

POLIS

Negli ultimi anni della sua vita Pasolini lavorava contemporaneamente su molti versanti. Potremmo dire che aveva aperto molti fronti dai quali lanciare ordigni contro le forze nemiche da cui si sentiva accerchiato. Innanzitutto ci sono i film della *Trilogia* più *Salò*, che forse insieme formano una Tetralogia, dal momento che l'ultimo è una sconfessione dei primi tre, ma i primi tre non possono essere slegati dal loro confluire verso l'ultimo. Poi ci sono gli *Scritti corsari*, cioè il libro di articoli scritti contro il Potere, ma anche le recensioni a forme di letteratura che vengono dal passato (Penna, Ignazio Butitta, le omelie di Dom Franzoni). E ancora: i saggi di *Descrizioni di descrizioni*, il rifacimento di *Bestia da Stile*, la raccolta *Nuova Gioventù*, e infine il romanzo incompiuto, *Petrolio*, che contiene l'analisi del Potere vista attraverso la vicenda di un uomo che vive sulla propria pelle una modificazione legata alla sessualità, si trasforma in donna e viene completamente dominato dai propri istinti sessuali. A proposito del protagonista di questo romanzo, l'ingegner Carlo Valletti, Pasolini riutilizza due termini (Polis e Tetis) che corrispondono al dispositivo retorico che sta alla base di tutte le opere che ho elencato e che può essere indagato come dispositivo centrale in tutta l'opera dell'autore. Carlo si sdoppia in due metà, a loro volta produttive di due individui interi gemellari e definiti Carlo di Polis e Carlo di Tetis. Polis corrisponde alla città, cioè alla dimensione pubblica e razionale dell'individuo, Tetis invece corrisponde alla sessualità, cioè alla parte nascosta e pulsionale. Mentre Carlo di Polis fa carriera all'interno della multinazionale del Petrolio, il suo gemello "cattivo" Tetis si abbandona a una serie di atti di desiderio, che culminano nella perdita dell'organo sessuale maschile e nella trasformazione in donna.

Possiamo dire che in Carlo vengono a contatto Polis e Tetis: pur restando separati appartengono a uno stesso individuo, o meglio a un individuo diviso in due metà. Al contrario, la Città di Petrolio (Roma) è una Polis dove Tetis è ormai penetrato portando la sua rivoluzione e imponendo nuovi comportamenti. Questi comportamenti, cioè i nuovi Valori, Pasolini li descrive in una lunga sfilata allegorica di sapore dantesco il cui protagonista si chiama Merda e la generazione di giovani destinati a rappresentare definitivamente come è avvenuto il connubio tra Tetis e Polis, quel connubio che invece non si realizza in Carlo, in quanto destinato a restare un "io diviso". Il termine Merda rimanda indirettamente anche alla materia putrida da cui si forma il Petrolio. Carlo assiste alla rappresentazione del Merda come un regista che filma, seduto su un carrello, l'avanzare inarrestabile di un individuo dal quale egli resta sempre alla stessa distanza, osservandolo con occhi impassibili. E la doppia natura di Carlo (il suo essere uomo « a cavallo » tra due epoche) si riflette nella duplice visione che gli si presenta: ai lati della via di Tor Pignattara, dove avviene la sfilata, si vedono ancora, con colori smorti, le forme di vita di una società precedente (gli anni cinquanta), mentre il presente si mostra con colori vivaci al centro della strada. Queste tracce sopravvivono all'avanzare della nuova società senza che ci sia fusione tra le due, esattamente come non c'è fusione tra Carlo di Polis e Carlo di Tetis.

Del resto c'è un Appunto del romanzo (il 67) che spiega bene come la Polis sia fondata su un meccanismo di imitazione per cui i Figli si illudono di rivivere nel proprio corpo il mistero già vissuto dai loro Padri e così si sostituiscono a loro nella gestione del Potere e delle Istituzioni che lo rappresentano. Questo meccanismo perpetuo viene definito

« Fascino del Fascismo », con una figura retorica fondata sull'etimologia. Coloro che non si adeguano a questo meccanismo e non si siedono al « gran banchetto paterno del potere » sono le Vittime, cioè coloro che cercano col loro corpo – sacrificando il loro corpo – di interrompere la catena per cui il Passato si perpetua nella vita comune. Vittima è Carlo di Tetis: vittima in quanto in lui Tetis si rifiuta di diventare Polis, o meglio vive in opposizione continua a Polis. Non c'è conciliazione, non c'è dialettica, non c'è continuità, non c'è Potere. La Paternità (in quanto meccanismo di trasmissione del Potere) è così messa in crisi. In un'altra pagina del romanzo, sulla base di una fantasia ricavata da Norman O. Brown¹, Pasolini descrive un sogno in cui Carlo vede l'orda dei figli di freudiana memoria che si ritrova nel deserto e stringe un nuovo patto per far nascere una società senza padri. Sono giovani uomini, figli caratterizzati dal « sesso prominente, bestiale », lo stesso sesso che Carlo ha visto in sogno come attributo di una donna mostruosa. Questi figli si raccolgono intorno a un obelisco aguzzo (che ricorda il monolito di *Odissea nello spazio* di Kubrik, film del 1968) e stringono un patto di alleanza. « Sono fratelli e orfani » dice una voce misteriosa che scende dal cielo (e che proviene da una poesia di Penna, cioè di un uomo vissuto nel rifiuto della paternità). « Orfani » fa pensare comunque che questi figli abbiano perso un genitore, e che il loro legame nasca anche da questa perdita luttuosa. La nuova città dovrà dunque nascere da un patto di fratellanza, non dal la successione del Potere che prevede l'uccisione sacrificale del Padre. Sarà una città dove viene eliminato il « banchetto paterno del potere », e per questo è Carlo il destinatario della visione, cioè colui che possiede una doppia anima, un doppio sguardo sulle cose.

Dunque se in *Petrolio* domina l'idea della Polis come luogo di trasmissione del Potere, Pasolini pensa anche che questo Potere in realtà è destinato ad assorbire qualsiasi forma di dissidenza rappresentata dai nuovi corpi che ostentano la loro obbedienza a Tetis. Solo Carlo sembra potersi sottrarre a questa forma di dominio in virtù del suo essere diventato due: il due non accetta le regole dell'uno, cioè della conciliazione, dal momento che la conciliazione significa poi predominio della componente razionale su quella irrazionale, del pubblico sul privato.

Nella scelta di una coppia speculare Pasolini riattiva il modello comico che sta all'origine del romanzo borghese, quel modello che a lui interessa solo prima di venir convogliato nella storia moderna del romanzo come voce di un uno (il narratore) che domina tutte le voci della molteplicità (per Pasolini, questa storia comincia in Italia col nome di Ariosto). Infatti nell'Appunto 99 viene proprio messo in scena il processo di moltiplicazione dell'io che produce i personaggi nel meccanismo romanzesco, e al termine di questo processo viene ipotizzato comicamente che l'io iniziale si annulli scegliendo una morte in mare, cioè una sparizione in quel mondo delle acque prenatali che Pasolini interpretava attraverso la prospettiva di Ferenczi e del suo saggio *Thalassa*. Quanto queste suggestioni psicanalitiche fossero viste da Pasolini in una chiave di «gioco» con la psicanalisi è ancora tutto da capire: sono prospettive in qualche modo eretiche nei confronti della teoria freudiana ortodossa, e Pasolini non ha mai smesso di fiancheggiare sia Freud che i suoi allievi con l'atteggiamento di chi è attirato da teorie che spiegano il mondo su una base sessuale ma nello stesso tempo non vuole essere irreggimentato in queste teorie senza aver possibilità di tener aperte vie d'uscita. Dopotutto una teoria è la strutturazione di un discorso sotto forma di potere che ordina le idee e vi subordina i fenomeni: esattamente il contrario di ogni « empirismo eretico ».

A me sembra che un simile ricorso a forme narrative pre-romanzesche (cioè

1 Il libro di N.O. BROWN, *La vita contro la morte. Il significato psicanalitico della storia*, che esce da Adelphi nel 1964, costituisce un vero bacino di idee e immagini per la composizione di *Petrolio*.

precedenti al consolidamento ottocentesco del romanzo) si ritrovi negli altri contenitori simbolici che Pasolini ha costruito mentre lavorava a *Petrolio*, cioè in *Salò* e in *Porno Teo Kolossal*, ma direi che possiamo estendere il discorso anche agli *Scritti corsari* e alla *Nuova gioventù*. Infatti è necessario vedere come nuclei di pensiero molto simili attraversino i generi diversi praticati dall'autore, creando un effetto di risonanza e di variazione da opera a opera. Credo che sia il modo con cui Pasolini ha deciso di lasciar sempre aperto il confine delle forme che adottava, rendendole permeabili l'una all'altra e quindi esponendo le sue idee in una sospensione liquida per cui non possiamo mai perfettamente farle aderire con enunciati definibili facendo riferimento al luogo in cui compaiono, ma dobbiamo sempre sentire il dialogismo che attraversa le opere e crea un effetto rizomatico (mi sembra che qualcosa di simile si trovi nella prospettiva con cui Gragnolati ha indagato il triangolo Dante-Pasolini-Morante nel suo libro *Amor che move*²).

Diciamo allora che ci sono discorsi che attraversano irregolarmente l'opera di Pasolini, cioè zone di emergenza di enunciati che si incarnano in forme espressive differenti ma sempre in rapporto. E "tra" questi discorsi (cioè nel punto in cui si incrociano) emerge il modo in cui Tetis fa sentire la sua voce contro Polis. Ed essendo un modo ancipite, si potrebbe affermare il contrario, che cioè Polis fa sentire la sua voce contro Tetis.

Questa opposizione si iscrive in un ulteriore discorso, cioè il rifiuto di Pasolini della struttura dialettica che caratterizza il pensiero occidentale. A sua volta, il rifiuto della dialettica viene inquadrato nel discorso sul sacro, e poi il discorso sul sacro viene ricondotto a quello sulla sessualità (siamo tra il '68 e il '69). La sessualità rientra nella polemica contro il mondo borghese e tocca anche il modo con cui Pasolini rappresenta il nuovo assetto nel rapporto tra Padri e Figli (sia nelle opere teatrali che in *Teorema*), e così ritorniamo al discorso su Polis, cioè il Potere che forma le istituzioni della Città. Seguirò ora, anche se parzialmente, questa specie di circolo ermeneutico.

Il discorso intorno alla impossibilità di cedere al meccanismo dialettico, cioè alla conciliazione degli opposti, si rafforza a cominciare dal 1969, dal film su *Medea*, in cui Pasolini inserisce la figura del Centauro, che è doppio, androgino, ma nello stesso tempo compare due volte, all'inizio del film come centauro reale, e pedagogo amorevole del piccolo Giasone, e a metà film come uomo intero che rimprovera a Giasone, ormai adulto, di non saper riconoscere dentro di sé i segni dell'amore per Medea. La comparsa del Centauro uomo avviene nel prato del Camposanto di Pisa, scelto da Pasolini come luogo in cui si realizza l'immagine di una Polis moderna, dominata dal pensiero razionale (Pisa è la città di Galileo) che ha ormai allontanato e rimosso il pensiero mitico barbarico di cui Medea è la rappresentante. Questa rimozione produrrà poi la tragedia vera e propria, e quindi possiamo pensare che il tragico sia appunto l'effetto prodotto dalla non conciliazione: la tensione degli opposti è tragica, in quanto l'elemento originario, primitivo, non viene adeguatamente elaborato e assorbito dal modello nuovo, progressivo (è lo stesso dispositivo che viene sussunto fin dall'anno della traduzione dell'*Orestide* dal rapporto tra Eumenidi e Furie, alla cui base c'è la lettura del libro di George Thomson su Eschilo³). Resta una frattura, una ferita, e da questa ferita può ritornar fuori con forza distruttiva l'elemento primitivo. Questa frattura viene poi trasposta da Pasolini nell'analisi del rapporto tra progresso e sviluppo che caratterizza la società borghese italiana e il modo con cui le culture popolari, locali, primitive, sono state cancellate dalle culture industriali e neocapitalistiche borghesi.

2 Mi riferisco a M. GRAGNOLATI, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forme del desiderio in Dante, Pasolini, Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013.

3 Per quanto riguarda la lettura dell'*Orestide* rimando al saggio di G.L. PICCONI, *La furia del passato. Appunti su Pasolini e l'Orestide*, in *Pasolini e il sacro*, a cura di S. Casi, A. Felice e G. Guccini, Venezia, Marsilio, 2012.

La figura del centauro è anche la prima figura che incarna il fenomeno. Nel dialogo con Dufлот, Pasolini spiega anche che il centauro rappresenta una carica di sacralità che lentamente si spegne ma è pronta a ritornar fuori spezzando la continuità del cosiddetto progresso. Il sacro dunque è un fenomeno che interrompe le continuità della storia creando quel fenomeno di « sopravvivenza » che Didi-Huberman riconduce al “nachleben” warburghiano e che Pasolini conosceva attraverso gli studi folklorici di Cocchiara, in cui trovava il “survival” di Tylor. Inoltre il centauro, nell’ottica freudiana, rappresenta « il simbolo del blocco parentale, padre e madre ». Dunque una coesistenza di opposti che sembrano prendere forma nella duplicità dell’uomo cavallo: Polis e Tetis, ancora una volta, che poi torneranno in figurazioni diverse all’interno dei primi sogni di Carlo in *Petrolio*, dove Pasolini gioca con le immagini della donna dotata di fallo e dell’uomo con la vagina, immagini arcaiche collegate con i fenomeni della fecondità della terra e del riso sacro. Fino ad arrivare al famoso idolo muliebre ripreso dal libro di Alfonso di Nola e che ha una funzione importante nel finale delle avventure di Carlo. Infatti, come esplicita il testo, questo idolo « è stato eretto per ridere ».

Non solo si crea una continuità forte tra questi momenti dell’opera di Pasolini ma il tema tragico della non conciliazione entra con una forma non più tragica ma comica e onirica nel romanzo. Ed è connesso con il recupero della tradizione pre-romanzesca, anti-moderna, anti-borghese che sta alla base sia del romanzo che del film *Salò*, dove secondo me l’intero universo sadico si presenta sotto forme di una comicità archetipica, ma non libera di espandersi e di creare indistinzione tra il corpo individuale e il corpo collettivo (Bachtin). Questa comicità che nasce dall’innesto del modello di Boccaccio in quello di Sade è completamente chiusa dentro ad un meccanismo sterile di sessualità che non a caso utilizza un sistema erotico interamente fondato sul mondo anale che già in Freud è il mondo che precede lo sviluppo dell’individuo. La villa dei Signori è – ancora una volta – una Polis dove domina Tetis. Ma non essendoci ormai più distinzione, Tetis manifesta il suo lato orribile e anarchico. Il Potere usa Tetis, il Potere è Tetis. Anzi: se la nuova Polis applica alla lettera le regole volute da Tetis, questo significa che il Potere può ormai rappresentare se stesso col volto di Tetis. (come dice già il re Basilio in *Calderòin*: « Il Potere, che sempre si era ricreato uguale a se stesso, questa volta si è ricreato diverso da sé »).

Ancora una volta Pasolini ci mostra cosa avviene quando due principi che dovrebbero mantenersi in un rapporto di inconciliabilità (cioè di impossibilità dialettica) si conciliano e diventano Uno: il principio più forte ha fatto suo, ha assorbito, il principio ribelle, e lo usa come strumento di dominio. È lo stesso fenomeno che avviene con i capelli lunghi: quello che poteva sembrare un gesto eversivo contro il Potere (farsi crescere i capelli) è diventato un dispositivo attraverso cui il Potere esibisce la sua nuova forma, cioè ordina a tutti i giovani, indistintamente, di farsi crescere i capelli. I corpi dei giovani si esibiscono come oggetti di cui si ciba Tetis, e la Villa è lo spazio chiuso di uno spettacolo infernale. Infernale e per questo “comico”, cioè non più rappresentabile nella tensione tragica che implicava l’opposizione tra due spazi, quello dell’eroe isolato e quello della comunità. Secondo il modello tragico, l’individuo sceglieva di uscire dalla Polis, cioè si sottraeva alla Legge, e entrava nel dominio dell’Anomia, cioè il deserto che inizia fuori dalle porte della città (è un’idea che Pasolini sussume da Durkheim e poi rimanipola a modo suo). Edipo vagava nel deserto, prima di arrivare a Tebe, e continua a vagare negli spazi delle periferie bolognesi quando, entrato nell’anomia, deve riscattare la sua condizione attraverso la creazione poetica (il flauto di Tiresia). Ora l’Anomia è dentro la Polis e coincide con il meccanismo del Nuovo Potere che si è liberato da ogni vincolo. I giovani solo in parte sono vittime, in parte sono già collaboratori (questo è il prodotto della “tolleranza”, lo strumento con cui il neocapitalismo si è appropriato della gestione dei costumi sessuali).

Qui bisogna notare che non appena Pasolini identifica un oggetto e lo pone all'interno di un discorso per analizzarlo, questo oggetto da periferico diventa centrale, da secondario assume un ruolo primario, e per tanto Pasolini è costretto a liberarsene per non diventare responsabile della gestione autoriale (cioè di potere) del discorso su quell'oggetto. Il meccanismo si ripete molte volte nell'opera di Pasolini e crea tensioni interne che spesso dalla critica sono state appiattite o trascurate. Nel transitare da un contenitore all'altro lo stesso contenuto si modifica. La forma particolare di *Petrolio*, per esempio, cioè la forma del frammento e del non compiuto, non può essere trascurata se la consideriamo l'unica possibilità che Pasolini ha di narrare senza dover ricorrere alla figura del narratore che gestisce dall'alto il materiale della storia e quindi utilizzare una posizione retorica corrispondente all'ironia. In *Petrolio* la voce narrante si esibisce di continuo ma questa voce non è collocabile in un punto determinato. Si tratta di una voce che usa decine di maschere diverse, e per questo crea un effetto di scomposizione e nello stesso tempo sembra perdersi nel vuoto, esattamente come Pasolini diceva a proposito delle *Città invisibili* di Calvino, in una recensione spettacolare: « Il senso è come un'eco in una valle piena di grotte che suona ora qua ora là, pur essendo sempre lo stesso ». Così è la voce in *Petrolio*, sembra sempre la stessa ma suona come un'eco in mille forme diverse.

Pasolini diceva anche, sull'opera di Calvino, che la descrizione di ognuna delle città nasce dallo scontro tra una città ideale e una città reale, anche se questi due opposti non si superano mai in un rapporto dialettico. Ancora una volta, e siamo nel '73, torna fuori il paradigma cognitivo che conosciamo. Ma qui Pasolini aggiunge una strana idea, e cioè che il conflitto tra reale e ideale si consuma lentamente, e solo il tempo può « risolvere i problemi diluendoli all'infinito » e alla fine « distruggendoli fino a farne dei rottami a loro volta surreali ».

Credo che l'espressione « rottami surreali » sia quella che ci aiuta a capire meglio la natura frammentaria di *Petrolio*. Ma penso che questa immagine di rottami sia utilizzabile anche per *Salò*, dove in effetti ogni racconto sfuma nell'insensato e la grande, perfetta, ossessiva macchina della costruzione alla fine contiene solo brandelli di senso, come le voci che escono dalla radio nell'ultima scena e sono riconducibili ai *Cantos* di Ezra Pound, appunto una cattedrale di rottami.

Ma per Pasolini la costruzione, cioè la tecnica, è sempre un fatto privilegiato. E dunque la Polis invivibile di *Salò* (invivibile contro invisibile) ha una ulteriore versione favolistica nelle Polis bibliche di *Porno-Teo-Kolossal*. Sodoma (Roma), Gomorra (Milano), e Numanzia (cioè Parigi) sono le tre città che rappresentano tre fasi dell'ultima versione pasoliniana del modello di Polis. Apparentemente, ognuna di queste città rappresenta un momento utopico della Storia reso attraverso una figurazione allegorica: Sodoma è il mondo dell'amore omosessuale dove regna l'ordine e il rispetto assoluto, dove gli uomini amano gli uomini e le donne le donne secondo un meccanismo perfetto regolato dall'alternanza di un uomo e di una donna nel ruolo di gestione del potere; Gomorra riproduce la liberazione sessuale degli anni settanta e la esaspera nel regno della violenza che si manifesta nell'assalto dei corpi, nel desiderio senza limite; Numanzia è la città assediata dai nazisti e difesa dai socialisti che però decidono di uccidersi collettivamente seguendo l'idea di un poeta che però si rivela, vigliaccamente, l'unico a non praticare il suicidio e alla fine muore in un alterco sciocco che nasce col generale nazista intorno al nome di un vino. Queste tre immagini di Polis, costruite con un ingrediente favolistico e surreale che ricorda da vicino le Città di Calvino, sono osservate con stupore e divertimento da due viaggiatori che stanno cercando la città dove deve nascere il Messia e seguono il segno celeste di una Stella cometa. Sono Nunzio ed Epifanio e ripetono, nel loro contrasto, la particolare versione

della coppia padre e figlio che Pasolini aveva sperimentato nei film con Totò e Ninetto (*Uccellacci e uccellini*, *La Terra vista dalla luna*, *Cosa sono le nuvole?*). Anche loro vengono da Napoli, la città della vita e del gioco, e sono legati da un bizzarro rapporto di servo e padrone. Il loro passaggio in questi luoghi coincide anche con il momento di rivelazione della violenza che scardina l'ordine utopico: a Sodoma un gruppo di ragazzi invasati vuole violentare alcuni giovani militari, a Gomorra due omosessuali scoperti e incarcerati vengono uccisi in modo tribale di fronte alla folla, a Numanzia la morte è implicita nella scelta dei cittadini di fronte ai nemici invasori. Ogni volta si ripete lo stesso meccanismo, e Nunzio e Epifanio scappano mentre la città viene distrutta dalla collera divina. Arrivati però in una città orientale, Ur, Epifanio viene derubato di un oggetto misterioso che difendeva strenuamente durante il viaggio per portarlo come dono al nuovo Gesù: un presepe d'oro che è animato da un meccanismo sofisticato. Quel presepe, che potrebbe rappresentare un momento in cui la storia ricomincia, l'annuncio messianico di una nuova storia, è ridotto a un giocattolo prezioso e come tale viene sottratto al re mago napoletano. E infine, individuata la grotta della nascita, i due pellegrini trovano un luogo vuoto sporco di cartacce e escrementi. Il bambino, spiega un ragazzo che vende souvenir, è nato molti secoli prima. Epifanio ha perso l'occasione della sua vita, ha fallito, e non può essere il testimone di un rinnovamento dei tempi, anzi, al contrario il suo viaggio sembra mettergli di fronte immagini di città che finiscono, si consumano, vengono annullate senza nessun annuncio di nuovi inizi. Allora Epifanio muore per il dolore e dal suo corpo, come dal corpo di Nunzio, escono due anime che salgono in cielo, e dal cielo osservano la terra, una pallottola lontana, sperando di trovare il Paradiso. Ma anche l'ultima Polis, la Polis della perfezione perpetua, non sembra esistere. I due si siedono e non possono far altro che aspettare. Cosa? La Fine. Prima o poi arriverà. Il Tempo che appunto consuma ogni contrasto.

Credo che quest'ultima costruzione di Pasolini possa essere letta come un'ennesima abiura, l'abiura di *Salò* e degli *Scritti corsari*. Con lo sguardo di chi accetta la distruzione del presente senza più voler combattere, Pasolini scrive la favola del nuovo re mago e del suo servo che rivedono, uno dopo l'altro, i mondi utopici della storia umana, resi visibili nelle Polis del passato. Ogni Polis è l'incarnazione di un'idea e di un tempo che si è consumato fallendo. Ogni Polis è un'eterotopia dove si entra per constatare il fallimento di un'utopia. Ma anche l'idea che la storia possa ricominciare con la nascita di un nuovo Cristo si è in realtà consumata. Il presepe giocattolo rappresenta un oggetto ormai inutile, e viene rubato a Epifanio perché è fatto d'oro, è scaduto a bene venale. Resta solo il tempo uniforme sospeso nel vuoto del cielo, il tempo aperto che però non annuncia né la fine di un Regno né l'inizio di un altro: ogni Ora è uguale all'altra, non prevede niente se non la Fine di tutto. Epifanio ha seguito la sua illusione, rappresentata dalla Stella cometa, e ha conosciuto il mondo in tutte le sue forme perfette e fallimentari, ma adesso quella conoscenza non produce più nessun effetto. Resta sospesa, come lui, nel vuoto.

Anche in questo l'utopia consuma se stessa. Invece di ipotizzare un'apertura proiettata in avanti, Pasolini usa la struttura retorica che rinnega il passato e il sé nel momento stesso in cui avviene il rinnegamento. Mi sono già fermato su questo dispositivo discorsivo riconducendolo all'indagine di Foucault intorno al sistema di veridizione dell'individuo elaborato tra età classica e età cristiana. Voglio solo sottolineare qui che ci sono tre forme della verità praticate da Pasolini nel corso della sua opera. Queste forme credo che possano essere riassunte nei tre momenti della *conversione*, dell'*abiura* e dell'*exomologhesis*. In realtà sono molto simili e solo per comodità le individuo in tre momenti distinti: con la conversione, Pasolini mette in scena il salto improvviso dell'individuo in uno spazio che prima non gli apparteneva e che improvvisamente lo costringe a modificare la struttura del proprio sé.

Pasolini rappresenta questo salto nelle opere giovanili, anche in termini marxiani, e poi lo riconduce alla figura di San Paolo, ma anche a quella di Medea, o al Padre di *Teorema* che appunto si chiama Paolo. Nella conversione si incrina la continuità del tempo, si passa da una modalità a un'altra con l'apertura di una nuova realtà. La modalità dell'abiura si fa strada nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, e poi prosegue fino all'abiura della *Trilogia della vita* (ma il concetto si trova anche in *Pilade*). Con l'abiura, il soggetto rinnega la posizione che ha sostenuto in un tempo precedente e si pone in una posizione sospesa, sembra sottrarsi al giudizio del mondo ma in realtà mette se stesso sotto l'attenzione collettiva: si offre pubblicamente come oggetto d'attenzione. In un certo senso, lascia una parte di sé al giudizio degli altri, iscrivendola nella collettività, che accoglie un soggetto inattuale e ormai consumato mentre il nuovo soggetto si sporge su un tempo nuovo. *Exomologhesis* è il nome con cui, secondo quanto spiega Foucault, nella cultura cristiana il peccatore pubblicamente esponeva la propria vita e la rinnegava totalmente mostrandosi pronto per il cambiamento: era la liberazione dal passato che preludeva a una svolta radicale. Credo che tutta l'opera di Pasolini sia costruita secondo questa struttura, ma soprattutto nelle ultime opere la struttura si fa più evidente. Pasolini vuole allontanare il proprio sé in quanto quel sé ha prodotto discorsi ormai inutili, è diventato ormai un Autore, cioè qualcuno che possiede, o almeno esibisce il possesso. Allora è necessario aprire il nuovo spazio per un altro sé. Pasolini immagina di essere un uomo anziano che si libera di un peso e lo dona a un giovane. Questo giovane sarà un ragazzo di destra, cioè un individuo che è l'opposto di quanto Pasolini era da giovane. Un suo contrario. Un doppio che non potrà mai essere conciliato. Liberandosi del suo passato Pasolini, come Socrate, cerca l'assoluzione per aver introdotto nuovi *dàimones* nella Polis. In realtà, l'unico vero *dàimon* che Pasolini ha iscritto nel destino della Polis si chiama Tetis. Pasolini ha fatto emergere questo *dàimon*, gli ha dato un corpo, o meglio molti corpi. « Quando Dioniso è arrivato a Tebe, sotto le spoglie di un bel ragazzo mortale, aveva l'aria piena di grazia, di allegria, di pigrizia giovanile. Piano piano quella sua presenza realmente felice ... si rivela come una presenza spaventosa », afferma Pasolini nella lettera a Silvana Mangano. Dunque così si manifesta Tetis, ma la Polis, anziché venir distrutta da lui, lo prende a suo servizio e ne fa una regola di potere. Così accade a Sodoma, così accade a Gomorra, dove il potere, sia in forma blanda e tollerante, sia in forma violenta, detta le leggi sulla sessualità. Così accade nella Villa di *Salò*. Allora Pasolini è costretto a rigettare in faccia alla Polis la sua stessa innovazione scandalosa e dichiara « io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile ».

Pasolini sceglie anche, come mossa ulteriore, di allontanarsi dalla Polis, di mettersi fuori dalle porte e dalla Legge, come fanno molti dei suoi Padri che rinnegano il proprio ruolo per ritornare a essere Figli (così fa Paolo, il padre di *Teorema*, che corre nel deserto come un Edipo che abbia perso ogni speranza di ritrovare una città ospitale). Nel deserto nasce la democrazia, sostiene Pasolini (l'affermazione si trova nella recensione al romanzo di Mario Soldati, lo *Smeraldo*, ma ancora una volta è una citazione da Norman Brown), « dove si incontrano i figli orfani, banditi, che giocano e si alleano tra loro contro la città ». Nel deserto Pasolini sperimenta un nuovo ruolo, per assumere la maschera del buffone e insieme del demone: questo dovrebbe essere il « nuovo ludo », il gioco delle ultime opere.

Nella raccolta *Nuova gioventù* (che è un gioco nuovo costruito sul modello di un primo gioco, e quindi una ripetizione che allude all'impossibilità della ripetizione, un contenitore che rende impossibile ogni contenuto) c'è una poesia dove si mescolano il greco e il friulano, cioè due lingue della gioventù che possono essere usate proprio perché ormai inutili, consumate. A parlare sono due uomini che si trovano fuori dalla Polis: Edipo, che sosta a Colono, cioè un sobborgo di Tebe, attendendo la morte dal momento che la sua condizione di farmaco gli impedisce di tornare dentro la città, e Pasolini che si trova a Chia,

un luogo che equivale al deserto (paradossale, quindi, la presenza del dialetto friulano). Sono due vecchi, e le loro voci si alternano in un dialogo impossibile: dicono cose simili ma restano separate in due mondi incomunicabili. Edipo ormai non ha niente da chiedere, se non di potersi fermare alle porte di una città, in attesa. Mentre colui che parla in friulano, il padrone di una torre e di un bosco, dichiara: « Qua ciò che io so, non lo sa nessuno: / io lo ricordo soltanto ». Anche lui è vuoto di ogni sapere, o meglio possiede un sapere che ormai non è comunicabile: gode dell'aver poco tempo da vivere, di non sapere nulla e di non essere più padrone, infine di sentirsi leggero, un piacere sconosciuto ai giovani. Qui la voce dei vecchi esiste solo come controcanto della presenza dei giovani: Edipo di fronte alla figlia Antigone, il vecchio friulano di fronte ai giovani che godono di una sera primaverile che ne anticipa mille altre. Per questo la poesia, dove si sente solo la voce dei vecchi, si intitola *Lengas dai frus di sera* e allude alla voce dei giovani che però non si sente.

Nello spazio della poesia possono stare insieme due cose diverse e uguali, « ta kai ta », questo e quello, come dice un'espressione di San Paolo che Pasolini aveva appena riletto nella *Storia Lausiaca* di Palladio e che doveva probabilmente dare un titolo alternativo a *Porno-Teo-Kolossal*. Ta kai ta. Questo e quello. Polis e Tetis.

Marco A. Bazzocchi

(Alma Mater Studiorum – Università degli studi di Bologna)