

Parole della fine: l'ultima voce di Pasolini

Marco A. Bazzocchi¹

Ricevuto: 16 marzo 2022 / Accettato: 21 maggio 2022

Riassunto: Nel saggio vengono analizzati due componimenti dell'ultima raccolta di Pasolini, *La nuova gioventù*. In entrambe queste opere l'autore ricorre a una stilizzazione della propria voce creando un effetto che vede in gioco maschere mitologiche (Edipo, Socrate) a cui viene demandato di esprimere l'inutilità del sapere che l'autore stesso ha accumulato. Questi due testi possono costituire una cornice dentro cui iscrivere la postura ideologica e psicologica dell'ultima fase dell'opera di Pasolini.

Parole chiavi: poesie friulane; voce poetica; rifacimenti; testamento; io lirico; Edipo; Socrate.

[en] Last words: Pasolini's final poetic voice

Abstract: This essay analyzes two works from Pasolini's latest collection, *La nuova gioventù*. In both works, the author uses a stylization of his own poetic voice that creates an effect that introduces mythological masks, such as Oedipus or Socrates. These characters are asked to express the uselessness of the knowledge that the author himself has accumulated. These two texts can constitute a framework within which to include the ideological and psychological position present in the last stage of Pasolini's work.

Keywords: Friulian poems; poetic voice; renovations; last will; poetic I; Oedipus; Socrates.

Come citare: Bazzocchi, Marco (2022): «Parole della fine: l'ultima voce di Pasolini», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 31-38. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.81026>

La meglio gioventù è il titolo che Pasolini dà alla raccolta definitiva della sua prima produzione, quella composta in dialetto friulano. Si tratta di una lingua dallo statuto speciale, doppio: è la lingua parlata nella comunicazione quotidiana dai contadini, la lingua orale che ha il fascino della vocalità, ma è anche la lingua che Pasolini studia sui vocabolari, torcendola verso forme espressive complesse, culturalmente raffinate. Sembra la lingua di un'origine indefinita, diffusa di una luce serale che illumina il paesaggio, ma è anche una lingua mortuaria, dove si presentano fantasmi e apparizioni o addirittura scambi improvvisi tra interlocutori. Per delimitare lo spazio di questa esperienza, Pasolini inserisce le date 1941-1953, che significa primo contatto con il Friuli ma anche passaggio nell'orbita romana, dove l'esperimento dialettale viene riversato (con esiti del tutto diversi) sul mondo

¹ Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Via Zamboni 32, Bologna.
E-mail: marco.bazzocchi@unibo.it

delle borgate, nuovo oggetto d'amore. L'espressione «meglio gioventù» viene presa da un canto alpino della Brigata Julia, dove si dice: «la meglio gioventù che va sot'tera». Pasolini lo utilizzerà in un momento conviviale di *Salò*, dopo una scena grottesca e violenta. Evidentemente si tratta di un'espressione che può cambiare valore nel passaggio dei decenni: negli anni quaranta indica la forza propulsiva della gioventù, negli anni settanta viene rovesciata allegoricamente nella morte che colpisce le nuove generazioni.

Linguaggio dei fanciulli di sera è il titolo con cui viene nominata una sezione del libro, mentre l'equivalente dialettale, *Lengàs dai frus di sera*, è il titolo di un componimento costruito con una tecnica molto particolare. Pasolini adotta delle coppie di versi lunghi, di cui uno viene messo tra virgolette, come se fosse una frase pronunciata da un soggetto indefinito, mentre l'altro corrisponde alla considerazione silenziosa che un soggetto altrettanto indefinito fa su quello che ascolta. Canto e controcanto. Il primo verso potrebbe contenere esplicitamente la voce (o le voci) dei ragazzi che pronunciano alcune considerazioni legate irregolarmente, nel secondo invece una seconda voce corregge e integra quanto affermato dalla prima. La voce parlante descrive un fiore (potrebbe essere anche la voce del fiore stesso), una viola che sembra disperdere il suo profumo nell'aria della giornata: è venerdì. Il verso si fonda sulla musica calcolata dei dittonghi (tipici del friulano) e delle allitterazioni che legano ogni parola. Più che una frase, sembra un motivo fonico fondato sulla lettera v: «Na greva viola viva a savarièa vwei Vinars» ('Una greve viola viva vaneggia oggi venerdì') (Pasolini 2003: 58-59). Ma la traduzione impoverisce il tessuto sonoro originale (come sempre, la traduzione fa da supporto a qualcosa che è intraducibile, e che l'orecchio deve acchiappare con uno sforzo dell'immaginazione: solo l'impossibilità ci fa sentire la presenza di quanto nasce dall'immagine). Questa viola che «vaneggia» di «venerdì» è il corpo di Cristo sulla croce, o perlomeno i rimandi simbolici vanno in questa direzione, ma potrebbe essere il corpo dello stesso autore, che si espone come Cristo, o che si riflette in Cristo. Il secondo soggetto che interviene ci avverte che quella viola gli ricorda la morte, e che questa morte si annuncia, proprio in quel momento, in un'ora precisa e in un luogo preciso: «sono le sei» del pomeriggio e siamo a Casarsa². García Lorca aveva parlato dell'attimo in cui muore il torero, alle cinque del pomeriggio (*las cinco de la tarde*), e qui forse Pasolini se ne ricorda. Ma colui che ci trasmette il suo pensiero, ha bisogno di raccogliersi, seduto su una zolla, e pensare a questo messaggio di morte. Secondo Massimo Cacciari, le parole friulane, che emergono da antiche stratificazioni neo-latine, non sono parole della pienezza, edeniche, ma anzi esprimono la perdita, la lontananza, e infine la morte stessa. Pasolini elabora cioè, attraverso un linguaggio che sembra originario, puro, quel luttuoso sentimento di distacco dall'origine che caratterizza l'intero pensiero romantico e postromantico sull'espressione poetica. Non dobbiamo dimenticare che è proprio Leopardi uno dei modelli forti che, ora tenuto sotto traccia, emergerà con forza nelle *Ceneri di Gramsci*. E dunque possiamo leggere questa miracolosa poesia come una meditazione intorno al linguaggio stesso, che è appunto il linguaggio dei fanciulli che risuona nella sera di Casarsa, un linguaggio apparentemente presente ma in realtà già perduto, impossibile, come il linguaggio delle rondini nella poesia di Pascoli, su cui si ferma Contini quando parla di pregrammaticalità. Del resto, Pascoli

² Secondo Gianfranco Contini (1978: 151), si tratta di una memoria del famoso «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena» di M. Moretti. Non da escludere, ma da escludere il sottofondo ironico del poeta di Cesenatico.

è il nome verso cui muove Pasolini a metà degli anni quaranta, quando ha già pubblicato *Poesie a Casarsa* e quando Contini ha già individuato nella raccolta una memoria pascoliana. Il fanciullino è diventato «frut», con un termine che deriva dal latino, *fructus*, e che indica l'infanzia, ma anche implicitamente il Cristo, *fructus ventris tui*. La viola sembra muoversi incerta, poi spande un sorriso sul mondo: colui che ascolta vuole impadronirsi di questo sorriso, ma in realtà si rende conto che i «frus», cioè i fanciulli con le loro voci, producono un incanto dei sensi, e questo incanto è ormai proiettato nel ricordo, è diventato perdita, fine, disperazione.

«Azzurro» è l'ultima parola che il soggetto poetico sente («peràula crota, bessola tal silensi / dal seìl», 'parola nuda, sola nel silenzio del cielo'). Una parola chiave in Pasolini: in un saggio giovanile, dedicato ai suoni della lingua greca, Pasolini (1999: 193-198) si interroga sull'infinito (citando Pascal) e su come una parola di lingua sconosciuta può far sentire, attraverso i suoni che la compongono, l'infinito che ogni parola, tradotta in immagine, fa percepire al di là da essa, e che in particolare ogni parola greca contiene: le lettere che compongono «eros», spiega Pasolini, sono «ros-se», in esse si sente spirare «soave violenza», quella «rossa parola» produce «inquietudine arcana e febbrile»³. Ogni parola implica immagini e suoni, legati insieme, e a loro volta legati alla proiezione del desiderio. Ogni parola aggancia il nostro desiderio e lo proietta nello spazio infinito della realtà. Ogni parola è una metafora, in quanto la sua funzione è «un portare al di là». Pasolini usa esplicitamente l'immagine evocata dalla parola «cielo» grazie alla quale l'individuo entra in rapporto con un mondo più grande di lui, con la dimensione infinita dell'«azzurro»: «Io non l'avrei mai conosciuto quell'azzurro, quell'essere azzurro, quell'aprirsi verso l'azzurro, quel non-essere-me-azzurro, se io non avessi avuto questa parola».

Ecco, dunque, perché l'ultima parola pronunciata dai fanciulli nella poesia è «L'azùr» (parola mallarmeana, per giunta, quindi carica di cultura letteraria). In questo azzurro si incarna il desiderio infinito di colui che medita sulla morte, del poeta-Cristo che sta usando un linguaggio del desiderio per esprimere una parola di carne, una parola che è carne, e che si consuma nel momento stesso in cui viene ascoltata. Chi pronuncia quella parola è Puer, cioè il portatore di una pienezza che però non può diventare vera conoscenza, ma resta nell'aria, sospesa, come la freccia di Eros. Colui che sa, il Senex, matura una consapevolezza («siamo a Casarsa, sono le sei, ricordo...») che implica la fine di quella stessa pienezza, «l'azùr» si dissolve nel momento stesso in cui compare all'orizzonte del paesaggio. I due concetti elaborati da James Hillman (2021: 83-85) ci consentono di cogliere la doppia natura di questa lingua-non lingua, dove il suono mette sotto scacco il pensiero.

Questa poesia, però, come tutte quelle della raccolta friulana, subisce un raddoppiamento. Pasolini riscrive *La meglio gioventù* nel tempo cupo degli anni settanta, quando ha ormai registrato i danni della mutazione antropologica. In questa nuova raccolta testamentaria, intitolata *La nuova gioventù*, le poesie friulane subiscono uno sfregio: l'aspetto mortuario e negativo riaffiora dal fondo di quella (presunta) lingua edenica. Pasolini intitola questa riscrittura, che viene dopo la riproduzione esatta del libro originario, *Seconda forma de "La meglio gioventù"*. La coesistenza del primo libro e della sua seconda forma significano che non c'è stata tra uno e l'altro una vera evoluzione, ma un movimento pendolare che li rende ora contemporanei, due

³ Il saggio *I nomi o il grido della rana greca*, inedito databile 1945-46, viene citato da Pasolini (1999).

volti rivolti in direzioni opposte. Ogni poesia è riscritta attraverso un ribaltamento di significato, una profanazione. L'acqua fresca di Casarsa, cioè del paese che Pasolini chiamava nel '42 «il mio paese», diventa l'acqua «vecchia» (marcia) di «un paese non mio». Il friulano, lingua del desiderio, non viene rifiutato, ma distorto dall'interno, preso e calpestato (come diceva Zanzotto). Pasolini vuole che noi sentiamo come lui la tensione che si è creata dentro quella lingua, dentro quel mondo, una tensione che all'inizio sembrava annunciarsi ma che adesso non può essere più nascosta. L'infinito conservato nel cuore di ogni parola è un'illusione, un falso, una stupida leggenda personale.

Nella introduzione, in versi, Pasolini dice esplicitamente che il libro sarà da lui regalato ai giovani comunisti che si tagliano i capelli, lasciando libera la nuca, in modo tale da non essere scambiati con giovani fascisti. Il rimando è al famoso articolo «Contro i capelli lunghi» del 1973 – che entra negli *Scritti corsari* con il titolo «Discorso dei capelli» (Pasolini 1999: 271-277) –, dove è proprio la moda dei capelli lunghi a provocare una dura accusa nei confronti di una moda che ormai ha perso valore rivoluzionario ed è diventata un segno di omologazione, per cui i capelli non «parlano» più il linguaggio della sinistra. Lo stesso tema viene ripreso in pagine di *Petrolio*, con sovrabbondanza di particolari per identificare appunto «la nuova gioventù».

Lengas dai frus di sera (scritto questa volta senza accento) è uno dei testi che ritorna, si ripete, si sdoppia, ma lo sdoppiamento è una completa riscrittura. Questa ripetizione modificata implica che la lingua dei *frus*, la lingua del Puer, a distanza di vent'anni non può più avere un valore di annuncio del desiderio che aveva all'origine. E infatti non ci sono più *frus*, 'ragazzi'. Le voci che parlano sono quelle di due *Senes*: una esplicita, tra virgolette, e una interiore, meditativa, spesso tra parentesi, con la stessa tecnica di canto e controcanto. Adesso i due personaggi uniti dal dialogo immaginario (non è detto che siano realmente vicini, non è detto che condividano lo stesso tempo e lo stesso luogo) sono identificabili: il primo è il vecchio Edipo che, accompagnato dalla figlia Antigone, arriva a Colono, sobborgo di Atene, per trovare pace definitiva al suo cammino di maledetto; il secondo è Pasolini stesso, che si rende riconoscibile attraverso il luogo dove realmente, dal '70 in avanti, l'autore andava per concentrarsi sulle ultime opere e per isolarsi dal resto del mondo, la torre di Chia, vicino a Viterbo. Colono, luogo antico, luogo che Edipo sceglie per la presenza sacra del bosco delle Eumenidi, sta di fronte a Chia, la torre in mezzo al bosco dove era stata girata la scena del Battesimo di Cristo nel film sul *Vangelo*. Pasolini, con un vertiginoso accostamento, contamina ancora mito classico e mito cristiano, passato e presente. I versi di Sofocle nel greco originale, frammentati, vengono dal discorso con cui Edipo dichiara il suo bisogno di essere accolto in un luogo modesto, degno della modesta condizione di chi chiede ormai poco «e che ottiene ancor meno del poco» (Pasolini 2003, II: 460-462)⁴.

Edipo è in una condizione di assoluta deprivazione, non è più il tiranno vincitore, ma neanche l'uomo perseguitato dagli dei per le sue azioni immorali, e quindi titanico nella disperazione. Ormai è un uomo alla ricerca di pace, qualcuno che non può pretendere niente perché non ha niente da offrire. Il sedile di pietra su cui egli si ferma, in attesa della morte, è il segno della sua modestia. Stando lì, fermo, Edipo riceverà le visite di tutti coloro che sopravvivono alla sua vicenda, il figlio Polinice,

⁴ Il rifacimento del testo si trova in *La nuova gioventù*. Per una interpretazione delle due raccolte è ancora proficuo il saggio di Jean-Michel Gardair (1996).

la figlia Ismene, il re di Atene Teseo. Gli Ateniesi non possono accoglierlo in città perché, comunque, su Edipo pende la condanna divina, egli è “sacro” in quanto esecrabile, maledetto. Solo questo spazio ai limiti della giurisdizione può consentirgli un rifugio in attesa della morte. Ma la seconda voce che fa da controcanto usando il friulano è quella di un uomo che si trova in una posizione simile a quella di Edipo. Anche lui è fuori dallo spazio della polis, ai margini, si è chiuso in una torre che costituisce l’unico suo possesso e lì, meditando, prende coscienza di un sapere solo suo, ormai non condivisibile. Adesso le voci dei ragazzi che risuonano nella sera non costituiscono più un oggetto di desiderio come nella poesia originaria (ha senso ora la parola “originario”?).

Una serata come questa, se diventa oggetto di meditazione, fa pensare che solo i ragazzi la possono vivere con la gioia di un possesso che anticipa tutte le infinite sere che verranno nel mondo. Per un uomo che non è più giovane questa sera è solo malinconica, questo è l’unico possesso ormai per lui plausibile. In un’intervista del 1971 Pasolini dichiara: «Sono semplicemente invecchiato. E ho scoperto che invecchiare significa avere meno avvenire davanti a sé, cioè essere più liberi. È l’ossessione del futuro che impedisce all’uomo di essere libero» (Gardair 1971). Questo è il nuovo possesso di cui l’uomo è ricco: sapere che non è necessario riempire di desiderio il proprio tempo. Questo sapere nuovo (un sapere che Pasolini va identificando in tutte le sue ultime opere) ha a che fare con la libertà dall’ansia del possesso, con l’attenuazione del desiderio. Chi ha poco tempo da vivere si trova nella condizione di non essere più padrone. Qualcosa di simile Pasolini enuncia in *Petrolio*, il racconto di un uomo che da una parte vive come padrone, dall’altra come servo. Da una parte si illude di possedere, dall’altra capisce che la condizione privilegiata sta nel rinunciare al possesso, anzi nel sottomettersi al possesso di altri.

In questa sera a Colono/Chia, che ricorda un componimento di Elsa Morante dedicato a un Edipo barbone e millantatore, Pasolini rovescia il proprio destino, lo ribalta con la stessa mossa con cui ribalta la freccia del tempo, dal passato di Casarsa al presente. I giovani non ci sono più, anche le loro voci sono un ricordo sbiadito. Nell’ultimo verso della poesia risuona una parola dialettale, «lizèir» (‘leggero’) che ha forte consonanza fonica con «l’azùr» della poesia precedente di vent’anni. L’azzurro era il colore di un desiderio incarnato nel soffio della voce dei ragazzi, ora il vecchio desidera essere “leggero”: «Ah, vej pì puc da vivi, no essi pì paròn.../ Chistu al è un plazèir scunussùt ai zòvins, / ch’a fa il veciu lizèir» (‘Ah, avere ormai più poco tempo da vivere, non essere più padrone ... Questo è un piacere sconosciuto ai giovani, che fa il vecchio leggero’) (Pasolini 2003 II: 462). La condizione di leggerezza è una condizione che rende vicini all’azzurro, al cielo. Diventare leggero per Pasolini significa rinunciare al peso del proprio destino, alla propria vita. Questa tensione alla leggerezza, questo bisogno di togliersi un peso dalle spalle, imprime un movimento nuovo alla figura del proprio sé proiettata da Pasolini in altre opere, per esempio nel famoso «Io so» degli *Scritti corsari*. Qui sembra che l’io autoriale voglia gettar fuori il fastidio di un sapere accumulato. Sdoppiandosi in Edipo che si ferma a Colono, Pasolini si mette sulla soglia di un passaggio dove le sue maschere (i suoi due io) si confrontano nella distanza dei tempi e delle lingue: i due “senes” sono lontani, anche se i loro discorsi frammentari sembrano avvicinarsi, come se l’insieme dei loro destini alludesse a un punto di congiunzione. Le ultime due parole del verso sono greche, «... Mettimi a sedere su un sedile ...» chiede Edipo ad Antigone: cerca riposo, è stanco. Nel film su Edipo, sempre riprendendo Sofocle, Pasolini ave-

va fatto dire al suo personaggio: «La vita finisce dove comincia». In questo modo la vicenda di Edipo trovava una circolarità e un compimento. Adesso non ci sono più né inizio né fine. La condizione di leggerezza significa aver cambiato assetto nei confronti del mondo. La parola chiave del mondo di Casarsa (*lizèir*) diventa l'unico desiderio del mondo di Chia.

A questa prima forma di congedo, che recupera il mito di Edipo e lo trasporta nel presente, Pasolini fa seguire, in un altro componimento, una seconda forma testamentaria, dove compare una nuova maschera, quella di Socrate, che si rivolge a Fedro mentre beve la cicuta. Edipo e Socrate sono due allegorie di un'intenzione di abbandono del mondo. Entrambe sono figure di rispecchiamento per Pasolini. Ma si tratta di un rispecchiamento sempre rimanipolato, caricato di valori aggiunti e di allusività. Edipo dialoga con il vecchio della Torre di Chia, Socrate si rivolge a un Fedro moderno per lasciargli un testamento. Pasolini rielabora una formula di Ezra Pound, *Hic explicit cantus* e la fa diventare *Hic desinit Cantus*. Il canto finisce qui. Non proseguirà. Anche perché il ragazzo non è in realtà un interlocutore affidabile, è un Fedro al contrario, non può essere in grado di accogliere un testamento. E quindi si tratta di un testamento rivolto a nessuno, un atto linguistico che non attende performatività.

Il componimento si intitola *Saluto e augurio*, che Stefano Agosti (2004: 62) definisce «una precisa allusione per antifrasi alla Diversità massima, alla Diversità diversa dalla Diversità». Pasolini/Socrate si rivolge a un allievo che appartiene a una scuola opposta, cioè a un giovane di destra:

Ven cà, ven cà, Fedro. / Scolta. I vuèj fati un discors / ch'al somèa a un testamint.
/ Ma recuàrditi, i no mi fai ilusions // su di te: jo i sai ben, i lu sai, / ch'i no ti às,
e no ti vòus vèilu, / un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir: / ma encia si ti sos un
muàrt, ti parlarài. ('Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso
che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni / su di te: io so,
io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere
sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò'). (Pasolini 2003, II: 514)

Il ragazzo è descritto con le caratteristiche di un borghese di città («un fascista giovane», «alto, con gli occhiali, il vestito grigio, i capelli corti»), uno studente che ama ancora il sapere antico («il latino, il greco»), quello che i contestatori di sinistra hanno rifiutato. Per questo Pasolini lo sceglie a interlocutore: non può più parlare con i ragazzi di sinistra, non crede più nei marxisti che esibiscono la volontà di credere ai valori di una nuova epoca, quella che Pasolini ha battezzato, già da un decennio, come Nuova Preistoria. E dunque, questa «ultima poesia in friulano» si rivolge per paradosso a chi non può essere un destinatario adatto, o lo può essere solo per poco. A chi potrebbe essere addirittura morto, cioè ormai vittima della mutazione antropologica. Le condizioni del dialogo sono problematiche, instabili, forse impossibili: è la costante della poesia di Pasolini dagli anni sessanta, quando ogni enunciato va messo tra virgolette, interpretato secondo un filtro che lo deforma, lo sottopone a torsioni. La voce di Pasolini non ha affidabilità autobiografica, si consuma nell'atto di emissione di sé, può prendere tutte le forme più antiliriche e restare sospesa in un vuoto comunicativo.

Il colore del ragazzo è il grigio: colore spento, colore della non vita, colore delle divise militari, colore del sonno. Pasolini gli chiede di non svegliarsi alla «moder-

nità», di non seguire il presente. La condizione del dormiveglia è quella giusta per ascoltare la voce di colui che ora gli parla per iniziare «un discorso che sembra un testamento».

Qual è la sostanza di questo discorso? Il sentimento di «tetro entusiasmo» sta ora alla base della scelta dell'autore. Dove appunto si uniscono due forze contrapposte, una che spinge verso la fine, verso la morte, e una che invece va a cercare l'origine di nuova energia vitale. Gli insegnamenti donati al giovane Fedro sono il concentrato delle idee di Pasolini sulla difesa dei valori della tradizione, qui naturalmente amplificati, e rafforzati dal fatto che molte espressioni sono ricalcate su versi di Ezra Pound. Sono i versi dell'ultimo frammento di *Bestia da stile*, gli stessi letti ai ragazzi di Lecce: una vera e propria ossessione di Pasolini in questi mesi, rimbalzano in luoghi diversi, dal teatro alla poesia all'intervento pubblico di fronte agli studenti.

Ancora una volta, la voce vera di Pasolini qual è? Qual è l'accento da dare a queste parole? Mettendosi nella posizione di colui che redige un testamento, Pasolini si mostra come l'uomo veridico, colui che, con parole le parole che Michel Foucault (2009: 71) dedica alla parresia, «ha il coraggio di rischiare il dire-il-vero», compiendo un atto estremo come quello di Jan Palach, che scrive con il suo corpo che brucia, o di Socrate, che si rifiuta di fuggire dalla prigione. Il testamento è la parola performativa che sancisce la fine di un sapere ormai usurato, è l'atto che corrisponde all'abiura, pur non avendone la violenza.

Jan-Socrate: un giovane ribelle e un vecchio contestatore. Come sempre, Pasolini vuole eliminare la distinzione e sovrappone le figure degli estremi, il *puer* e il *senex*.

Il testamento consiste in una serie di precetti con cui Pasolini consiglia al ragazzo di difendere il passato (i paletti che vengono utilizzati per delimitare i terreni, i casali di campagna, gli Dei dei campi), cioè tutti i valori che appartengono a quel mondo agricolo che ormai non esiste più. Questa difesa non va collocata nella realtà ma nel sogno, nell'immaginazione, nella volontà di non dimenticarli (la sua camicia grigia diventa appunto la camicia “del sonno”, cioè il segno di chi sta dormendo e sognando). Il ragazzo dovrebbe fare del suo sogno l'origine di una vera rivoluzione. Tutto questo, i padri, cioè la generazione precedente, lo hanno cancellato, cercando altre vie, altre soluzioni. Invece – afferma Pasolini (2003 II: 515) – la Repubblica (cioè la nuova Polis che dovrebbe sorgere) deve stare «dentro, nel corpo della madre». Da questo luogo santo deve nascere una nuova idea di comunità, una comunità che non sia più “borghese” (cioè paterna, dominata dall'unico ideale del progresso) ma materna, cioè comprensiva di tutto quello che i borghesi tendono a lasciar fuori: «ama i poveri, ama la loro diversità» (Pasolini 2003 II: 514). Il corpo della madre è la Tradizione, e dentro la Tradizione si collocano gli esclusi con i loro corpi e le loro voci, i dialetti che ogni giorno rinascono diversi.

Il gesto più esplicito di questo congedo Pasolini lo compie alla fine, quando ormai ha elencato al ragazzo quali sono gli impegni che gli chiede. *Hic desinit cantus*: il latino della tradizione, che sembra improvvisamente riaffiorare sotto il friulano della poesia. Come una voce arcaica che non si è cancellata, ma risorge dentro un'altra voce arcaica, evitando con cura il ricorso a quell'italiano ormai medio che non consente più espressività poetica. E quando il canto finisce, il poeta afferra il suo sapere e lo porge al ragazzo, perché lo prenda sulle spalle. Se ne deve liberare. È un peso eccessivo per le spalle di un vecchio, e viene fuori la parola che definisce l'intera operazione letteraria di Pasolini: «scandalo». Quel sapere è uno «scandalo». Non per la sua consistenza o per la sua complessità. Già da tempo Pasolini denuncia il fatto

che ormai il suo essere poeta ha perso di valore, che il suo aver accumulato ricchezza intellettuale ha la stessa orribile impronta dei borghesi che accumulano ricchezze materiali. Dunque, anche il suo sapere di poeta è poca cosa, è materia ormai desueta. «Ciò che hai saputo, hai saputo», urla il verso di Shakespeare che dà titolo al poema dell'abiura, all'inizio degli anni sessanta (*Poema per un verso di Shakespeare*, in *Poesia in forma di rosa*). Ancor prima, Pasolini aveva identificato nel simbolo della rosa il dono di sapere ricevuto dalla madre e ormai sfogliato. Ora, come Socrate vecchio, passa questo dono al ragazzo che lo odia (lo odia in quanto uomo di sinistra, lo odia in quanto il dono sarà difficile da accettare, e il peso da sopportare). Ma a Pasolini interessa soprattutto liberarsi di questo peso, deve farlo per riuscire nell'operazione di adattamento al presente, per «stare al gioco a cui non è mai stato». Questo stare al gioco (accettare il presente per metterlo in gioco) spiega, contemporaneamente, le due opere impossibili, *Petrolio* e *Salò*, che andrebbero lette a partire di qui, come contenitori dell'ultimo sapere ormai diventato un non-sapere da rendere pubblico, da buttare sul tavolo da gioco come un valore che spiazza e fa saltare le regole del gioco stesso. La terapia necessaria sta nel mandar fuori tutto per potersi alleggerire. Non si ritorna nella condizione del Puer, ma è il Senex che deve liberarsi del proprio sapere e passarlo al Puer in cambio di una libertà. L'aggettivo "leggero" diventa centrale negli ultimi versi della poesia, con un gioco di suoni che si ripercuotono nelle parole chiave: *lizèir*, *zint avant*, 'andando avanti', *sielzint par sempri*, 'scegliendo sempre', *zoventùt*, 'gioventù'. L'ultimo soffio poetico non è quello di voci originarie, ma l'espressione di un gioco che perverte le voci per lasciare indietro le tracce del passato.

Riferimenti bibliografici

- Agosti, Stefano (2004): *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni.
- Contini, Gianfranco (1978): *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni.
- Foucault, Michel (2009): *Il governo di sé e degli altri*, Milano, Feltrinelli.
- Gardair, Jean-Michel (1996): *Narciso e il suo doppio. Saggio su La nuova gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni.
- Gardair, Jean-Michel (1971): «Entretien avec Pier Paolo Pasolini», *Le Monde*, 26 febbraio.
- Hillman, James (2021): *Saggi sul Puer*, Milano, Raffaello Cortina.
- Pasolini, Pier Paolo (1999): *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2003): *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.