

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Alessandra Cenni

Poesia in forma di rosa
Pasolini e lo sciamanesimo orfico

Il fine di ogni giorno non è altro che la propria origine
Pier Paolo Pasolini, *Edipo*

Abstracts

L'opera letteraria e cinematografica di Pierpaolo Pasolini è attraversata da una profonda nostalgia delle origini. In questo articolo si cerca di dimostrare come la fonte dell'attrazione per il mondo arcaico mediterraneo, l'attraversamento delle civiltà sciamaniche, africane e asiatiche, sia il mito di Orfeo, fondante la civiltà mediterranea. Si scava dunque in un territorio non archeologico o estetizzante, ma cifrato coi segni e le ferite del presente per un'intuizione profetica, eretica, del futuro.

The literary work and the movies of Pier Paolo Pasolini are pervaded by a profound nostalgia of origins. The present article aims at demonstrating that the source of such an attraction for both the Mediterranean archaic world and the African and Asian shamanistic civilizations can be traced back in the founding myth of Orpheus. Hence we must explore a field that not only is archaeological and aesthetic, but also anthropological. A field that is encrypted in the prophetic signs of our time.

Parole chiave

Orfismo dionisismo teatro greco antropologia dei miti

Contatti

Email dell'autore

L'intera opera poetica, letteraria, cinematografica di Pierpaolo Pasolini è attraversata da una profonda nostalgia delle origini. Quali origini? Cercheremo di dimostrare come l'attrazione per il mondo arcaico mediterraneo, l'attraversamento delle civiltà sciamaniche, africane e asiatiche, dominano la poetica pasoliniana:

dalle visioni profetiche, alla responsabilità etica, al messianesimo laico e affabulatorio.

Ogni aspetto della sua opera, che si identifica progressivamente con il suo destino, tragico ed eroico, è suggestionato, suscitato dall'ansia creativa orfica – come ci insegna l'antropologia dell'antico – strettamente connessa alla dionisiaca.

Orfeo e Dioniso, infatti, entrambi provenienti dalle zone della selvaggia Tracia, sono portatori di un sapere rivoluzionario, fondato su una trasformazione totale del vivente e su una considerazione della natura carica di un potere divino.

Il mito orfico, che ha origine nella notte dei tempi, si estese dalla Tracia a tutto il mondo antico, con un seguito importante al tempo contemporaneo, identificandosi con l'esercizio stesso, salvificante, della Poesia. Orfeo, infatti, mitico cantore, figlio della Musa Calliope e del fiume Eagro, testimonia di un culto ancestrale, fondato su una trasmissione orale e una conoscenza sciamanica, patrimonio disperso della più antica forma di sapienza poetica.

L'Orfismo è l'attraversamento della terra originaria della parola. Ad interessare lo studioso moderno non è infatti solo la vicenda sentimentale diffusa in tempi recenti dalla lettura di Ovidio: la perdita dell'essere amato per uno sguardo vietato. Tale vicenda contrassegna la prefigurazione del nuovo limite posto al poeta, che era capace di varcare la barriera tra i vivi e i morti. Non a caso, gli adepti del culto, che non furono apertamente perseguitati ma costretti per scelta o necessità alla clandestinità ed isolamento, si differenziano grazie alla purezza del loro comportamento, la coerenza morale e l'appartenenza a una fede che assicura loro la sopravvivenza nell'al di là, per la sola virtù del mantenimento della Memoria, quella Mnemosine, madre delle Muse, che, sola, garantisce la poesia e l'umanità dall'estinzione della storia stessa.

L'aspetto che più ci interessa e interessava a Pasolini è lo sciamanesimo di Orfeo: costituito dal talento di ammansire le fiere, muovere le pietre persino con il suo canto. La poesia che aveva la capacità di riportare nel di qua i morti, attiene alla morte ma anche alla vita, ma soprattutto alla natura, alla sua originaria generazione e gestazione, all'ordinamento del cosmo, alla natura circolare del tempo.

Nulla di più lontano da Pasolini evocare spiritualismo o dimensioni trascendenti o metafisiche o suggerire delle verità circa l'immortalità dell'anima con l'attitudine profetica che anima ogni frammento della sua opera, l'incisività e lucidità magica e istantanea del suo stile: il concetto stesso di poesia come esperienza esclusiva e irripetibile, come sacrificio e nemesi. L'uso della voce, del canto e del recitativo in funzione di narrazione e intrattenimento; la ricezione e trasmissione del messaggio poetico come riscontro fisico, come produzione di movimento intellettuale e sensuale nella centralità della cultura arcaica, orale e rituale, nel corpo della sua produzione creativa, fanno della vocazione orfica uno degli aspetti più affascinanti e meno frequentati dell'opera pasoliniana.

La straordinarietà del mito orfico sta nel significato dato all'arte e alla poesia fin dentro la vita, al punto di metterla in contatto con la morte. Che egli vinca o meno sul destino, transcendendo le leggi di natura o arrendendosi ad esse, che lo si veda come un vincente o un eroe del fallimento, la storia di Orfeo riguarda la natura e il desiderio, il potere delle forme e la necessità di soggiacere alla necessi-

tà, al dominio degli istinti arcaici, nella lucidità “politica” di una coscienza moderna.

Pasolini orfico, poeta che fa della poesia un’azione trasformatrice e performatrice, ma non poeta della prassi e apertamente antidogmatico, viene anch’egli come un uomo mitico, dalle terre remote e selvagge di Dioniso, da un Friuli montuoso e contadino, ma di Apollo vorrebbe recepire e rifondare una cultura legata a un sapere agrario e collegarla alle lettere, alla poesia, alla città.

Il viaggio di *Edipo re*, nel film del 1967, interpretato, tra gli altri, da Sergio Citti, è compiuto verso il padre negato, la madre proibita, la storia, il passato arcaico, cioè nel mito e nel rito. Edipo compie il suo viaggio per rintracciare i propri veri genitori e così comprendere sé stesso, le leggi del proprio destino.

Il fine di ogni giorno sembra essere quello di ritrovare e comprendere la propria origine, da cui tutto potrà ripartire di nuovo.

La soggezione allo sguardo della Sfinge e alla sua apparizione abissale apre a una dimensione inconscia che ha del terribile perché è il baratro in cui l’umanità teme di precipitare, senza neppure più il sostegno del poeta-sciamano. La cecità è il rifiuto a vedere e conoscere il proprio desiderio primordiale: quell’amore verso la Madre, quella religione matriarcale che permea il mondo culturale di Pasolini, intriso di arcaica cultura mediterranea, prima che il tabù dell’incesto caricasse di senso di colpa l’attrazione del figlio per il ventre materno. Dichiara infatti il re di Tebe: «sono guarito. La vita finisce dove comincia». Questa dichiarazione accompagna l’inquadratura finale che ritorna al luogo delle origini nella ricongiunzione ad anello tra passato storico: l’Italia della provincia padana durante il fascismo e la storia di Edipo, nella Tebe preomerica.

Il cerchio si chiude laddove il gesto della vita è cominciato, come nella sapienza orfica. Dal tempo attuale si trascorre al tempo mitico e poi, di nuovo, a quello attuale.

Edipo diventa il poeta-profeta-eroe di un mondo destinato a scomparire, in cui egli è l’iniziatore e l’epigone, il dissacratore che uccide il proprio padre e l’esploratore dell’interiorità che vuole conoscere con il proprio destino, quello dell’umanità che cammina nel deserto con lui.

Edipo si presenta alla fine, sulle scale della Chiesa, come un suonatore di flauto, lo stesso strumento del saggio Tiresia, Julien Beck. La figura del poeta si confonde e identifica con quella del profeta, entrambi testimoni impotenti dei mutamenti antropologici, affabulatori e aedi portatori di verità che nessuno si ferma ad ascoltare. Passanti, infatti, distratti o incuriositi e scandalizzati si fermano a guardare o vanno altrove, occupandosi dei propri affari, ma nulla può cambiare.

Antigone, la figlia eroica che costituisce la vista per Edipo cieco, viene sostituita da un Angelo, che non è il raffinato Ségéste dell’*Orphée* di Cocteau, ma un contadino giullare del cielo, interpretato da Ninetto Davoli, a rappresentare la grazia, nella risata da ragazzo proletario che non avrà mai padroni, né terrestri né celesti.

Pasolini interpreta il mito senza mai scivolare nella retorica sacra o spirituale. Il mito è un fatto di realtà, un pezzo della storia che ci appartiene, grida, man-

gia, parla, fa l'amore con la nostra coscienza, abita la memoria del presente, non solo dell'antico che non ha più nome.

La natura del mito non tollera contrasti, mappe, confusioni. Il Dionisismo, risorge a ogni generazione con il cielo come suo sogno. Per questo l'ossessione per la visione cinematografica di cui fa scaturire l'originaria forza onirica, aggressiva, visionaria

La Rappresentazione impura consegue a un classicismo a cui si dà le spalle. Solo l'arcaico importa. I Greci attraversano l'Africa, l'ellenismo diventa africano. Il cinema di Pasolini ripercorre il mito cercando i luoghi geografici del suo mantenimento: la pietra della Cappadocia, le torri dello Yemen, le tende del Marocco, là dove echeggiano grida ancestrali, dove si animano magie e atti sacrali, infanzia e vecchiaia del mondo, enigmi di vita e di morte a cui occorre dare risposta.

La moltiplicazione dei volti segnati dalla loro storia come delle maschere animali, totem apotropaici, rappresenta questa triplicazione ancestrale che ci testimoniano le più antiche civiltà: dio- uomo-animale, epifanie di una potenza triadica della natura che consentiva agli esseri umani di conoscerne aspetti anche infinitesimali e interpretarne i destini, ma arrivava a vivificare anche l'energia delle pietre e delle stelle.

Le domande rivolte alla Pizia delfica, nascosta dentro il manto profetico, da parte di Edipo nel suo viaggio nella Focide, vista come un affocato deserto africano, comportano il progressivo terrore di una lontananza dal proprio destino data dall'incoscienza, di cui la cecità volontaria sarà il gesto supremo.

L'accettazione dell'ombra è la storia di Orfeo, che nel gesto del voltarsi, nel fallimento forse volontario dello sguardo rivolto alla donna amata che perderà per sempre : Euridice- come, infatti, interpretano tanti poeti contemporanei, da Rainer Maria Rilke a Jean Cocteau - sembra assegnare uno statuto definitivo all'impossibilità di valicare la morte, all'inevitabilità dell'ombra e delle tenebre, che d'ora in poi non potranno più essere attraversate in vita, da chi ne possa, dopo, trarre testimonianze per l'umanità.¹

Il prologo di *Medea* (1970), nella straordinaria interpretazione di Maria Callas, è dominato da un meraviglioso affabulatore, il centauro Chirone, che insegna al piccolo Giasone dagli occhi incantati il segreto della natura e delle cose, un mistero orfico.

Il segreto è « dà la vita al seme e rinasci con il seme ». Parla il Centauro, interpretato dall'indimenticabile Laurent Terzieff, evocando una sapienza dionisiaca, l'eredità del *selvaggio* umano:

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo!
Non c'è niente di naturale nella natura
Ragazzo mio, tienilo bene a mente

¹A questi temi, ho dedicato la tesi di dottorato, conclusa nel 2014 (Label Europeo, Università di Roma 2 Tor Vergata; Università Capodistriako, Atene): *La parola in luce. Tracce orfiche nella poesia e nel teatro del '900*, in via di pubblicazione.

Infatti, secondo il Centauro e Maestro Pasolini, nella natura non c'è nulla di *naturale* ma tutto è carico di una sapienza che investe gli esseri e le cose e che preesiste alla nostra scoperta. Non si tratta di realismo magico” alla Bontempelli o Landolfi. Non c'è mistero, ma solo vita animata, carne, tumulto di realtà nei sensi che includevano, in antico, anche la conoscenza del divino, del tutto immanente alla vita della terra.

Eppure Pasolini interviene con distacco critico su *La linea orfica*, la corrente della poesia italiana contemporanea, che interpretava l'orfismo come culto misterico e linguaggio iniziatico. Si riferiva al criptico Arturo Onofri (1885-1928), al futurista Ardengo Soffici (1879-1965), ai critici-poeti Girolamo Comi (1890-1988), Sergio Solmi (1899-1981), Michele Pierri (1899-1988), Oreste Macrì (1913-1998), Giacinto Spagnoletti (1920-2003). In questo saggio, Pasolini prende le distanze dai poeti contemporanei, i quali, già stroncati da Giancarlo Vigorelli, senza esplorare davvero gli abissi, vi si identificavano per posa o per «elementare metafisicismo»² Tra tutti costoro, Pasolini ha il merito di segnalare un talento emergente di “una ragazzetta milanese” e del suo primo libro di poesie che si chiamava, appunto, *La presenza di Orfeo* (1953)³. Alda Merini – perché di lei si tratta - era in grado di comunicare una vocazione spontanea, uno stato di infirmità quasi di deformità irriflessa ... arcaica ... destata dall'inquietudine nervosa, dei sensi infelici.

Pasolini, con il suo consueto intuito da critico-poeta ha “scovato” il genio segreto, nascosto nell'Accademia, a cui sembra destinare uno statuto orfico, insomma, di profetessa invasata, più alla “bambina” esiliata ed esaltata dalla sua diversità rispetto all'ambiente nordico in cui cresce, che non alla cerchia aristocratica degli adepti istituzionalizzati.

Eppure la nostalgia del ritorno e il retrocedere fino ai tempi arcaici della propria nascita e delle origini dell'esistenza umana è una costante dell'opera pasoliniana. «C'è un momento del viaggio in cui si comincia a ritornare». Si tratta di un ritorno a cui nulla e nessuno può resistere. La vittima sacrificale è lo stesso Dio, Dioniso. È bello, giovane e riverito da tutti: la sua morte rituale è la riproduzione nella passione del Dio da una comunione mistica e cannibalica, di un sapere animale, portatore di vertiginose verità. Assistiamo nelle iniziali sequenze del film alla sepoltura di pezzi del suo corpo e all'aspersione del grano nascente: a primavera Dioniso morto tornerà a vivere.

Tale progetto di morte ha la sua transustanziazione semantica nella vita stessa. L'omicidio diventa un deicidio, con queste scene rituali cruenti dell'*Edipo re*

²P.P. Pasolini, *La linea orfica*, in «Paragone», 60, 1995, poi in *Saggi sulla letteratura e l'arte*, Garzanti, Milano 1959.

³A. Merini, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953. Scrive sulla Merini: «Di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente geniale, ci dichiariamo disarmati...» (in Pasolini, *Linea orfica*)

e della *Medea*, che rievocano i misteri collettivi delle civiltà agrarie.⁴ In tutto ciò non può smettere il riso. I bambini, i ragazzi, i vecchi ridono mentre compiono il terribile sacrificio che permette il perpetuarsi della vita nel villaggio. Il dionisiaco è generatore di istanze vitalistiche.

Fatto e costituito da elementi dionisiaci, il poeta sacrificale ha la sua distruzione in Apollo. Ma anche viceversa, perché, per esprimersi come poeta, si farà uccidere e il dio Dioniso, che preside al mito di morte-rinascita e resurrezione, lo farà risorgere.

«Dopo essermi ricostruito, mi smembrai. Dovevo essere tutti », scrive in un appunto di *Petrolio*. L'appunto riguarda proprio *Gli Argonauti*, di Apollonio Rodio (libro III)⁵: il mitico viaggio alla ricerca del Vello d'oro a cui partecipa anche Orfeo, dando il ritmo alla navigazione col suo canto e che costituisce una grande avventura per mare, accolta dalla letteratura ellenistica e certo preesistente, risalente infatti alle precedenti *Argonautiche orfiche*⁶, dove si raccontano storie che, secondo gli studiosi, sarebbero più antiche della guerra di Troia. Il protagonista è Giasone, la cui natura ambigua, anfibia, inafferrabile, seduce intellettualmente Pasolini, che ne racconta anche la formazione, appunto, nel suo film dedicato alla storia tragica di *Medea*.

È necessario morire in continuazione, finché viviamo. Ed è necessario gridare la propria verità. Questa la sintesi della sapienza orfica desunta da tali vicende.

Pasolini diventa così sciamano, poeta testimone e messaggero, ma anche trasformatore di una contemporaneità che si è negata al tempo, distruggendosi nel presente, nella vacuità e corruzione della propria miseria morale.

Lo si vede in *Teorema*(1968), in cui il protagonista nemesiaco, l'attore Terence Stamp, che seduce, distrugge e trasfigura i membri di un'intera famiglia altoborghese, è destinato a durare oltre ogni possibile fine.

Ma la sorpresa maggiore – in questa lettura di Pasolini in un'ottica orfico-dionisiaca – la ricaviamo nella stesura ininterrotta di *Petrolio*, il romanzo-epopea, cominciato nel 1972, che lo accompagna fino alla morte, l'assassinio avvenuto il 2 novembre 1975.

Il protagonista, Carlo di Polis, sdoppiato nel suo opposto Carlo di Tetis, viaggia in Oriente alla ricerca del petrolio, ricalcando proprio il mitico viaggio degli Argonauti. Non troppo lontano dall'immaginario di Nikos Kazantzakis, il quale, nella sua ciclopica opera *Odysea*,² ripercorre lo stesso mito dal passato arcaico della sua Creta agli orizzonti postromantici dell'Antartide, in una analogia *koinè* linguistica e argomentativa, in cui ogni aspetto della modernità e dell'irrecuperabile classicità trova il suo spazio.⁷

⁴Per completare la triade dei films "mitologici" di Pasolini, più direttamente legati a una riflessione antropologica sull'attualità del mito greco, si veda anche l'importante documentario *Appunti per una Orestide africana*, del 1970.

⁵Apollonio Rodio, *Argonauti*, Adelphi, Milano 2000.

⁶*Argonautiche orfiche*, Edizioni Studio Tesi, Milano 1994.

⁷L'*Odysea* di Nikos Kazantzakis (1883-1957) non è stata ancora pubblicata in traduzione italiana. È un'opera di 33.333 versi, edita la prima volta da Pirsos, Atene, nel 1938. Si veda, su questi temi,

Attraverso l'azione della luce, andando verso Sud, il suo corpo viene trasformato in quello di donna.

Io divorò la mia esistenza con un appetito insaziabile. Come finirà tutto ciò? Lo ignoro [...] Sono scandaloso. Lo sono nella misura in cui tento una corrente, anzi, un cordone ombelicale tra il sacro e il profano.⁸

Orfeo, è stato il primo omosessuale della storia, perché il mito ci racconta che la perdita di Euridice lo indusse a ripudiare ogni altra donna. Ma c'è chi ribalta l'interpretazione e dichiara che le Baccanti avrebbero attaccato il poeta tracio proprio per il fatto della sua omosessualità. Eppure Orfeo si colloca in una dimensione della poesia avulsa da connotazioni sessuali. La sua attitudine profetica, non riguarda solo il destino di immortalità delle anime dopo la morte, ma il ruolo salvificante della natura. Il rifiuto delle carni degli animali in conflitto coi sacrifici anche antropofagi delle prime fasi dei culti dionisiaci, la conoscenza del linguaggio della natura in ogni suo aspetto, la capacità addirittura di attrarre nelle corde della sua cetra le armonie astrali che continuano a ritoccare nella lingua della sua testa mozzata che naviga l'Egeo verso l'isola di Lesbo, sembrano suggestionare il poeta ed esteta Pasolini, in grado di interpretare ogni segno della natura anche in funzione anti-storica, se la Storia lo richiede.

I suoi personaggi – basta pensare ad *Uccellacci e uccellini* (1966), nel cammino di interpretazione e decifrazione dei segni del paesaggio e delle più antiche storie, riferiscono ancora a quello stadio del sapere umano, originario, in cui la poesia non era scritta, ma cantata e recitata: canzoni, motivi musicali e nenie folkloriche che costituiscono messaggi rilevanti nel cinema di Pasolini.

Anche nelle sue testimonianze e inchieste politico-sociali, animate da un coraggio che da eroe lo ha fatto diventare martire, come Dioniso ed Orfeo moderni, trucidato e dilaniato (*sparagmos*) dalla rabbia umana contro il Poeta che sa e che deve essere eliminato a causa di questo: l'opera di Pasolini partecipa più di una *Doxa* che di una *Episteme*. La poesia diventa manifesto e documento detto in pubblico. Anche se non aveva alcuna intenzione, come l'Alceste euripidea fece per amore, di cessare di vivere per tentare «ogni via per entrare viva nell'Ade». Nell'Ade vi entra da morto, mentre investe di una vitalità convulsa e potente un'opera poetica rivolta sempre al futuro. La sua poesia profetica si interroga sul prestigio socioculturale della parola e del linguaggio, sulla sua funzione di trasmissione e interpretazione della conoscenza e dell'esperienza dei popoli, non solo e non tanto di quella individuale.

Nel *Ditirambo della rosa*, scritto nel 1972, il poeta greco Angelos Sikelianos ha rappresentato Orfeo in un orto mistico.⁹ Il viaggio con Dioniso questo percorso diventa una discesa alla ricerca della forza originaria del Logos. La terra ri-

il mio saggio: *Odissea della luce*. Nikos Kazantzakis, Collana I Classici nella Letteratura Moderna, Università IULM di Milano, Enciclopedia Treccani, giugno 2012.

⁸P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

⁹A. Sikelianos (1884-1951), *L'ultimo ditirambo orfico o ditirambo della rosa*, (1932), in *Liricos Bios, Vita lirica*, Ikaros, Atene 1965-70.

trovata si trasfigura in mondo terrestre e divinità mitologica. Il corifeo può elevare il simbolo della Rosa perfetta, rappresentato in questa *pièce* lirica, per raccontare la discesa e l'ascesi verso la luce eleusina, di cui la donna è guida, secondo l'esempio dell'antico matriarcato e l'insegnamento di colei che fu maestra di Socrate, la mitica Diotima, che gli trasmise un concetto dell'amore su cui fondare la nuova coscienza umana. Orfeo, in quest'ottica, diventa un riformatore «divinamente preso dal principio femminile», espresso nella musica incantata della poesia.

Il destino della felicità orfica è infine il silenzio, che continua a fiorire. E che la poesia non sia solo incantamento musicale, ma una forma d'azione, Sikelianos lo crede fermamente e crede anche che abbia come scopo quel Corpo iniziatico del sacrificio quale dono della volontà. Così come Orfeo-Dioniso smembrato era considerato dagli iniziati tuttavia intero e intatto, così la poesia indivisibile è tale in ogni suo frammento. Questa ardita mescolanza di Dioniso Apollo e Cristo produce quell'euforia e intensità che caratterizza anche la ricchezza psichica ed energetica di Pasolini, dominata da un panismo ateo, in cui tutto il vivente sembra palpitare di energia, non di spiritualità.

Il sincretismo culturale e la sensibilità all'arcaico, degli antichi culti rurali, coniugano coscienza ed esperienza, pur riconoscendo la perdita dell'armonia naturale.

Il poeta, prendendo le distanze dal non amato Nietzsche, il quale tuttavia sovrasta con la sua potenza immaginativa tutto il '900, non si ritiene un danzatore dell'irrazionale, ma preferisce la lucidità profetica, l'attitudine del veggente, per acquisire una profonda felicità del vivere impastata del dolore della terra e di chi vi lavora, ma anche di desiderio o appagamento sessuale. Non un misticismo panico alla D'Annunzio, perché nessuna importanza viene data alla sensazione o all'epidermico contatto con l'esperienza, ma una piena e commossa espressione di vita. E la rosa orfica è la rosa dionisiaca, colta sul monte Pangeo, è il dono olimpico della simmetria sacra e diventa testo sacro a chi lo voglia ascoltare.

Ma il poeta resta solo, assiste alla fuga degli Dei e comincia da errabondo, come Hölderlin, il suo cammino di esclusione dal mondo: «A che i poeti nel tempo dell'angoscia?». A questa domanda assoluta del poeta filoellenico tedesco, risponde Pasolini riportando, col suo canto, i miti alla coscienza morale e civile degli individui e delle collettività.

La poesia torna ai suoi significati primi, alla sua etimologia: *poiesis*, azione. Oltre «la delusione della storiache ci fa giungere alla morte/senza essere vissuti». Il risveglio nel sudore della felicità di «miliardi di viventi» è dovuto semplicemente alla speranza di riconoscersi un giorno «soltanto possessori del sole».

Ma ora, quei "resti" sono
una rosa carnale di dolore,
con cinque rose incarnate,
cancri di rosa nella rosa.

La perdita dell'occasione, l'evocazione del fallimento di quella sola vita, sembra ricordare in questa seconda parte di *Poesia in forma di rosa*¹⁰, l'accettazione luttuosa del fatale sbaglio di Orfeo e l'inizio del suo cammino da errante, esule, perseguitato.

La profezia, allucinata ma intrisa di speranze, che si colloca alla fine del canto, grida il messaggio ancora orfico di un ritorno all'indietro, a una *preistoria* che attrae e spaventa, al tempo stesso. Orfeo-Pasolini sente con lancinante sofferenza di non poter più modificare la realtà – come aveva sperato ne *Le ceneri di Gramsci* del '57¹¹. I mutamenti epocali che stanno trasformando il volto dell'Italia e dell'Europa in fattezze mostruose, richiedono la drammatica tempestività di una denuncia. Orfeo deve *dire*, non tacere, seppure inseguito dalla furia dell'odio e del dileggiamento la sua diversità. Orfeo *sa e dice*, fino alla fine, e subisce il suo destino voluto da altri, che la sua vita densa di impegni e di responsabilità morali – culminata in crescendo da opere fondamentali per la cultura italiana come *Empirismo eretico* (1972)¹² e *Scritti corsari* (1975)¹³ e alla fine nella miriade di preziosi appunti e denunce solo in parte e recentemente venuti alla luce, avrebbe sempre rigettato il mito del sacrificio violento. La tensione affannosa, l'indignazione non lo salvano, bensì lo condannano ad essere travolto dal fiume torbido di sangue e liquami dell'Italia corrotta degli anni di piombo. Orfeo non riesce a portare alla salvezza Euridice, la *Giustizia* (secondo l'interpretazione del mito recentemente proposta da Erri de Luca¹⁴, quella sociale e politica che non è mai stata restituita all'Italia dello stragismo e della criminalità senza volto) ma perisce per la violenza dell'intolleranza nei confronti dell'omosessuale Orfeo, vittima designata delle strategie occulte che ne vogliono annientare la lucidità intellettuale e l'orgoglio morale.

Come in *Petrolio*¹⁵, l'ultima misconosciuta fatica, di cui nel 2010 è venuto alla luce un nuovo capitolo in circostanze piuttosto misteriose, il protagonista, lo sdoppiato Carlo, diventa eletto, ricevendo la Grazia della trasformazione in donna. Analogamente la lingua sperimentale e mescolata nei diversi registri dell'analisi, del saggio e della poesia, avrebbe dovuto essere scritta in greco, da quanto risulta dagli ultimi progetti.

Perché Pasolini voleva scrivere in greco? Lo avrebbe studiato? Sarebbe forse diventata la lingua d'elezione, moderna perché antica, in questa profezia del ritorno? Credo che, come abbiamo proposto nella presente trattazione, questa progressiva identificazione con la figura archetipica di Orfeo-Dioniso, piuttosto che una semplice evocazione storico-letteraria rintracciabile in alcuni aspetti della sua opera, possa diventare una nuova chiave per una complessiva interpretazione psico-antropologica che analizzi l'importanza centrale della conoscenza da parte del Poeta degli antichi culti e tradizioni arcaiche dell'area mediterranea e possa sem-

¹⁰P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

¹¹P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957.

¹²P.P. Pasolini, *Empirismo critico*, Garzanti, Milano 1972.

¹³P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, articoli comparsi sul «Corriere della Sera», Garzanti, Milano 1975.

¹⁴ Erri de Luca, *Notizie su Euridice*, «La Repubblica», 2014.

¹⁵*Petrolio* è stato scritto nel 1972 e pubblicato solo vent'anni dopo da Einaudi.

pre meglio comprendere, sotto questa luce, anche gli aspetti più inquietanti, innovativi e criptici delle sue ultime opere, non tanto connessi a una riflessione sul passato mitico e le antiche tradizioni che permettono la sopravvivenza della nostra cultura, ma allusivi di verità e scoperte per l'umanesimo prossimo venturo.¹⁶

¹⁶Su questi temi, opportuno consultare di Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Carocci, Roma 2008 e di Giuseppe Zigaina (pittore friulano che fu amico del Poeta), *Pasolini e la morte*, Marsilio, Venezia 2005.