici», è invece comoda, ma «accerchia» il monte e lascia stupefatte, perché forse impaurite dal rumore, le bestiole che lo popolano. Lo spazio più alto è quello del dubbio, dell'assoluto e degli imperativi; lo spazio della salita invece è quello dell'analisi concreta dei dettagli e della ricostruzione dei nessi nascosti – *storici* – che il paesaggio offre come enigma da decifrare; lo spazio della discesa si mostra invece come radicamento a terra, difesa di se stessi e del lavoro utile. Sono queste le tre condizioni necessarie per poter tornare a casa.

#### V. *Semantica testuale* (I): scissione e violenza

Il primo spazio descritto dalla *Salita* è ovviamente quello dell'ascesa del poeta all'interno del bosco. Analizzeremo dunque i primi tre tempi della poesia (vv.1-33) considerandoli come un'unica macro-sequenza legata da un'omogeneità spaziale e tematica: la descrizione del bosco e l'interpretazione delle differenti tracce del lavoro umano e della sua enigmatica e ambivalente distruttività.

Il primo tempo (vv.1-7) descrive le piante all'inizio della salita e ricostruisce, dal variare di una sua parte circoscritta, l'effetto che sulla natura ha avuto un incendio avvenuto in un momento puntuale, ma imprecisato del passato. Vediamo la parafrasi del testo:

Il sentiero che costeggia la condotta d'acqua vicino a casa è un sentiero non agevole perché ripido a causa della pendenza del monte. Il bosco che lo circonda è composto da piccole querce, da lecci, pini, castagni e robinie. In una sua parte, la vegetazione invece non è costituita da alberi d'alto fusto, perché un'estate di anni fa un incendio bruciò gli alberi. E il fumo era

così alto da nascondere il sole, che sembrava volare via. Ora, in quella parte di bosco, gli arbusti della stipa e dello spino, del corbezzolo e della ginestra, dell'olivo selvatico e del rovo, si aggrovigliano fra loro.

È da notare, in questo primo tempo, la distinzione fra due spazi naturali opposti: il primo è armonico ed è dominato da piante d'alto fusto; il secondo, invece, mostra, nella vegetazione bassa e aggrovigliata degli arbusti, nel loro stringersi l'un l'altro senza lasciare spazio esterno alcuno, gli effetti della violenza dell'incendio. Nell'ultima parte della strofa è molto densa e *stretta*, infatti, la tramatura fonica delle consonanti, in particolare, ma non solo, di dentali e sibilanti, (la STiPa/ Si STRiNGe allo SPiNo al coRbeZZolo la giNeSTRa/ all'oliVo SelVaTico il RoVo) quasi a rendere la congestione dello spazio attraverso la sovrapposizione faticosa di suoni aspri e duri, petrosi. Senza contare il gioco ulteriormente potenziato delle assonanze e delle consonanze: (STiPa /SI STRinge allo SPino); (stIpA/strIngE/ spInO); (STRINGE/GINESTRA); (spInO/olIvO/selvatIcO); (corbezzOlO/rOvO). Andrebbe notato che quest'ultima è una vegetazione mediterranea e di area ligure 'montaliana': sono piante comuni, selvatiche, basse, dai frutti commestibili come il corbezzolo, le olive e le more; mentre la presenza della ginestra, in posizione dominante a fine verso, può anche mostrarsi come un riferimento, e nemmeno troppo implicito, a Leopardi. La prima parte del bosco, invece, è popolata dai grandi alberi della tradizione classica greco-latina e petrarchesca: faggi, lecci, querce, pini, castagni. Se si volesse approfondire l'allegoria della vegetazione potremmo leggere dunque due diverse tradizioni letterarie: quell'antica, alta, nobile, robusta; e una più moderna, che si mostra piccola, in difesa, aggrovigliata a sé, selvatica. Ma questa *forma* è una reazione ad una violenza recente, circoscritta in un punto preciso del passato: forse nell'incendio potremmo anche leggere la frattura del moderno.

Il secondo tempo è diviso in due parti da uno *scalino* (v.13: «Per l'acquedotto»). A differenza del primo, diviso nel suo spazio dagli effetti di una violenza naturale, qui la scissione invece è tutta culturale, e non a caso viene segnata perfino graficamente: lo scalino separa due temporalità distinte del lavoro umano, quella antica del lavoro contadino e quella moderna e tecnica del lavoro industriale.

È probabile che, fino ad un secolo fa, in questa parte di bosco, che l'incendio ha scoperto, ci fossero ancora terrazzamenti coltivati. Si possono notare ancora, infatti, i segni di antiche mulattiere e poveri recinti costruiti con massi, ora abbandonati e ricoperti di licheni fioriti. Sono questi i segni del lavoro degli antichi contadini che sovrapposero i massi trascinandoli a terra con fatica.

I resti dei terrazzamenti coltivati mostrano all'Io poetico i segni di un lavoro manuale pesante (si noti ancora una volta la tramatura fonica oltremodo aspra e dura, nel gioco di

un'alternanza faticosa fra sibilanti, dentali e liquide del v.13: «Che STRaSCiCaTi i maSSi li SoVRaPPoSeRo») e privo di riconoscimento sociale: notevole, a questo proposito, la quasi rima dei vv.9-10: ancORa/ senza onORE; ma anche l'intenso richiamo, all'interno dei due versi, delle consonanti e dell'allitterazione (SaSSi da MUli, MUraglie SenZa oNoRe), nonché della quasi rima (onORE/adORnE). Un lavoro faticoso ma non opposto alla natura; le sue tracce comunicano *ancora* e sui muretti di sassi abbandonati ora crescono, colorati, i licheni (e forse non a caso il v.11 è un elegante endecasillabo *a maiore* «adorne di licheni colorate»); quasi quel segno antico di fatica umana venisse redento e risarcito da una coabitazione non oppositiva con una natura ormai pacificata. È un'atmosfera di sofferenza virgiliana quella che aleggia in questa prima parte della seconda stanza: il suo centro semantico è il *labor* antico delle *Georgiche*.

I lavoratori che costruiscono la condotta forzata per l'acquedotto, dopo aver scavato uno stretto cunicolo e dopo aver assemblati i tubi di ghisa con le valvole, le giunture e gli snodi di piombo, ricoprirono con la terra la buca. Avanti e indietro per completare il lavoro passò una scavatrice. Dove di solito i lavoratori si sedevano per riposarsi e mangiare hanno lasciato oggetti di plastica, lattine, catrame, attrezzi di lavoro consumati. Come se dovessero ritornare e invece non sono tornati perché il lavoro era ormai concluso e l'acqua scorreva già nelle tubature della condotta forzata.

Se l'attività degli antichi contadini viene riassorbita in un più vasto ciclo di trasformazione naturale, il lavoro moderno è all'opposto entropico, lascia tracce irreversibili, è oppositivo rispetto all'ambiente esterno su cui agisce con forza, plasmandolo. Va notato che questa seconda parte della strofe è costruita, dopo lo scalino, in due tempi distinti: i primi quattro versi descrivono il lavoro vero e proprio, con un lessico tecnico di fabbrica (*tubi di ghisa, valvole, giunti, snodi piombati*) e militare (v.16 «scavata a fondo una *trincea*»), quasi il lavoro dovesse organizzarsi come per una guerra contro una natura esterna da annientare (v.18: «colmarono la *fossa*»). Una catena di quattro rime interne, più un *enjambement* tra il v.14 e il v.15, dà alla descrizione del movimento tecnico una direzione forzata, lineare, inesorabile: (vv.15-18: «i costruttori della condotta forZATA, / scavATA a fondo una trincea / posATI i tubi di ghisa, le valvole, i giunti / e gli snodi piombATI, colmarono la fossa»). I suoni sono, come sempre, aspri, ma questa volta particolarmente cupi e sincopati («i CoSTRUTToRi della ConDoTTa foRZaTa/ SCavaTa a fondo una TRiNcea/ posaTi i TuBi di GHisa, le valvole, i GIUNTi/ e gli snodi piombaTi»). Alla fine di questa catena di suoni cupi, di rime interne e di sonorità aspre abbiamo una pausa: il verso 19 è un endecasillabo: «Ci passò, in su e giù, l'escavatrice». Da notare la *e* eufonica che estranea la macchina per scavare dal suo contesto reale e la nobilita, dandole un tono letterario: è infatti una citazione, ed un omaggio, al *Pianto*

della *Scavatrice* di Pier Paolo Pasolini e all'ambivalente illusione di progresso che quel testo di fine anni Cinquanta ancora difende: «Piange ciò che muta, anche/ per farsi migliore. La luce/ del futuro non cessa un solo istante/ di ferirci».<sup>85</sup> Qui, invece, ciò che muta è descritto nei restanti quattro versi: ed è la natura offesa in modo irreversibile dall'azione dell'uomo. Inquinamento, immondizia, mancanza di rispetto, violenza. L'elenco di ciò che viene lasciato da lavoratori invade lo spazio quasi con forza espressionista: perché è un'enumerazione senza articoli, quindi generica e universale: v.21 «lasciarono plastiche, pece, tondino, lattine». E il doppio senario finale manzoniano, dà a quest'azione di aggressione, di spreco e di non curanza per il futuro, un ritmo bellico e insieme definitivo: v.23 «non sono tornati. Già l'acqua era corsa». Il fatto che la condotta dell'acquedotto sia ormai terminata è come se illusoriamente immunizzasse quei lavoratori dalla responsabilità di ripristinare quanto meno le condizioni originali intorno a cui è stata costruita la condotta dell'acqua. Ma la natura è stata aggredita molto più da quelle tracce di abbandono, di sporcizia e di non rispetto per il futuro, che nel lavoro di costruzione dell'acquedotto.

Dopo aver osservato in che modo la natura trasforma o patisce due forme diverse di azioni prodotte dal lavoro dell'uomo, l'Io poetico continua la salita. Un breve distico chiuso da un decasillabo anapestico manzoniano (v.25: «Sul bastone chinavo il capo») ci mostra la sofferenza dell'Io anziano che sale e si appoggia al bastone. Avanzando - e stiamo per entrare nella terza e ultima strofe di questa prima macro-sequenza – il bosco cambia di nuovo vegetazione.

Mentre saliva con fatica il sentiero che costeggia la condotta dell'acqua, il poeta osservava come la vegetazione cambi a poco a poco: alle piante di rovere seguono i faggi e poi, dopo i faggi, restano i pini. I tronchi di questi alberi di alto fusto mostravano già cicatrizzati i tagli violenti subiti dal passaggio delle pale meccaniche della scavatrice che in una sola mattina distrussero invece le fratte, gli arbusti delle felci e del ginepro aghiforme.

Dopo aver superato uno scenario di disordine, di entropia, di spreco e di sporcizia, l'Io poetico considera invece come la natura muti cambiando al variare dello spazio, seguendo un suo *ordine* e una sua precisa *forma* di adattamento che i versi (vv. 27-28) rendono retoricamente con un chiasmo: «ai faggi cedevano i pini, / alle roveri i nobili faggi» dove l'ultimo verso è un decasillabo manzoniano, mentre il primo è novenario, incastrato però in un verso più lungo (v.27: «con la salita mutava: *ai faggi cedevano i pini*».) Da notare che il termine roveri declinato al femminile, per la pianta del rovere, è letterario e arcaico. Quindi ci troviamo di fronte ad un movimento opposto al disordine degli scarti, abilmente caricato da una struttura

---

<sup>85</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il pianto della scavatrice* in *Le ceneri di Gramsci* cit.

retorica, metrica e lessicale alta e raffinata. Ma anche questa immagine di armonia è subito turbata da una scena di violenza: in una sola mattina, il passaggio della scavatrice ha piagato, con le sue pale meccaniche, i tronchi degli alberi grandi, che hanno però resistito cicatrizzando rapidamente le amputazioni subite; ma quel passaggio ha invece distrutto con violenza gli arbusti delle felci, le fratte e il ginepro. Le scelte lessicali (*piaghe, rozze benne, squarciarono*) appartengono al campo della violenza, del male, della sofferenza gratuita e senza forma («rozza»); e il movimento meccanico e greve della distruzione meccanica è ben mimato dalla serie di *ictus* del v.30: «apèrte dalle ròzze bènne» a cui si oppone, con strazio, la musicalità franta, ma innocente, delle piante distrutte dal passaggio della macchina scavatrice del v.32, che è un verso composto da un senario e da un settenario regolari («le fratte, le felci, i ginepri aghiformi») con evidente effetto onomatopico («le FRATTe, le FELci, i ginEPRi aGHIFORmi»). La macrosequenza si chiude infine con un verso di congedo, un novenario (v.33 «Con molta fatica salivo») che ripete la condizione di affaticamento fisico, ed emotivo, dell'Io anziano che sale il sentiero. Qui finisce lo spazio vero e proprio della salita. L'Io poetico ha superato quattro diverse condizioni di realtà, ognuna collocata ad un'altezza differente: il bosco e le piante mediterranee; le mulattiere e i terrazzamenti degli antichi contadini; la fossa della condotta forzata e gli scarti lasciati dai lavoratori; il variare armonico degli alberi d'alto fusto quasi sulla cima del poggio e i segni del passaggio delle pale della scavatrice. È uno spazio carico di violenza, attraversato da scissioni e da ferite ora parzialmente *superate* nel ciclo di trasformazione naturale, ora *scomposte* e senza possibilità di trasformazione alcuna: tracce irrelate di un'informe e caotica entropia.

#### VI. *Semantica testuale (II): coscienza come affinità*

La seconda macro-sequenza del testo è composta da un unico tempo di 19 versi divisibili però in tre sotto-sequenze: nella prima (vv. 34-38) si teatralizza un monologo interiore, dove l'Io poeta interroga se stesso sul significato della salita; la seconda (vv. 39-46) è invece una riflessione amara e disincantata sui limiti della cultura e dell'astrazione intellettuale di fronte al mondo concreto della realtà; la terza (vv.47-53) continua e chiude, con una risposta mancata, la teatralizzazione della coscienza dell'Io recitata nella prima parte. Una volta arrivato quasi sulla sommità del poggio, il poeta si rende conto di avere una serie di dubbi, ma non certo nuovi, né tragici, né tantomeno faceti. Si chiede, in sostanza, per quale ragione solo in età così avanzata e vicino ormai alla fine dei suoi giorni, si è trovato a passeggiare, con inquietudine e senza saggezza, per questi monti.

I primi cinque versi di questa quarta strofe hanno una costruzione metrica molto sofisticata e particolare; ed andrà interpretata. La scena, come si è detto, è quella del monologo interiore teatralizzato, *recitato* di fronte ad una platea. L'effetto teatrale è dato, oltre – naturalmente – che dall'indicazione tipografica, dal ritmo cadenzato della versificazione che camuffa, in una serie apparente di versi lunghi, imperfetti e diseguali, una catena di senari regolari. Vediamo meglio. L'attacco di questa quarta strofe, prima della recitazione, è dato da un doppio novenario spezzato: v.34: «Non erano nuovi i pensieri, non erano tristi/ né lieti». Il doppio novenario è un verso utilizzato, nel Novecento, soprattutto da Gozzano. Ci torneremo fra breve. A questo punto inizia la recitazione in pubblico dei dubbi della coscienza. Riscrivendo la sequenza dei versi rispettando la forma metrica abbiamo:

Com'è – mi chiedevo –  
che solo da vecchio,  
che solo all'estremo  
e senza saggezza  
né pace m'aggiro  
così per i poggi?

Se a questo punto mettiamo in frizione le soluzioni metriche – compreso l'iniziale attacco gozzaniano – con il modello culturale sotteso al testo – nientemeno che Petrarca, tanto di «solo e pensoso i più deserti campi» quanto dell'ascesa al Monte Ventoso e della scoperta, nella *funzione Agostino*, dei poteri infiniti della coscienza – diventa chiaro il gioco oppositivo che Fortini costruisce nella camuffata catena metrica di senari. Il testo, infatti, volutamente estenua e distanzia nel falsetto della recitazione teatrale la *forma* aristocratica pretesa da quell'antropologia intellettuale e dal suo modello di poesia voluto come regno eletto capace di conferire alla coscienza, e all'immaginazione, un potere di redenzione immediato sulla realtà. L'uso del senario e della recitazione teatrale ridicolizza, nel ritmo cantilenato e superficiale, quell'idea di coscienza e di cultura. L'opposizione è anche mostrata nel lessico: i pensieri dell'Io e la sua figura intellettuale sono descritti *sempre* con una negazione: i suoi dubbi sono infatti normali, *né* tristi, *né* lieti; e la sua vita, ormai anziana, *non* ha conquistato *né* saggezza *né* calma. Ma in questo moto di definizioni negative un ulteriore modello agisce come organizzatore semantico del testo, orientando, ancora una volta per contrasto, la forma e il senso dei versi successivi: e questa volta l'autore è Montale.

Mentre il poeta si sta interrogando sulle ragioni della salita, inizia a sentire fastidio per i discorsi generali, per la riflessione astratta sul mondo e sulle forme eterne del tempo. Gli alberi, le montagne, le nuvole solo nei sogni infatti appaiono come elementi vaghi e non definiti; proprio come quando vengono raffigurati in alcuni quadri dove la pittura è ombrosa

e sfumata. In realtà sono cose precise della realtà e senza particolare importanza, insieme ai temporali, quando arrivano, impotenti contro i fulmini e i tuoni...

Il ritmo del testo a questo punto cambia: la catena camuffata di senari si interrompe e lascia spazio ad un movimento più grave e lento. Il verso d'attacco è un regolare e sofisticato endecasillabo *a minore* (v.39: «E mi ingombrava un fastidio la mente»). La coscienza dell'Io sospende la recitazione teatrale e ragiona seriamente sui propri limiti, sugli inganni dell'immaginazione, sul modo attraverso cui la realtà viene allontanata dalla mente invece di essere osservata, conosciuta e goduta per quello che è. Il v.41, «alberi monti nuvoli», alludendo al noto verso montaliano «alberi case colli», per contrasto risponde ad un altro modello letterario importante: quello di Montale e del suo nichilismo aristocratico così ben compendiato in *Forse un mattino andando*. Contro Montale, la realtà, per l'Io poeta, non è un inganno; gli alberi, i monti, le nuvole (si noti l'arcaismo *nuvoli* che come in *escavatrice* estranea il termine dal testo e indica, anche se non direttamente in questo caso, l'allusione) non sono proiezioni fittizie che all'improvviso proteggono lo sguardo della mente dalla contemplazione terrorizzata del nulla. Sono semplicemente elementi della natura, circoscritti, fragili, transeunti. E il compito della coscienza poetica, semmai, è quello di riconoscere, nella loro fragile ed esposta precarietà, un'*affinità*, il senso di una comune appartenenza alla vita. È una coscienza dunque, quella difesa dal testo, che non cancella il peso della realtà, elevandosi negli abissi infiniti del proprio Sé come nel modello petrarchesco; ma nemmeno ne smaterializza il peso leggendone il profilo reale come finzione protettiva per «gli uomini che non si voltano». Quello che qui viene proposta è invece una relazione, il posizionarsi della coscienza come parte distinta e individuata di un tutto non semplicemente a lei opposto perché in realtà affine: «la coscienza conosce il suo altro nella misura in cui gli è simile, non cancellandosi insieme alla somiglianza»<sup>86</sup>.

Il poeta prova a rispondere alle domande che ha rivolto a se stesso sul perché è arrivato, solo da anziano, a percorrere fino in fondo la salita. L'unica risposta che si dà non risolve però il dubbio. Esiste un'altra strada, infatti. Una strada asfaltata che con facilità conquista la vetta del monte e che viene percorsa dalle macchine dei suoi simili che però non sono felici e che corrono contro il temporale che avanza spaventando, con il loro rumore, gli animali che vivono nel bosco. Il poeta non ha scelto la salita in opposizione alla strada, perché lui vorrebbe davvero parlare con le altre persone, provare piacere a guardare i loro volti

---

<sup>86</sup> Theodor W. Adorno, *Dialettica Negativa*, Einaudi, Torino 2004, p.241.

trasformati quasi da sembrare coperti di squame, a stringere le loro mani di schiavi, a parlare con loro la lingua comune che rende tutti privi di coraggio.

Nell'ultima parte di questo tempo, l'Io poetico riattiva la posa recitante d'apertura, senza il falsetto del gioco ritmico iniziale, ma mantenendo comunque un tono parodico. Va notato anzitutto che la strada asfalta *accerchia* il monte, lo conquista senza difficoltà e quindi, in qualche modo, rende apparentemente vana la fatica della salita. Però le auto che corrono per questa strada sono *infelici* (ed è notevole la personificazione dello strumento di trasporto rispetto alle persone che lo guidano, in un perfetto gioco di ribaltamento soggetto/predicato da *alienazione* marxiana). Del resto, la forte inversione del v.50 («*infelici* le auto dei miei simili») più l'esclamativo finale sottolineano soprattutto l'*infelicità* come vera conquista delle persone che vengono mosse dalle macchine sulla strada veloce e asfaltata. In questi versi aleggia un'atmosfera tipica fortiniana. Anzitutto l'estraneità e lo stupore della natura di fronte alle forme false della vita umana. Al v.48, lo «stupore alle bestie del bosco» è anche, oltre che paura causata dal rumore, stupore per la caparbietà con cui le macchine corrono contro il temporale, contro il pericolo; ma potrebbe essere altresì stupore per la condizione di infelicità a cui un progresso cieco ha incatenato la nostra specie. Perché il temporale, che potrebbe essere la chiave di un'allusione implicita a *Traducendo Brecht*, non impedisce alle macchine di correre. Del resto, come è detto già in quella lontana poesia: «la natura/ per imitare le battaglie è troppo debole». Eppure, qui il tema assume una connotazione più ampia, quasi cosmica: l'impotenza della natura stessa ad indicare all'uomo *mutante* il senso del limite si ribalta in questi versi in un'idea di progresso come catastrofe. Ma l'Io poetico insiste. La salita non è stata una scelta oppositiva alla strada degli altri; non va letta come differenza aristocratica, ma condizione che i tempi hanno reso *apparentemente* vana e inutile. L'Io, infatti, vorrebbe stare in mezzo ai suoi simili (e lo dice incastrando un decasillabo manzoniano all'interno del v.51 «Che vorrei anzi con quelli parlare»), nonostante abbiano ormai un aspetto *mutante* (v.52: «volti *squamosi*»). E una breve citazione, più o meno degli stessi anni, tratta da *Extrema ratio* può ulteriormente sciogliere l'immagine:

Lentamente, giorno dopo giorno, una impercettibile diminuzione dell'ossigeno morale annichilisce cellule e nello stesso tempo rabbercia circuiti vitali e precari. Come *certe specie di anfibi adattati alle spelonche*, che hanno ancora occhi ma senz'uso di vista, così intere generazioni possono convivere con una crescita di tossico storico negli alveoli<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Franco Fortini, *Ai servizi* in Id., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, p.19.



È importante notare che l'unica rima baciata dell'intera poesia è la rima inclusiva ai vv.52-53: «dei loro volti squamosi, delle mani *servili* / della lingua plebea che ci fa *vili*». Ma se associamo a questa rima, la rima all'occhio del v.50 («infelici le auto dei miei *simili*») abbiamo tre termini non casualmente caricati di importanza strutturale: *simili*, *servili*, *vili*. Il gioco prosodico nasconde, in realtà, una descrizione impietosa della specie e del suo fallimento storico: vale a dire, quello di non essere stata capace, per mancanza di coraggio e per uno sconsolante asservimento a quello stesso sfruttamento che la mutila, di rendere la vita sensata, perché priva di angoscia e di paura. Le persone che *simili* all'Io poetico si trovano a percorrere la strada asfaltata, e non la salita, inesorabilmente infatti *mutano*.

La fine di questa seconda macro-sequenza ci mostra dunque, dopo il doppio attraversamento e rifiuto di una forma di identità letteraria antica e aristocratica (Petrarca) e poi moderna e nichilista (Montale); e dopo il tentativo di difendere le ragioni di un lavoro estetico e politico capace di *affinità* con la natura (forse un'allegoria della *salita* stessa), questi ultimi versi descrivono, anche attraverso l'uso del tono parodico, nientemeno che la fine del mandato sociale dell'arte nell'età della *mutazione*.

#### VII. *Semantica testuale* (III): *estetica della verità*

La macrosequenza finale è composta da un tempo di 11 versi (vv. 54-65) più un ultimo verso di congedo. Fino ad ora, l'Io poetico ha mostrato due differenti modalità espressive. Mentre saliva il sentiero, il suo sguardo sulla realtà è stato analitico, puntuale e oggettivo; la sua voce è stata quella di un narratore *individuato*, protagonista e testimone diretto della salita. Nella seconda sequenza il testo ha invece alternato un recitato sarcastico, come critica del *ruolo* tradizionale del letterato, a un discorrere piano e grave su un'idea di *funzione* intellettuale come coscienza della propria *affinità* con una natura esterna a sé, non-identica, ma non oppositiva.

In quest'ultima parte, invece, l'Io poetico protagonista della salita non parla più. Al suo posto subentra la voce di un narratore assoluto, onnisciente, sciolto dalla contingenza, che si esprime solo attraverso asseverazioni e comandi. Il suo tempo verbale è l'imperativo. Potrebbe forse essere letto come una proiezione superegotica dell'Io, anche se il tono definitivo, biblico e solenne, conferisce alla dimensione del dettato un orizzonte assoluto, metastorico e non individuale. Inoltre, l'intento dei versi è performativo: si chiede e si pretende al protagonista della poesia – e per traslazione al lettore, che da ora in avanti si troverà insieme all'Io poetico destinatario di quegli imperativi - un'azione precisa. È come se il testo stesso volesse quasi costringere l'Io a salvare il senso della salita contro la possibilità che il suo percorso si perda nel labirinto della coscienza e dei suoi dubbi come, all'opposto, nel tentativo

di cercare *ancora* una comunicazione normale con i suoi simili. Dopo la *mutazione*, questa non è più possibile. È la *funzione* stessa ad essere messa in pericolo ora, non più soltanto il *ruolo*. Per descrivere il tono di questi ultimi versi, potrebbe funzionare molto bene un giudizio che Asor Rosa ha espresso, qualche anno fa, sullo stile dell'ultimo, chiaroveggente e apocalittico, Pasolini:

la regressione dell'impegno all'impoliticità, cui Pasolini torna nell'ultimo scorcio di vita per recuperare fuori dalla storia quell'assoluto che per un certo tempo aveva creduto di scorgere operante anche nella storia sotto forma di mito, cancella definitivamente (io credo) dall'orizzonte della nostra vicenda nazionale la prospettiva dell' 'intellettuale borghese progressista' e *apre una nuova fase, in cui le uniche parole che contano sono quelle della verità*.<sup>88</sup>

In un certo modo, potrebbe essere non del tutto capzioso leggere anche questa nuova modalità espressiva dell'Io poetico come una risposta al medesimo problema storico: di fronte al pericolo reale della *mutazione* possono essere dette ormai solo le parole della *verità*. Una voce esterna parla al poeta con un tono imperativo rivelandogli una serie di verità e di ordini. Anzitutto deve smettere di credere che esista il Paradiso perché il Paradiso non esiste. Piuttosto deve fermarsi nel bosco senza cercare una comunicazione simbolica con gli alberi. Deve aprirsi un varco con il bastone fra i rovi per superare gli artigli spinosi della pianta del pruno. Quando sarà arrivato sul punto più alto della salita, il mare si svelerà per quello che è davvero: spazio non umano in tempesta e percosso dalla violenza di venti contrari, carichi solo di rumore. Il poeta non deve guardarlo più. Mentre inizia a scendere per ritornare a casa, pensi piuttosto a premere a terra con i piedi contro i massi fragili del sentiero, che storti si rifiutano di lasciarlo passare agevolmente. Scendendo il sentiero cerchi di prestare attenzione al rumore e ai salti dell'acqua all'interno del serbatoio che si trova dentro la vecchia casupola per le sentinelle che ora è diventata l'acquedotto; pensi al lavoro che ha reso possibile trasportare l'acqua attraverso le condotte forzate nascoste sottoterra per farla poi defluire per il bene di tutti. Pensi, infine, a tornare a casa per cena.

In cima alla salita non c'è Paradiso. L'affermazione è perentoria e retroillumina, nitidamente, l'itinerario di ascesa al monte dell'Io poetico come un itinerario proiettato su un ambiente dantesco. Del resto, la poesia prepara fin dal suo primo verso questo possibile sfondo purgatoriale (v.1: «Nel *bosco* la traccia della nostra condotta d'acqua»). Nell'assenza di Paradiso il testo non comunica tuttavia l'approdo ad un nichilismo tragico, ad una consapevole assenza di significato, quanto la *non verità* di una sua particolare condizione e meta. Il sapere che

---

<sup>88</sup> Alberto Asor Rosa, *Verso l'apocalisse* in Id., *Un altro novecento*, La nuova Italia, Firenze 1999, p.399.

lottando contro l'illusorietà della propria *immediatezza* ha saputo confrontarsi con il mondo esterno, osservarne passo passo le contraddizioni e le lacerazioni che patisce; e ha saputo riconoscersi come parte di un tutto non opposto a sé per quanto non-identico, deve ora iniziare a tornare a casa e imparare a sostare presso di sé. Perché la totalità, che ha cercato per una vita, l'ha in realtà conquistata proprio *nella salita*: appartiene ormai alla sua ragione, alla sua sensibilità, alla capacità che ha mostrato, con la sua attenzione, e nella sua *forma*, di condividere l'esperienza umana nel suo complesso, misurandone il bene e il male, le armonie e gli eccessi, la speranza e lo spreco insensato di possibilità vere. Non serve dunque più cercare nell'assoluto un'ipotesi di redenzione dalla violenza che oggettivamente umilia ogni cosa che vive. Il regno di mezzo, il Purgatorio, è il regno del tempo. E chi, come l'Io poetico, ha saputo con fatica attraversarne le stratificazioni, mostrandone continuità e fratture, direzione e barbarie, ha salvato con quel movimento, con la sua *salita*, la possibilità che una parte di quanto gli uomini hanno aggiunto al divenire della natura diventi *ricordo* e non vada perduto.

Come abbiamo visto all'inizio di quest'analisi, *La salita* è dedicata a Remo Bodei. Fra poco confronteremo alcuni snodi della sua riflessione sull'individuazione moderna con il senso generale di questo testo poetico. Per ora basti confrontare la congruenza di queste poche righe di esegesi hegeliana sul senso della lotta che il lavoro intellettuale deve fare per interiorizzare il tempo, dargli un senso e renderlo utile, con l'inizio della discesa dell'Io poetico dal monte:

Il tempo resta *Enttäusserung*, esteriorità, svuotamento, dissipazione solo finché non viene concettualmente ordinato e afferrato in uno schema di senso [...]. L'*Erinnerung* è sotto questo profilo il ponte che permette, in una «età di gestazione e di trapasso», di ricordare il passato che non passa [...] con la «storia concettualmente intesa». Rammemorando le determinatezze non divenute morte, l'*Erinnerung* offre un'adeguata via d'uscita a quelle nobili anime che erano state costrette a chiudersi in un mondo interiore. La fuga verso gli ideali non è più necessaria [...]: la realtà è più interessante.<sup>89</sup>

«La fuga verso gli ideali non è più necessaria: la realtà è più interessante». Alla fine della *Salita*, dopo aver attraversato le false immagini di Sé che lo bloccavano, quello che l'Io poetico scopre è che il Paradiso non esiste perché l'assoluto non è un ideale astratto, ma è un modo di *stare* nel presente. Non a caso il mare, metafora di quel concetto, si mostra qui non nella sua falsa visione armonica e pacificata delle «lietissime vele» dell'*Animale* - «Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele. \ E non è vero.»<sup>90</sup> - ma come spazio *integralmente non umano*, non conoscibile e non attraversabile, perché agitato e percorso da forze sovrastanti qualsiasi rapporto e

---

<sup>89</sup> Remo Bodei, *Scomposizioni* cit., p.203.

<sup>90</sup> Franco Fortini, *Stanotte* in Id., *Composita Solvantur* cit., p.13. Per un'interpretazione del testo, il saggio di riferimento è: Romano Luperini, *L'animale* in Id., *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce 2007, pp.67-74.

immaginazione *individuata*. È un assoluto slegato e opposto alla vita. E non deve interessare più.

Quello che bisogna fare è piuttosto organizzarsi per il ritorno a casa: fare attenzione al sentiero, radicare bene, nella discesa, i piedi per terra e prestare semmai attenzione al suono dell'acqua che scorre nella condotta forzata sotterranea fino ad arrivare, da lì, in ogni casa. Una delle massime di Mao che aveva più colpito Fortini nel suo primo viaggio in Cina era stata proprio: «quando bevi ad un pozzo, ricordati di chi l'ha scavato». Ed è lo stesso insegnamento che viene messo a chiusura di questa ultima strofe, non a caso con un regolare decasillabo manzoniano tronco: v.64 «per defluire nell'utilità». Ed *utilità*, del resto, va ricordato, è un termine precisamente manzoniano. Dunque, in questo insegnamento circostanziato, umile e pratico, sta il senso della *Salita* e, più in generale, della formazione intellettuale di cui il testo è testimonianza: sapere è riconoscere ed insegnare ciò che è utile fare per il bene di tutti.<sup>91</sup>

Ma prima di arrivare alle conclusioni generali, un ultimo sguardo alla forma di questi versi. Abbiamo descritto nelle pagine precedenti la funzione della voce onnisciente e dei suoi comandi. Andrebbe notato che la stessa voce torna, almeno in un altro luogo del libro, vale a dire, nella poesia più importante di *Composita Solvantur*: «E questo è il sonno...». Lo stesso tono, implacabile e biblico, è presente infatti ai vv.7-9:

Nessun vendicatore sorgerà  
l'ossa non parleranno e  
non fiorirà il deserto.<sup>92</sup>

E nello scalino al v.15: «Tutta la creazione...». Se si considera inoltre che il testo poetico che segue la *Salita*, e che perciò apre l'ultima sezione del libro, è *Transi hospes...*, vale a dire una poesia in latino scritta sul calco della *Vulgata*, non dovrebbe essere difficile riconoscere la rete incrociata di riferimenti biblici che lega la fine della *Salita* a «E questo è il sonno...» in una comune e disperata ricerca, di fronte al pericolo massimo, che è quello dell'annientamento

---

<sup>91</sup> Non troppo distante è il giudizio finale sulla *Salita*, anche se proveniente da un ragionamento teorico e da un'esegesi diversa da quella argomentata in queste pagine, che Davide Dalmas avanza nel suo saggio sui rifacimenti e le appropriazioni di Fortini del poeta ugonotto Agrippa d'Aubigné: «il dovere dell'ago del mondo in sé (nel sé poetico, ma più ampiamente nell'essere umano) impone di non contemplare la bellezza del mare, del paesaggio (lietissimo ma non vero), ma principalmente l'utilità dell'acqua forzata nella condutture. Tutto questo in versi dove il significato sta nel moto di rivolta contro l'idillio e la falsa coscienza del dialogo della grand'anima poetica con le fronde e l'eterno divenire sempre identico della natura, ma anche – se non soprattutto – nella forza poetica che dà letteralmente voce a quell'acqua nascosta e nel calore implicito della cena che aspetta al ritorno il camminatore» in Davide Dalmas, *Rifacimenti e appropriazioni da Agrippa d'Aubigné* cit., p.135.

<sup>92</sup> Franco Fortini, «E questo è il sonno...» in Id., *Composita Solvantur* cit., p.62.

della specie, di costruire una *forma* e una *retorica* della verità retrocedendo fino ai moduli della profezia biblica.<sup>93</sup>

Avanzo l'ipotesi che «E questo è il sonno...» sia una riscrittura in *stile tardo* della *Salita*. Sono due testi poetici, infatti, che dialogano strettamente fra loro. Per esempio nelle immagini: si pensi anche solo agli animali del bosco, all'acqua che scorre nascosta sottoterra, al vecchio che difende il proprio cammino con il bastone. Simile è anche il rapporto con la storia, anche se nell'*explicit* di *Composita* non viene certo mimato quel processo di analisi e di appropriazione che la *Salita* invece protegge come suo senso specifico: ma perché ci troviamo gettati ora nel bel mezzo del turbine e della combustione dello *stile tardo*. Il montaggio, infatti, assembla un episodio emblema, la nota battaglia dei ventotto eroi di Panfilov che fermarono, nel 1941, con la propria morte volontaria, i carri armati nazisti sul confine fra Volokolamsk e Duboskovo, poco prima di Mosca. Ma lo mostra privo di connessioni, stralciato dal tutto e caricato, come un amuleto, contro l'avanzare della barbarie e dell'oblio.

Volokolamskaja Chaussée, novembre 1941.  
«Non possiamo più, - ci disse, - ritirarci.  
Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava  
Klockov.

Ma comune fra i due testi è anche l'irrisione, e il superamento sostanziale, di quella posizione teorica e politica che ancora all'altezza de *Il custode* Fortini aveva difeso attribuendo a quel testo, anche se solo per pochi anni, un'importantissima funzione di congedo:

*Al mio custode immaginario ancora osavo  
pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare  
di risvegliarmi nella santa viva selva*

«E questo è il sonno...» e *La salita* oppongono alla «sconsiderata speranza» del *Custode*, che è quella di risvegliarsi, dopo la spaventosa sconfitta politica di fine secolo, in un mondo finalmente liberato dallo sfruttamento e dall'alienazione, la *frattura* del presente. Perché ora il pericolo imminente è l'autodistruzione della specie e non più solo il perpetuarsi del modo di produzione capitalistico e della sua irragionevole illibertà. Nell'ultima intervista rilasciata in vita, discutendo con Eugenio Manca sul significato politico della scrittura di *Composita solvantur*, Fortini insiste proprio sul senso *qualitativo* di questo salto epocale:

---

<sup>93</sup> Sul rapporto fra Fortini e la cultura biblica si vedano soprattutto: Davide Dalmas, *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta 2006; Luca Lenzini, *Le parole della promessa* in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, (a cura di) Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. XXXI-LXXII.

I nodi che ci rendono condannati e condannabili non sono più solo quelli che hanno stretto i nostri simili d'altre età, almeno da quando c'è stata l'autocoscienza (vera o presupposta, non questo è decisivo) di uno strato o classe sociale persuasi che l'adempimento dei propri fini coincidesse con il bene della intera società; e dunque stabilire le condizioni, ammesso che vi siano, di opporre la pace alla guerra, il dialogo alla violenza, l'equità alla sopraffazione, insomma, se non mutare, almeno migliorare il mondo. No, non solo queste mete inesauste reclamano energie: ma la persuasione razionale, fondata in dati provenienti dalle più diverse aree del sapere e dalla ricognizione della realtà, che si sia già entrati in una situazione mondiale di autodistruzione, dei corpi e degli spiriti, degli equilibri fisici e di quelli mentali, che unifica il pianeta. [Quello che abbiamo di fronte ora è infatti] una fase radicalmente autodistruttiva, demoniaca e apocalittica del processo capitalistico.<sup>94</sup>

Di fronte alla possibilità reale dell'annientamento, si sciolgono tutte le mediazioni storiche, nonché la distinzione fra ruolo e funzione. L'avanzare rapido dell'autodistruzione costringe infatti la *forma* ad assumere *subito* la responsabilità della profezia e del comando: è l'estetica della verità.

La differenza che separa i due testi va invece cercata nello stile. Come si è ricordato più volte, nell'ultima parte di *Composita solvantur* apocalissi e fine personale dell'esistenza coincidono. Ed è l'energia scatenata da questo cortocircuito a far deflagrare esperienza individuale, strutture formali, storia grande e dati circostanziati in un grandioso movimento di scomposizione alchemica: lo *stile tardo*, appunto. Con *La salita*, invece, le parole della verità conoscono ancora il tempo e il ritmo della pedagogia. Ma comune ad entrambi è la proposta di una *nuova politicità della forma* che sappia proteggere, potenziandosi al massimo come azione simbolica ed insieme estraneazione biblica del presente, la verità dalla distruzione.

Tornando, quindi, all'ultimo tempo della *Salita*, è probabile che il ritmo delle asseverazioni che organizzano il testo sia costruito su un calco camuffato dal latino della *Vulgata*. Si confrontino, per esempio, gli *ictus* di questi due versi:

54 Rèsta nel bòsco sènza pàrlare con gli àlberi.

55 Scànsa con la màzza le grìnfie dei prùni

Un chiaro ritmo dattilico e *ictus* sempre sulla prima sillaba di ogni parola; nonché due imperativi bisillabici in apertura. Siamo lontani dalle catene di senari e dai giochi metrici della tradizione letteraria; il modello è ora il testo biblico, e, in particolare, i libri dei profeti tradotti da Girolamo nella *Vulgata*. Va notato, per finire, che in questo ultimo tempo torna di nuovo un lessico petroso e una tramatura fonica aspra e dura, gravitante soprattutto su gutturali sorde e sibilanti

---

<sup>94</sup> Franco Fortini, «E se il marxismo fosse il futuro?» in Id., *Un dialogo ininterrotto* cit., p.710.

come al v.55 («SCaNSa CoN la maZZa le GRinFie dei PRUni») o, ancora meglio, ai vv.59-60: «CalCa la PieTRa FiaCCa CHe Si SGReTola / la bieCA CHe anCoRa ReCalciTRa. InTenDi». Sono suoni duri, che costringono a radicarsi a terra, ad osservare il presente, a stare in allerta: a difendersi.

La poesia finisce con un congedo, un ultimo verso separato dalla strofe. È l'ultimo comando. E Fortini lo incastona in un calco di un esametro dattilico spezzato: «pènsa al ritòrno per cèna». Due sono le possibili letture di questo finale: la prima, messa in luce anche dall'esegesi di Dalmas<sup>95</sup>, legge il comando come un invito rivolto al protagonista a pensare, durante la discesa dal monte, al ritorno a casa e alla cena che lo aspetta. Tuttavia potrebbe essere ipotizzata anche una seconda lettura, forse più congrua con il senso finale del testo. Il poeta deve tornare a casa «per cena», vale a dire prima di cena. Prima cioè del buio, prima che sopraggiunga la notte, della storia e della vita. Seguendo questa seconda ipotesi, il testo si concluderebbe così con un invito a proteggere, dall'oscurità e dalle tenebre, una parabola diurna, solare, esterna. Verrebbe così potenziato, nel congedo, un modello pedagogico paterno: di fronte al pericolo concreto che l'oscurità avanzi, bisogna tornare a casa e affrontare i nodi irrisolti del presente. Bisogna trasformare il sapere in utilità.

### VIII. *Scomposizioni*

Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di chiarire, con una ravvicinata analisi testuale, il significato formale, letterale e allegorico della *Salita*. Con una serie di brevi riferimenti intertestuali, tratti questa volta dall'opera saggistica di Fortini, proveremo ora a sciogliere ulteriormente il significato generale del testo nella sua funzione strutturale di congedo.

Partiamo da un pezzo giornalistico che Fortini pubblicò sul *Corriere della Sera* nel 1976 e poi raccolse, collocandolo strategicamente come saggio d'apertura, in *Insistenze. Il muro del rischio*<sup>96</sup>. L'articolo alterna un ragionamento sulla trasformazione del dibattito politico in Italia con un apologo. Quest'ultimo descrive il movimento di una formica che sta cercando di attraversare il tavolo dove Fortini lavora. Lui, con una matita, le sbarrò ripetutamente il percorso; lei si sposta disperatamente in ogni direzione, senza nemmeno affrontare l'unica via d'uscita possibile: *la salita*.

---

<sup>95</sup> Cfr. nota 91.

<sup>96</sup> Franco Fortini, *Il muro del rischio* in Id., *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, pp.15-20.

La formica non s'attentava a scalare lo spessore della matita. Avvertiva l'ostacolo prima di toccarlo e se ne allontanava. E quello che subito le stava davanti non era un ostacolo ma il medesimo. Il medesimo in un luogo diverso. Un muro che avrebbe potuto superare, *non avesse escluso fin dall'inizio l'ipotesi della salita*. Correva così da un ostacolo all'altro fino a non poter più coordinare i movimenti.<sup>97</sup>

La chiave di lettura è molto semplice. La formica, piccolo soggetto impotente, proprio come ogni individuo isolato nelle società contemporanee, preferisce non affrontare l'ostacolo reale che la tormenta; cerca così continue vie di fuga, diversioni, tracciati secondari. Ma la forza che la vuole bloccare semplicemente sposta l'ostacolo, che è sempre lo stesso, anche se di volta in volta apparirà differente, perché in una nuova posizione. Va notato che il verbo *salire*, in questo scritto, significa affrontare «il muro del rischio», che è proprio quello che la formica esclude a priori. Tanto più segue ipotesi secondarie, tanto più resta imprigionata. Solo *la salita* invece porterebbe con sé il superamento dell'ostacolo, quindi la possibilità di mettere l'intelligenza alla prova, di farla crescere, di misurarla con il limite che la blocca, per innalzarsi, comprendere la difficoltà e andare oltre. Riletto alla fine di quest'analisi, il breve apologo sulle sventure della formica che non vuole affrontare la salita, illumina per contrasto il senso profondo affidato al testo poetico. Perché quello che la poesia protegge è proprio la possibilità di un itinerario di formazione capace di sostenere, con la salita, quanto la formica non vuole fare. Affrontare il «muro del rischio»:

La formica non s'attentava a scalare lo spessore della matita. Avvertiva l'ostacolo prima di toccarlo e se ne allontanava. E quello che subito le stava davanti non era un altro ostacolo ma il medesimo. Il medesimo in un luogo diverso. Un muro che avrebbe potuto superare, *non avesse escluso fin dall'inizio l'ipotesi della salita*. Correva così da uno scacco all'altro fino a non poter coordinare più i movimenti. [...] La formica spera ancora in una via libera; *spera di non dover salire*.<sup>98</sup>

In un articolo successivo, sempre dello stesso anno e sempre pubblicato sul *Corriere della Sera*, intitolato *I giovani e lo scherno*, la chiave dell'allegoria è ancora più esplicita:

Penso ora ai tanti giovani che compiono le fatiche dell'apprendimento e cercano con la mente *gli ostacoli* da combattere. Non con le parole di un vecchio potranno aprirsi *una via nel bosco* del passato. Come sempre accade dopo *una grande mutazione*, dico quella degli ultimi anni, non possono sapere di *avere diritto ad un passato*. Né tantomeno che la via ad esso è la medesima che può portare a un futuro. Li aspetta, se sapranno resistere alla cultura dello scherno, la capacità di commozione per la grandezza, di stupore, di

---

<sup>97</sup> Ivi, p.17.

<sup>98</sup> Franco Fortini, *Il muro del rischio* in Id., *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, p.17.



ammirazione, di giudizio. E invece della violenza della risata falsamente liberatrice, potranno incontrare l'ironia che si accosta alla verità senza fare rumore.<sup>99</sup>

Aprirsi un via attraverso il bosco del passato è il diritto che è stato negato alle nuove generazioni. Per Fortini, infatti, la *mutazione*, tanto nella sua forma oggettiva - il surrealismo di massa - quanto nella sua rappresentazione feticistica - il nichilismo di massa - ha moltiplicato ovunque, e reso normalità quotidiana, diversione e falsa ribellione. E il presente illusoriamente rifiutato, *ma non negato*, diventa così il bando che interdice, nei più giovani, l'accesso al tempo come durata, processo, continuità e frattura. In altre parole, la possibilità di diventare adulti. *La salita* vuole invece difendere proprio questo diritto e la sua funzione di congedo sta nel modello pedagogico che propone. Contro l'immobilità orizzontale del presente, la possibilità verticale di essere altro da come si è.

Per concludere, un'ultima riflessione sulla dedica del testo. Come abbiamo già detto nelle pagine precedenti, *La salita* potrebbe anche essere letta come un dialogo a distanza con Remo Bodei e con la sua ricerca filosofica. Un libro di Bodei, in particolare, *Scomposizioni*, saggio scritto nella prima metà degli anni ottanta, affronta da vicino i nodi concettuali che *La salita* risolve e fonda in termini estetici. Il libro costruisce, infatti, un itinerario prismatico sulle forme dell'individuazione moderna dell'età di Goethe, partendo da un commento filologico ad un frammento hegeliano, composto approssimativamente tra il 1799 e il 1803, anche se più verosimilmente, secondo Bodei, a Francoforte nell'autunno del 1800. Il frammento, che si intitola «La contraddizione sempre crescente...», compendia alcuni dei punti salienti della riflessione hegeliana del periodo immediatamente precedente al suo trasferimento a Jena: su tutti, il problema di come far convergere, nei momenti di inarrestabile trasformazione storica, ragione intellettuale e bisogni delle masse. Partendo da una lettura ravvicinata di questo breve e frammentario trattato, Bodei traccia una serie di costellazioni filosofiche come provvisori tentativi di risposta a questo nodo centrale. Da Rousseau a Kant, da Fichte a Goethe, da Schiller a Spinoza, per tornare alla fine di nuovo ad Hegel, il libro ragiona sulle forme principali dell'individuazione moderna, sull'idea di pedagogia e sul rapporto fra formazione intellettuale e vita pubblica.

Bodei sceglie volutamente di partire da questo lontano frammento hegeliano perché sconcertante è la sua attualità: quelle pagine, infatti, sembrano la descrizione e il commento del disastro politico e sociale dei lunghi anni settanta italiani. Solo alcuni brevi esempi sparsi, dalla versione direttamente parafrasata di Bodei:

---

<sup>99</sup> Id., *I giovani e lo scherno* in Ivi, p.129-130.

non è saggio affidarsi all'entusiasmo di coloro che hanno ignorato la natura e il potere delle determinatezze, che si sono dimostrati impari al compito di soppesare i rapporti di forza effettivi. [...] Una volta che la natura socievole dell'uomo sia stata sconvolta, e costretta a cercare scampo nella singolarità, in essa avviene un pervertimento così profondo che da ora in poi essa impiega la sua forza a scindersi dagli altri, e, riaffermando la propria separazione, giunge fino alla pazzia; pazzia, infatti, non è altro che totale separazione del singolo dalla stirpe.<sup>100</sup>

Sono frammenti di quasi duecento anni fa, ma che sembrano descrivere precisamente tanto il fallimento politico dei movimenti anti-sistemici italiani, quanto la diffusione di quel nuovo individualismo trasgressivo di massa che i vari innesti neo-nietzscheani del decennio '67/77 hanno diffuso, in mille combinazioni possibili, un po' dappertutto in occidente. Il centro del libro è volutamente costruito come risposta forte a queste due condizioni estreme. I modelli attraversati difendono tutti, sebbene con sfumature anche molto diverse, un'idea simile: la soggettività non è immediatezza ma è una conquista lenta che va costruita e formata. Come si vede, anche solo da questa ricognizione necessariamente sommaria, siamo precisamente di fronte al medesimo problema politico e storico contro cui *La salita* formalizza il suo gesto di congedo e la sua proposta estetica di resistenza all'informe.

In particolare, si legga questo breve passaggio del libro, dove Bodei ribadisce, con estrema chiarezza, quale sia il significato specifico che Hegel attribuisce, alla fine della *Fenomenologia dello Spirito*, al concetto di Spirito Assoluto. Si capirà sempre meglio per quale ragione, in cima alla *Salita*, il Paradiso non c'è:

[Il sapere assoluto] non implica affatto alcun delirio di onnipotenza da parte del filosofo, non esprime la smisurata *hybris* di chi pretende di essere giunto al *paradiso del sapere*, là dove non vi è più niente da apprendere e dove la storia finisce [...]. «Sapere assoluto» non vuol dire affatto «sapere tutto» ma, al contrario, aver raggiunto una forma di sapere finalmente sciolto (*absolutus*) dalle «catene» del vecchio mondo e pronto a capire il nuovo, aperto all'accidentalità perché ormai inseribile nel gioco mobile dell'attuale. Lungi dall'essere onniscienza, esso è semmai il sapere più povero, vuoto ed astratto, quello di un inizio, di una sospensione del tempo che delimita l'orizzonte di senso dell'epoca nuova che è sorta, senza conoscerne ancora l'interna articolazione.<sup>101</sup>

Il fastidio per i «padiglioni del mondo», per gli «apparati eterni»; l'assenza di Paradiso e il rifiuto di lasciarsi atterrire dal mare, che è infatti un assoluto sovrastante privo di determinatezza e, per questo, percosso da «inumano vento d'ira e rombo»; e invece la volontà contraria di

---

<sup>100</sup> Remo Bodei, «Quando uno Stato muore» in Id., *Scomposizioni* cit., pp.24,34.

<sup>101</sup> Ivi, p.201.

riconquistare la propria *affinità* (che, ben inteso, non vuol dire armonia, ma appartenenza ad un comune destino mortale) con lo spazio naturale circostante, il bisogno di radicarsi a terra, di sprofondare, ma carichi di storia e di esperienza, nel presente immediato, affrettandosi a tornare a casa prima che cali la notte, prima che il regno dell'indistinto espanda ombre e confini.

Il viaggio si conclude con la conquista del presente e il ritorno all'immediatezza e all'innocenza del «libero, accidentale accadere» degli eventi, che ripropongono il «qui» e l'«ora» della «certezza sensibile», ormai *absoluti* dalla loro iniziale pretesa di immediatezza, e mostrano spinozianamente l'assoluto ricondotto, nel quadro della totalità, alla comprensione delle *res singulares*.<sup>102</sup>

Con *La salita* è come se Fortini avesse voluto mostrare per l'ultima volta, dialogando con Bodei, quale idea di soggetto, di cultura e di lavoro abbia guidato buona parte della sua vita. È sicuramente un testo di congedo. Il suo scopo è quello di difendere, contro l'avanzare di *forme* irragionevoli e pericolosamente autodistruttive, il senso antico, umile e pratico, del lavoro intellettuale come *Beruf*. Che è quello di orientare il sapere verso l'utilità.

---

<sup>102</sup> Ivi, p.202.