

IL MITO DELLA GRANDE MADRE: UNA POSSIBILITÀ DI LETTURA DI POESIA IN FORMA DI ROSA DI PASOLINI

THE MYTH OF THE GREAT MOTHER: A GATEWAY TO POEMS IN SHAPE OF A ROSE

Anna Marzio
Universidad de Sevilla

RIASSUNTO:

Per Pasolini il titolo racchiude l'essenza della poesia o raccolta. Verrà qui analizzato il significato di "poesia in forma di rosa" analizzando le sue poesie. Rosa come richiamo alla figura materna ma nascondere anche significati esoterici o simbolo di perfezione, talismano contro il male o simbolo alchemico. Ma l'autore probabilmente si riferisce alla rosa come simbolo di rigenerazione.

PAROLE CHIAVE:

madre, morte, Pasolini, poesia, rigenerazione, rosa, simbolo.

ABSTRACT:

In Pasolini's Works, the title represents the essence of the poems. In this article, some poems are analyzed in order to understand the meaning of "poems in shape of a rose". The rose can symbolize mothers, but it also hides esoteric meanings or it can be a symbol of perfection, a talisman against the evil or an alchemic symbol. But the author probably wanted to refer to the rose as regeneration symbol.

KEY WORD:

mother, death, Pasolini, poem, regeneration, rose, symbol.

La rosa di Pasolini: il titolo come coagulo di senso e la tesi di Giuseppe Zigaina
Aurum nostrum non est aurum vulgi
(Arnaldo da Villanova, *Rosarium Philosophorum*, XIII secolo)

Dopo aver letto molta parte delle opere di Pasolini, si è accresciuto in me un senso d'impotenza, di profonde e incolmabili (a breve) lacune, unite alla consapevolezza che nessuna delle parole scritte dal poeta è stata scritta con leggerezza.

Naturalmente quando si tratta dunque delle parole scelte a titolo di una poesia o di una raccolta, l'esigenza d'intenderne fino in fondo il significato si fa ancora più pressante. Tenendo conto che il titolo è "coagulo di senso" secondo lo stesso autore, *Poesia in forma di rosa* mi ha spinto ad una ricerca via, via più approfondita e mi ha portato a prendere in considerazione un critico, Giuseppe Zigaina, che avevo in un primo momento escluso a priori con rabbia e con sdegno.

La mia ricerca è stata originata dunque dalla necessità di rispondere alla domanda "Qual è il significato del titolo *Poesia in forma di rosa*?"

Sappiamo che secondo Jung la rosa è uno dei simboli legati all'archetipo della madre. Nella ricchissima simbologia medievale la Rosa ha un ruolo di primo piano, tanti erano i significati esoterici o popolari, religiosi o letterari che era chiamata ad incarnare in un intreccio semantico di variabili quali forma, colore, profumo, numero dei petali, presenza di spine. Già nella cultura classica era il corrispondente occidentale dell'asiatico fiore del Loto, entrambi associati per forma alla Ruota, simbolo esoterico tra i più importanti e complessi in tutte le culture del mondo conosciuto. Nell'antico Egitto la Rosa era il fiore consacrato ad Iside, dea della rinascita e personificazione della Natura, del pari era sacro ad Afrodite dea dell'eros e della rigenerazione nel pantheon greco e in quello romano. Da Chartres, contemporaneamente all'evolvere della nuova filosofia della Natura, supportata dalla rilettura di testi dell'antichità classica e della cultura araba, prende il via il processo di trasformazione dei culti pagani della Natura-Grande Madre e allegoria della Femminilità Generatrice, in quello della Vergine, Madre di Dio, ma anche Madre Misericordiosa per tutti gli uomini (dunque il simbolo della rosa si ricollega direttamente al *Mito della Grande Madre*).

La traduzione dei simboli pagani nell'iconografia cristiana ne trasferisce anche i simboli ed ecco che la Rosa, consacrata a Maria, diventa nel personificarla "il Fiore tra i Fiori" e assume il più importante tra i suoi significati nella simbologia medievale. La rosa simbolizza l'aspetto di Maria artefice di salvezza fisica e spirituale per cui la Rosa viene considerata un talismano contro il male. La forma circolare della Rosa e la disposizione dei petali rappresenta, come nel caso del mandala, l'idea della perfezione e dell'infinito. .

La Rosa, simbolo del *lapis philosophum*, la pietra filosofale, è uno dei fiori eletti degli alchimisti, i cui trattati hanno titoli come “Roseto dei filosofi” attribuito ad Arnaldo da Villanova (Chevalier, Gheer Brant, 1986; Russo, 2002).

Riassumendo potremmo dire che:
la rosa è simbolo del mito della Madre e della rigenerazione
la rosa è simbolo mariano
era considerata un talismano contro il male
racchiude in sé l'idea della perfezione e dell'infinito
è un potente simbolo alchemico.

Il valore simbolico del titolo risulta dunque estremamente complesso, in che direzione dovremmo muoverci? Un'idea, a mio parere, ce la dà lo stesso autore con uno dei componimenti facenti parte della raccolta: *Nuova poesia in forma di rosa*. Il testo è disposto come i petali sfogliati da un fiore e se ne possono contare otto. È dunque una rosa di otto petali quella che più probabilmente ci aiuterà a capire il senso misterioso di quanto il poeta ci vuole comunicare: “Nella tradizione alchemica (la rosa) definisce la pietra filosofale, soprattutto quella con otto petali è espressione di rigenerazione”¹

Dunque, probabilmente, quello che Pasolini sottende nel titolo è che vuole fare un racconto sulla rigenerazione. Ma di quale tipo di rigenerazione sta parlando?

Sappiamo che con nel 1961 con la regia del suo primo film Pasolini scopre nel mestiere di cineasta una nuova forma di fare poesia, il cinema infatti è per lui la perfetta rappresentazione della realtà attraverso se stessa.

L'esperienza con la macchina da presa gli fa cambiare anche il rapporto con la scrittura che subisce in effetti una “rigenerazione”.

Con la *rigenerazione di sé e della lingua* nel cinema accadono due cose, in campo poetico: in primo luogo, una pronuncia molto più orale e quotidiana, e quindi meno metrica; poi l'uso di forme (poesie a forma di croce o di clessidra, di petali,), parallela alla molteplicità delle ossessioni. Nei saggi di *Empirismo eretico* Pasolini spiegherà che la poesia è, rispetto al cinema, un'“evocazione da stregone”, vale a dire un intervento lessicale, che – per la natura stessa del mezzo – nomina le cose, ma non può mostrarle nella loro realtà, “piene della loro fisica gloria” (Pasolini, 2000). I temi sono quasi sempre personali. Non sembra avere un vero e proprio asse tematico e sembra estraneo ad ogni progetto che non sia quello “di opere future”. Questa la posizione generale dei critici.

Abbiamo elementi per considerare la simbologia della rosa, la rigenerazione sia da leggersi come referente anche al *Mito della Grande Madre*? A questo punto si chiude la mia lunga parentesi per ritornare a Zigaina, che, come

¹ Ibidem.

il lettore avrà intuito, ho infine deciso di considerare. La maniera di leggere *Poesia in forma di rosa* cambia sostanzialmente dopo aver letto la tesi di Zigaina; più in generale, la prospettiva da cui egli guarda tutta l'opera dell'autore apre nuovi orizzonti di significato che è impossibile trascurare, sia per l'argomento oggetto di questa ricerca, sia per la validità delle considerazioni da lui presentate. Quanto ipotizza Zigaina è difficilmente riassumibile, ma cercherò di limitare la citazione quanto più possibile senza che si perda il significato ultimo. Zigaina sottolinea come, anche se molti si affannano a negarlo, la morte dello scrittore si sia ammantata sempre più di Mistero, aprendo le porte dunque all'irruzione del sacro. Per cui il “Mysterion” annunciato da Pasolini in *Petrolio*, il Mysterion come “atto mistico, risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiatico [...] che si pone come epigrafe” di tutta la sua opera, è, secondo Zigaina “qui, ora, davanti a noi, come una realtà allucinatoria” (Zigaina, 1996). E se introduce in questi termini la sua tesi è perché il contenuto è tale da lasciare perplessi. Contestualizza il tema spiegando quali fossero le convinzioni di Pasolini e come queste siano caratterizzate da una profonda fede nel “mito” e nella sacralità delle sue manifestazioni. Tuttavia, in una società irreligiosa come la nostra, l'epifania del sacro è quanto mai rara, e ogni atto mistico è pressoché irriconoscibile. È dunque comprensibile, a suo parere, che nel descrivere la morte dell'autore di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, tutti i mezzi di comunicazione abbiano optato per svelare tale mistero secondo modalità contrastanti e clamorose e tuttavia comuni e prevedibili: fine scontata di un omosessuale, incidente sadomasochistico, suicidio per delega, delitto politico. Ma dall'esame del corpus letterario da lui effettuato:

“[...] si è potuto scoprire che le fasi preparatorie e conclusive della sua tragica fine — tempi, luoghi e modi — erano state da lui anticipate in modo unidirezionale e coerente: il giorno, l'anno, il campetto di calcio, l'età del ragazzo assassino, l'uso del bastone, le rive del mare di Ostia, perfino la Domenica (che coincide ogni sei anni con il giorno dei Morti): tutto era stato puntigliosamente prefigurato come se in lui avesse agito una strategica necessità di comunicare al mondo un progetto indicibile. [...]” (Zigaina, 1996).

Il progetto della sua morte come “rito culturale”.

Le considerazioni di Zigaina vengono dall'analisi di una serie di indizi che Pasolini ha lasciato nelle sue opere che è difficile considerare come pure coincidenze.

La morte violenta di Pasolini si configurerebbe dunque non come accidentale, ma “organizzata”: organizzata così come ogni artista organizza, elabora il proprio linguaggio. Non si tratterebbe quindi di una “fuga in battaglia”, ma di un attacco pieno di orgoglio. Non *passività*, ma *attività*. Non morte *naturale*, ma *culturale*. Se dunque quella Fine è anche un Inizio, essa non può che essere definita “sacrificale”.

Come i sacrifici umani dei paleo-agricoltori erano finalizzati ad ottenere abbondanti raccolti (in *Medea* è riprodotto tale rito), così Pasolini trasforma la sua morte in “sacrificio di sé” in maniera da assicurarsi la vita “solo vera che sarà”: la vita culturale nella memoria degli uomini. Una morte con questo valore è da porsi (lo dice l’autore stesso in *Petrolio*) come prospettiva per poter cogliere la totalità delle sue asserzioni. Non è questa la citazione, o meglio, la *vivificazione* del mito della Grande Madre? Se accettiamo la tesi di Zigaina, e la nostra ricerca ci spinge in questa direzione, dobbiamo assumere che, da un certo momento in avanti, non solo la poesia, ma l’intero corpus pasoliniano sia costruito su “epifanie” che assumono il loro valore più alto e il significato più completo con la morte del poeta. Una morte basata proprio sulla fede al mito di morte e rigenerazione a nuova vita che è quello della Grande Madre appunto. Dunque divengono importanti nella nostra analisi anche tutti i riferimenti che il poeta fa al rispetto. Secondo Zigaina è proprio a partire da *Poesia in forma di rosa* che Pasolini inizia il discorso metatestuale con il lettore.

I due pilastri su cui Pasolini basa le sue riflessioni secondo Zigaina sono proprio Jung, che egli dice “Pasolini conosceva a memoria” e Mircea Eliade, che sappiamo essergli stato d’ispirazione per la stesura di *Medea*. Entrambi gli autori sono però “omessi” ogni qual volta Pasolini parla delle fonti. La ragione, sempre secondo Zigaina, è che l’autore avrebbe adottato nei loro confronti “l’atteggiamento degli alchimisti” che per preservare le conoscenze mantengono il segreto sulle pratiche e sugli adepti. Zigaina suggerisce, a ragione, un parallelismo tra la tecnica espressiva di Pasolini e quella dell’antica alchimia. La trasposizione di Pasolini è massa in atto con la sensibilità di un moderno e con le fantasie di uno scrittore che permea la sua opera di una necessaria ambiguità frutto di una complessa opera di contaminazione.

L’analogia tra il processo dell’alchimista e la tecnica espressiva di Pasolini presuppone che vi siano almeno alcune similitudini nella maniera di pensare. Tali similitudini esistono e si possono esemplificare:

a) in un’analogia concezione del tempo, ovvero la concezione ciclica delle società tradizionali come abbiamo più volte sottolineato

b) una visione sacrale della vita e delle cose. Pasolini stesso ne parla in un’intervista che egli struttura a “testamento spirituale” e nella quale all’ipotetica domanda “Credo in Dio?” egli dice di essersi sempre definito non credente dall’età di quindici anni, ma di aver concepito infine un’idea immanentista e scientifica di Dio partendo dalla considerazione che “La realtà è un linguaggio. [?] Ma – si chiede allora Pasolini – se la realtà parla chi è che parla e con chi parla?”. Secondo il poeta “la realtà è un sistema di segni attraverso cui la realtà parla con la realtà” e conclude dicendo: “Tutto ciò non è

spinoziano’? Questa idea della realtà non assomiglia a quella di Dio?” (Pasolini, 1999, 796)².

È interessante notare la somiglianza con quanto scrive Mircea Eliade a proposito della concezione della natura degli antichi alchimisti: “[..] sia per l’antico minatore che per l’alchimista occidentale la Natura è una ierofania. Non solo è viva ma è anche divina o, almeno ha una dimensione divina. D’altra parte, grazie a questa sacralità della Natura, l’alchimista credeva di poter ottenere la pietra filosofale, agente di trasmutazione, così come l’Elisir dell’immortalità” (Eliade: 1974, 151)³.

Poesia in forma di rosa
La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi

Fatta luce sugli spunti critici che danno vita alla prospettiva d’approccio all’opera è interessante verificare e ampliare alcuni contenuti attraverso le parole, eloquenti in massima misura, di Pasolini stesso. Apre la raccolta, nella sezione intitolata Realtà, la poesia *Ballata delle madri*. Il primo soggetto ad essere trattato è dunque proprio la madre. Una madre però assai distante dalla natura, dal cuore, dall’istinto. Una madre che è prodotto perfetto della società consumistico-borghese e che come funzione ha quella di replicare modelli privi d’amore:

Mi domando che madri avete avuto.
Se ora vi vedessero al lavoro
in un mondo a loro sconosciuto,
presi in un giro mai compiuto
da esperienze così diverse dalle loro,
che sguardo avrebbero negli occhi?
Se fossero lì, mentre voi scrivete
il vostro pezzo, conformisti e barocchi,
o lo passate a redattori rotti
a ogni compromesso, capirebbero chi siete?
Madri vili, con nel viso il timore
antico, quello che come un maledeforma i lineamenti in un biancore
che li annebbia, li allontana dal
cuore, li chiude nel vecchio rifiuto morale.
Madri vili, poverine, preoccupate
che i figli conoscano la viltà
per chiedere un posto, per essere pratici,
per non offendere anime privilegiate,
per difendersi da ogni pietà.
Madri mediocri, che hanno imparato
con umiltà di bambine, di noi,
un unico, nudo significato,
con anime in cui il mondo è dannato
a non dare né dolore né gioia.

² Pier Paolo Pasolini, Quasi un testamento in Pier Paolo Pasolini. Tutte le opere. Saggi sulla Politica e sulla Società a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999.

³ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Alianza editorial, Madrid 1974, p.151

Madri mediocri, che non hanno avuto
 per voi mai una parola d' amore,
 se non da un amore sordidamente muto
 di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,
 impotenti ai reali richiami del cuore.
 Madri servili, abituate da secoli
 a chinare senza amore la testa,
 a trasmettere al loro feto
 l'antico, vergognoso segreto
 d'accontentarsi dei resti della festa.
 Madri servili, che vi hanno insegnato
 come il servo può essere felice
 odiando chi è, come lui, legato,
 come può essere, tradendo, beato,
 e sicuro, facendo ciò che non dice.
 Madri feroci, intente a difendere
 quel poco che, borghesi, possiedono,
 la normalità e lo stipendio,
 quasi con rabbia di chi si vendichi
 o sia stretto da un assurdo assedio.
 Madri feroci, che vi hanno detto:
 Sopravvivate! Pensate a voi!
 Non provate mai pietà o rispetto
 per nessuno, covate nel petto
 la vostra integrità di avvoltoi!
 Ecco, vili, mediocri, servi,
 feroci, le vostre povere madri! Che non hanno vergogna a sapervi
 nel vostro odio addirittura superbi,
 se non è questa che una valle
 di lacrime.
 È così che vi appartiene questo mondo:
 fatti fratelli nelle opposte passioni,
 o le patrie nemiche, dal rifiuto profondo
 a essere diversi: a risponderne
 del selvaggio dolore di esser uomini.

Si tratta insomma dell' "anti-madre" di un modello di madre completamente opposto al modello *Grande Madre* in quanto non dà origine a una vita degna di essere vissuta, ma ad una vita che sta fuori dal dolore *selvaggio*, dunque naturale, animale, di essere uomini. La *Ballata delle madri* sembra parafrasare la spiegazione di come l'essere madre, il maternale sia stato sradicato dalla donna nella codificazione in società, come spiega Gerda Lerner in *La creazione del patriarcato* (1990). Il tipo di società presentato dalla poesia è quello schiavista delle orde dei pastori seminomadi che segnarono la fine del matriarcato, di cui abbiamo parlato poc' anzi, e il cui modello è ancora soggiacente alla società patriarcale moderna nella quale non predomina la ricerca del benessere e dell'armonia bensì del dominio. Per sopraffarrre gli uomini e la natura, è necessaria una organizzazione sociale differente dal precedente tessuto matriarcale: ordinata in guerrieri, capi guerrieri, schiavi, capi schiavi, linee di comando, e soprattutto formata da donne disciplinate e pronte a corazzare e addestrare la prole,

e cioè, a scambiare la maternità con i lignaggi verticali, ad organizzare la crescita di questi futuri guerrieri pronti ad uccidere, ad essere schiavi pronti a dedicare la loro vita ai loro signori; donne che insegnino ai propri figli a negare i loro desideri.

Ciò significa una società di madri patriarcali, madri che allevano la loro prole per la guerra e la schiavitù. Madri distanti dalle madri preistoriche prive di codificazioni ma piene del Mistero della vita, così distanti da creare uomini vili che perpetuano il meccanismo distruttrice della civiltà neo capitalista. Lontane dalle madri di *Guinea* che poche pagine dopo "girano appena sussultanti nella loro danza [...] *covando* millenaria gioia" che fanno da perno agli uomini che ruotano loro attorno. Dal Friuli alle borgate romane, al meridione dall' Italia, all' Africa, all' India si sono susseguite in Pasolini le tappe di una ininterrotta ricerca di nuove incarnazioni del mito di una umanità vergine e primitiva. Perché "Nulla può resistere al patto industriale" per un "popolo ormai dissociato da secoli" la cui soave saggezza non l'ha mai liberato e i "ruideri consumati da rustiche piogge / e liturgici soli, alla cui luce / l'Europa è così piccola, *non poggia /che sulla ragione dell'uomo*, e conduce / una vita fatta per se, per l'abitudine, / per le sue classicità sparute" (Pasolini, 1993, 610)⁴. La ragione è quella dell'uomo, che ha il suo corrispettivo simbolico nei "liturgici soli" che richiamano l'istituzione religiosa. La ragione non affonda le sue radici nella terra in quanto manchevole delle qualità che Pasolini riconosce ai riti arcaici:

[...]
 Io sono una forza del Passato.
 Solo nella tradizione è il mio amore.
 Vengo dai ruderi, dalle chiese,
 dalle pale d'altare, dai borghi
 abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
 dove sono vissuti i fratelli.
 Giro per la Tuscolana come un pazzo,
 per l'Appia come un cane senza padrone.
 O guardo i crepuscoli, le mattine
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
 come i primi atti della Dopostoria,
 cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
 dall'orlo estremo di qualche età
 sepolta. Mostruoso è chi è nato
 dalle viscere di una donna morta.
 E io, feto adulto, mi aggiro
 più moderno di ogni moderno
 a cercare fratelli che non sono più⁵.

Le viscere di una donna morta sono infecunde dunque l'atto della nascita si trasforma in mostruosità. In questi versi c'è la più consapevole e disperata

4 Pier Paolo Pasolini, *La Guinea*, in *Bestemmia*. Tutte le poesie, p. 610.

5 *Ibidem* p. 619

dichiarazione di poetica di Pasolini: il suo sentirsi estraneo a un presente sempre più omologato e a un futuro le cui premesse descrivono come un deserto culturale. “Per amare questa tradizione occorre un grande amore per la vita. La borghesia non ama la vita: la possiede. E’ ciò implica cinismo, volgarità, mancanza reale di rispetto per una tradizione intesa come tradizione di privilegio e come blasone. Il marxismo, nel fatto stesso di essere critico e rivoluzionario, implica amore per la vita, e, con questo, la revisione rigenerante, energica, amorosa della storia dell’uomo, del suo passato⁶. Di quel passato che tramite Jung e Mircea Eliade è un profondo conoscitore, tanto da rimproverare ai suoi contemporanei la lacuna di studi antropologici. Il modello di società borghese di cui parla Pasolini è colpevole del tormento dell’uomo, lo stesso individuato in altri termini da Alain Touraine ne *Il mondo salvato dalle donne* (2009) in cui riconosce la limitazione della società occidentale paternalistica a categorizzare e chiudere l’individuo in parti che ne limitano la libertà⁷ riconoscendo nei processi sociologici attuali il tentativo da parte delle donne di ricomporre un’esperienza collettiva e individuale che è stata lacerata⁸. Ne *La ricerca di una casa* altri versi parlano del modello negativo che pure impera nella società:

6 Articolo su “Vie Nuove” del 22 novembre 1962 intitolato “Risposta ad un insoddisfatto”

7 Alain Touraine, *Il mondo è delle donne*, Il saggiatore 2009. Come lo stesso Pasolini anche Touraine segnala la fine della Storia, a favore però di un lento movimento portato innanzi dalla donna, soggetti che oggi fanno le veci del proletariato e, in epoca più recente, degli operai in quanto promotori di un cambiamento nelle nostre società invecchiate, indebolite allo stesso tempo addolcite, dove emerge con forza l’esigenza collettiva di combattere gli effetti negativi della modernizzazione, che ha creato forme di dominio estreme e ha distrutto la natura conquistandola.

8 L’inclinazione a uno sguardo diverso sulla realtà contemporanea si fa luce anche in un articolo del 1970 “Che fare col” buon selvaggio” ma apparso postumo ne “L’Illustrazione Italiana”, CIX, 3, febbraio-marzo 1982 tratto dalla raccolta: Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla Politica e sulla società. op. cit. “[...] La dignità umana per noi borghesi è la dignità virile; anche la donna, nella sua volontà di emancipazione, ha, per coazione, come scopo quello di fruire per diritto e mimesi della dignità virile (così come un negro americano medio lotta per essere simile a un executive bianco). Questa identificazione della dignità umana con la dignità virile è il fondamento del razzismo. Ciò che il maschio bianco (e per mimesi la sua femmina) trova di schifoso nel maschio di un’altra razza è la sua mancanza di dignità virile, o una dignità virile di tipo diverso. [...] La dignità virile bianca e non bianca si fonda su religioni monoteiste, cioè contadine. Tutti coloro che credono in un unico Dio analogo (personale) hanno una analoga idea della dignità virile: che è una imitazione di quel personaggio chiave che è il padre.

Non c’è studente o intellettuale, per quanto ribelle o rivoluzionario, che non ricrei attraverso la dignità del suo corpo e del suo comportamento, la dignità del padre.

Un indù non ha la dignità virile di un europeo o di un musulmano: i modelli a cui egli si adegua sono altri da quelli forniti dal prepotente e ottuso Dio Genitore. [...] Anche i Masai vivono una felicità «selvaggia»: oggettiva, reale, sperimentabile. Sono animisti nomadi pastori. Se vengono imprigionati, muoiono, come certe razze di uccelli o come quel ragazzo del Boccaccio che decide di morire di dolore «tirando a se tutti i fiati». I Masai ci ringraziano tanto, ma rifiutano la nostra cultura. Si tengono la loro, di cui del resto anche noi non sapremmo che farcene (altro che integrazione reciproca! altro che ottimistiche sintesi idealistiche e marxiste!). Un bellissimo giovane maschio Masai, alto, forte, barbaricamente coperto di collane, braccialetti, anelli, è totalmente privo di quella che noi chiamiamo la «dignità virile»: egli è giocherellone pazzarello, ridanciano, vezzoso e credulo come una bambina. [...] Ho pianto di vere lacrime, davanti a un idoletto della tribù Baule, fatto di legno e filamenti vegetali; ho pianto perchè quello era il piccolo nume contadino del Lazio di Turno..

[...] ecco la faccia del borghesuccio scuro
di pelo e bianco d’anima,
come pelle d’uovo, né tenero né duro...
Folle!, lui e i suoi padri, vani
arrivati del generone,
servi grassocci dei secchi avventurieri padani.
E chi siete, vorrei proprio vedervi,
progettisti di queste catapecchie
per l’Egoismo, per gente senza nervi,
che v’installa i suoi bimbi e le sue vecchie
come per una segreta consacrazione.
niente occhi, niente bocche, niente orecchie, [...] (Pasolini, 1993, 624)⁹.

Il modello del “generone” dei padri folli, il cui motore è l’Egoismo, scritto con maiuscola, che non dà vita ma la toglie e che si oppone idealmente alla Natura cementizzandola con “fertilizzanti fascisti fatti col cemento dei pisciatoi” in contrapposizione ai giovani del Friuli, mitica Arcadia, dove i giovani in comunione con la natura “orinano sui fossi cantando nei crepuscoli dei poveri”. Ma è nel poema *La realtà* che il poeta direttamente invoca la morte, il sangue, l’aspetto terribile del mito della Grande Madre, affinché siano i deboli, gli esclusi a mettere in atto una carneficina sugli uomini senza Dio:

[...]
Ah Negri, Ebrei, povere schiere
di segnati e diversi, nati da ventri
innocenti, a primavera
infecunde, di vermi, di serpenti,
orrendi a loro insaputa, condannati
a essere atrocemente miti, puerilmente violenti,
odiate! straziate il mondo degli uomini bennati!
Solo un mare di sangue può salvare,
il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati
a farne un luogo sempre più irrealista!
Solo una rivoluzione che fa strage
di questi morti, può sconsciare il male! ».
Questo può urlare, un profeta che non ha
la forza di uccidere una mosca -la cui forza
è nella sua degradante diversità.
Solo detto questo, o urlato, la mia sorte
si potrà liberare: e cominciare

Lacrime su un mondo perduto anche nelle sue ultime propaggini: infatti il monoteismo contadino dopo essere stato per tanto tempo modulo e strumento di potere viene buttato a mare dal potere industriale. Strano! Il modello di un «consumatore» non può più essere un modello di dignità paterna! Il consumatore dev’essere un uomo leggero, infantile, volubile, curioso, giocherellone, credulo. Il compratore è sostanzialmente una fanciulla. S’infrange il monoteismo, col Padre che dà, non prende; s’infrange con i suoi domini storici della piccola borghesia occidentale e rossa, lasciando il posto a un politeismo di Beni donati da un Padre che non vuole farsi imitare? Del resto, nel cuore della civiltà europea e americana, chi dissente dalle sue regole, istintivamente precorre i tempi, rinunciando per prima cosa alla dignità virile, cioè dissociandosi dal padre [...].

9 in *Bestemmia*. Tutte le poesie, p 624

il mio discorso sopra la realtà (Pasolini, 1993, 647)¹⁰.

Il sacrificio, lo spargimento di sangue e lo straziare le membra della vittima può dare vita a una nuova creazione: “si può animare solo quanto si è creato grazie alla trasmissione della stessa vita” (Eliade: 1994, 32)¹¹.

La morte come possibilità di rinascita è uno dei temi centrali della poesia e il poeta prima la invoca per se, per “ricominciare da zero, solo come un cadavere nella sua fossa” la cui unica speranza è “nella luce che disossa” e poi auspica gli dia fiato su un “mondo, come la morte, rinato”. Un mondo che necessita rinascere e che può farlo solo con la morte¹².

Pasolini non può fare a meno di constatare che i figli di questo modo il cui destino è la viltà sono “invasi ormai dal male che ricevono in retaggio dai padri” e vivono contenti del futuro che i padri hanno preparato per loro. Questi figli e questi padri formano “il coro dei lieti, cui la realtà è amica” in opposizione al poeta che rimane isolato e “cupo d’amore” perché incapace di oltrepassare il confine “tra l’amore per la vita e la vita”.

L’amore per la vita si personifica nei versi: “il mio amore è solo per la donna: infante e madre. Solo per essa impegno tutto il mio cuore”. Dietro questi versi c’è ancora una volta Susanna, ma anche il mito eleusino di Persefone e della Grande Madre.

La morte nella natura: sogno, profezia, epifania.

[...]

È una rosa carnale di dolore,
con cinque rose incarnate,
cancri di rosa nella rosa

prima: in principio era il Dolore.[...]

Queste terzine appartengono al poema che da il titolo alla raccolta e simboleggiano, utilizzando un’immagine dell’iconografia cristiana, sia il Graal che le piaghe del Cristo. Il simbolo del Graal è mistero in senso proprio, ovvero “iniziatico” e simbolizza la fatica dell’uomo di ricontattare in se stesso un Centro “superstorico”, la sorgente dell’energia cosmica necessaria a rigenerare sul piano spirituale se stesso e l’umanità, ma è talmente ricco di leggende, nelle quali convergono tradizioni celtiche, arabe e cristiane, che definendolo se ne limitano le sfumature e ad ognuna si legherebbe una lettura leggermente diversa. Malgrado ciò è bene citarne almeno un paio che interessano la nostra analisi. La prima viene riferita da Zigaina e rimette alla leggenda

¹⁰ in Bestemmia. Tutte le poesie, p 647

¹¹ Mircea Eliade, Herreros y alquimistas, Alianza Editorial, Madrid 1974, p.32.

¹² In un intervento recente, lo scrittore Alessandro Baricco, invitato a parlare del futuro visto dai letterati lo ha descritto con la parola distruzione dicendo che nel mondo di domani il cambiamento necessario è di un ordine così radicale da definire la funzione del letterato nel preservare ciò che merita di essere salvato. Da Alessandro Baricco: il futuro è finito su: <http://www.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo> 10/04/2009.

di Parcifal e del Re Pescatore. Zigaina dice che il mito del Graal riassume per Pasolini “la sostanza spirituale, il contenuto mistico di tutto il discorso che egli ha portato avanti, seppure con atteggiamenti contraddittori e dissacranti, nell’ultima parte della sua vita”. Zigaina chiama questa situazione umana di Pasolini “nostalgia del Paradiso” cioè desiderio di trovarsi sempre al centro del mondo, nel cuore della realtà (Zigaina, 1989). Pasolini parla in questi termini del Paradiso: “Non mi sento del tutto staccato dalle acque primordiali del ventre materno, ma pur sempre escluso da un’esistenza in cui regnava la plenitudine di un paradiso definitivamente perduto”

Altra prospettiva che a mio parere è interessante combinare con quella presentata da Zigaina e che in fondo non se ne discosta molto è quella presentata da Malcolm Godwin nella sua opera *The Holy Grail* (1994)¹³ nella quale relaziona la storia della perdita del Graal con la perdita, alla fine del Neolitico, delle tribù matriarcali, pacifiche e prosperose, esistenti in Europa la cui vita fu brutalmente stroncata dalle tribù di barbari provenienti dall’Asia. Questi eventi, secondo Godwin avrebbero lasciato traccia nella memoria collettiva e acquisito una dimensione simbolica nella mitologia celta per poi venire rielaborate da Chrétien de Troyes in chiave cristiana. Questa conquista si identificherebbe anche, per esempio, con la perdita del Paradiso Terrestre e, per quanto riguarda il Graal, esso si identificherebbe con il femminile e con la terra: più concretamente sarebbe simbolo del seno materno e della vagina.

Ma molte sono le possibili letture, e bisognerà tenerne conto avanzando nello studio dell’opera di Pasolini in quanto in essa ogni cosa è “parte di un tutto” e i richiami di senso si susseguono. Un simbolo rosacrociano, ad esempio, rappresenta cinque rose: una nel centro e una sopra ciascuno dei bracci della croce. È lo stesso simbolo utilizzato da Dante per la Rosa Candida della *Divina Commedia*. Simbolo di rinascimento mistico, come già sappiamo, le cinque “rose dentro la rosa” sono usate da Pasolini per enumerare i suoi sbagli che gli pesano come piaghe e che egli chiama “dolori”. Tra le righe incontriamo versi profetici che sembrano anticipare lo scenario della sua morte. A convalidare la tesi della sua morte come rito culturale stanno i riferimenti a Fiumicino “sole di fiume” che sembra indicare il fiume che, prossimo al luogo della morte del poeta separa Ostia da Fiumicino appunto.

[...] Su lui, tacerà,
oltre le divisioni dei maggesi
– pagane, con Priapo, cristiane
con la croce – nel comune latino
la campana che mai nei millenni suonò
verso le tre del pomeriggio.

Priapo e i maggesi sono immagini di fecondità, pagana e cristiana, ma il dire che la campana non suonò mai nei millenni alle tre del pomeriggio, ora della morte di Cristo,

¹³ Bloomsbury, London 1994.

sembra voler significare che per lungo tempo l'idea della rinascita fu svincolata dalla resurrezione cristiana. Se letti in questa prospettiva i versi che poco dopo si riferiscono alla donna sembrano attribuirle una superiorità legata al suo essere, però svilito dal ruolo in cui la società dei padri l'ha relegata:

[...]
 E la donna, la cui nobiltà
 si manifesta nell'ipocrisia
 di fingersi soltanto remissiva,
 – chiamando obbedienza la sua debolezza –
 è anche lei perduta in un lavoro manuale,
 di femmina, lei, tra le femmine...
 E non canta: perché mai per millenni
 la donna cantò alle tre del pomeriggio.

Il poeta attribuisce poi un carattere femminile agli elementi naturali dicendo: “una primavera [...] mestruo di fango e di sole febbrile” o “il mestruo del sole non ha odore” e parla dei “popoli barbari¹⁴” come possessori del sole. Fatte queste considerazioni vediamo allora che è il poeta stesso a partecipare della femminilità della natura: “il sole di fiume di Fiumicino vuol dire che sono pieno di sabbia accecante, di limo sbriciolato”. Il limo è il fango fertile¹⁵ del Nilo che con le sue piene ridava vita alla natura intorno e permetteva la sopravvivenza dei popoli ivi insediatisi. Il fiume è ancora una volta un elemento che ricorda il mito della Grande Madre in quanto come sottolinea Mircea Eliade: “[...] i fiumi sacri della Mesopotamia, secondo quanto si diceva, avevano la loro fonte nell'organo generatore della Grande Dea. Le fonti dei fiumi erano considerate come la vagina della terra” (Eliade: 1974, 40)¹⁶. E nel ventre della terra, della donna, stanno i viventi: “Solo chi non è nato, vive! Vive perché vivrà, e tutto sarà suo, è suo, fu suo!¹⁷”. Il poeta chiude dicendo che non nati dovranno vivere in una Nuova Preistoria, dalla società capitalistica a una nuova era di barbarie cui fa seguito l'uso di smisurato della ragione dei padri. La seguente sezione di *Poesia in forma di rosa* è dedicata al *Libro delle croci* dove sono contenute due poesie scritte entrambe in forma di croce.

Di nuovo un simbolo fra i più antichi¹⁸ e complessi: la croce è il terzo dei quattro simboli fondamentali insieme al centro, al cerchio e al quadrato. In particolare è

14 I barbari di ieri, del Medioevo, e quelli di oggi: i popoli africani.

15 “La commistione dell'acqua e della terra, quale palude e fango, è un'essenza primordiale femminile, fonte di fertilità” Erich Neumann, *La Grande Madre*, op. cit. p. 260.

16 Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, p. 40.

17 “I poteri femminili risiedono non solo nella terra, nei monti, nelle colline e nelle rocce e- insieme con i morti e con coloro che non sono ancora nati, nel mondo sotterraneo”. Erich Neumann, *La Grande Madre*, op. cit. p. 260.

18 La croce è uno dei simboli che si registra fin dalla più alta antichità: in Egitto, in Cina, a Creta dove è stata rinvenuta una croce di marmo datata al secolo XV a. C. Jean Chevalier, Alain Gheer Brant, *Diccionario de los símbolos*, Op. cit.

quello che stabilisce una relazione fra gli altri tre. Simbolizza la terra, ed è legata al quattro (da notare che siamo con Pasolini nella quarta sezione della raccolta). È il più totalizzante dei simboli. Diretta verso i quattro punti cardinali è la base di tutti i simboli d'orientamento nei differenti piani dell'esistenza dell'uomo: “L'orientazione totale dell'uomo esige un triplice accordo: l'orientazione del soggetto animale verso se stesso; l'orientazione spaziale in relazione ai punti cardinali terrestri; infine l'orientazione temporale in relazione ai punti cardinali celesti”¹⁹. Sopra gli altri però, il simbolo della croce è il simbolo più evidente del valore cristologico-teologico del mito: forma del testo, con una funzione semantica e grafica della croce, perché il tema è appunto Cristo (la morte e la resurrezione), la redenzione e l'utopia. La prima poesia della sezione si intitola *La nuova storia* e racconta la prospettiva del volo di un'anima, di quella del poeta che, morto, vola sul paesaggio dintorno fino ad essere accolto da un arco²⁰ dalle caratteristiche confuse, forse un arco di trionfo di pietra o di fiori, ma che in ogni caso accoglie la rosa di sangue raggrumato, il pugno di sangue luminoso in cui si manifesta l'anima. Il futuro così osannato dai moderni è qui presentato come opposto alla pietà e alla speranza, di cui gli uomini contemporanei non fanno nulla, come del resto della vita. Il simbolo della croce come morte e resurrezione è dunque da associarsi a Pasolini stesso.

La seconda poesia della sezione, *Profezia*, è una sorta di rimpianto dell'innocenza perduta e del mito. I nuovi saperi, dei figli, sono i saperi “inutili”, “i concimi chimici” ad esempio, contro una millenaria tradizione contadina, che scompare soppiantata dallo “sviluppo” per cui il poeta dice: “tre millenni svaniranno, non tre secoli, non tre anni”. Finisce così una storia millenaria. Finisce l'influenza della Grande Madre, del mito eleusino di Persefone, dea dell'agricoltura e delle stagioni. Saranno allora i popoli che dall'Africa giungeranno a milioni a portare l'irrazionalità, un'altro sapere, il sapere antico. “Essi” insegneranno “ai compagni operai la gioia della vita”, “ai borghesi la gioia della libertà”, “ai cristiani la gioia della morte”.

distruggeranno Roma
 e sulle sue rovine
 deporranno il germe
 della Storia Antica.
 Poi col Papa e ogni sacramento
 andranno come zingari
 su verso l'Ovest e il Nord [...].
 Nel cuore della raccolta: *Una disperata vitalità*

19 Ibidem.

20 Erich Neumann, ne *La Grande Madre*, riporta un passo del Libro di Bahir, un testo cabalistico relativamente tardo dove si dice: “Io sono colui che ha piantato questo albero [la croce simboleggia anche l'albero della vita, n.d.r.] di cui il mondo intero può dilettersi; con esso ho innalzato su tutte le cose un arco, che ho chiamato universo, poiché tutto dipende da esso, tutto procede da esso, tutto ha bisogno di esso, tutto mira ad esso e tutto trepida per esso. Da là escono le anime”. P. 248

Ci troviamo con questa sezione di *Poesia in forma di rosa* in quello che secondo critiche unanimi è riconosciuto come il “cuore di senso” della produzione poetica pasoliniana. Orientati dalle letture citate nella prima parte di questo lavoro scopriremo in essa motivi significativi rispetto alla nostra analisi. La prima poesia della sezione è *Poema per un verso di Shakespeare* che si apre in questo modo:

Nell' angolo buio delle dieci del mattino, mi lascia
e se ne sta come un uccello dei mesi di pioggia –
emigrato da terre che non hanno ancora un nome –
che si nasconde in qualche boscaglia a dormire quando
il giorno incomincia (ecc. ecc. «mistificare» senza mezzi
termini, la pretestualità, dell' ispirazione letteraria, la fonda-
zione assurda del poema ecc.)
Eh, uccellaccio dormiente! grigio come il fango,
bianco come il sole delle dieci del mattino, col capo in-
nocentemente senza vita sotto l' ala,
io non so dove, non so come – ma so che ci sei. Anzi,
direi che, nel tuo silenzio mattutino, nella tua assenza, la
voglia di morire è ancora più chiara:
e infatti e come un bambino che io mi godo quest' ora
concessa ancora una volta, le dieci, con la pioggia, i ru-
mori del quartiere teneramente intonati
sui colpi di scure di uno spaccalegna in qualche
giardino in mezzo alla città. (Verità evanescente della
situazione domestica, l'ossessione narcissica, sempre per
infatuata, arbitraria irrazionalità dell' idea dell'abiura ecc.
ecc.) Nella mia pace filiale, ma non crepuscolare, tu
dormi,
dove e come non so, *verso di Shakespeare*, ritornato
per istinto stagionale (?) da terre che non hanno nulla
a che fare con noi ecc.

Ritengo che il riferimento simbolico dell'incipit sia da associarsi alla luna²¹ che sappiamo essere uno dei simboli più importanti ed evocatori del mito della Grande Madre, che, alle dieci²² del mattino, sparisce dall'orizzonte, abbandonando il poeta per migrare come un uccello nei mesi di pioggia. La ricchezza di riferimenti simbolici in questi primi versi è quantomeno sconcertante. Lo stesso poeta lo dice nella parentesi con il verbo “mistificare” ovvero “dare ad intendere di posseder, segreti,

21 “La Grande Madre è la Signora del tempo in quanto signora della crescita. La Grande Dea quindi è anche una dea lunare, poiché la luna e il cielo notturno sono le manifestazioni evidenti e visibili della temporalità del cosmo, ed è la luna, non il sole, l'autentico cronometro dell'era primordiale. La qualità temporale, così come l'elemento acqua, vanno ascritti al Femminile, la cui natura fuente diviene evidente nel simbolo del flusso del tempo. A partire dalle mestruazioni, sino a giungere alla gravidanza, il Femminile è ascritto al tempo ed è dipendente e determinato da esso più di quanto lo sia il maschile, che tende al superamento del tempo, all'essenzone dal tempo e all'eternità”. Erich Neumann La Grande Madre op. cit. p. 227.

22 Il numero 10 ha grande valenza simbolica in molte tradizioni, la filosofia pitagorica lo relaziona con l'essere supremo; per la cabala è il simbolo del Sefirot, le dieci emanazioni di Dio con cui si creò il mondo; era considerato il simbolo di Isis, la dea egizia chiamata fra gli altri nomi “Grande Madre”. Riferimento estrapolato da Arturo Swarz, Cabala e alchimia, <http://www.scribd.com/doc/2519916/Cabala-e-Alchimia-A-Swarz,10/03/2009>

operando un mistero”²³ Gli spazi bianchi sembrano volerli evidenziare e si trovano dopo “boscaglia”²⁴ di dantesca memoria; dopo le dieci del mattino; dopo il “ci sei”, riferito ancora alla luna, che è solo momentaneamente sparita dall'orizzonte per farvi ritorno la notte seguente; dopo “pioggia”²⁵ a sottolinearne la funzione fecondatrice, creatrice di vita²⁶; dopo “i colpi di scure dello spaccalegna” dove la scure simbolizza probabilmente lo strumento di giustizia divina; dopo la città, ideale recinto sacro spesso consacrato a una dea e nella dimensione più privata del giardino; dopo il *verso di Shakespeare* a cui allude il titolo e che citerà più avanti: “Ciò che hai saputo hai saputo, il resto non lo saprai”²⁷; dopo “istinto stagionale” a cui fa da rafforzatore il punto di domanda e che ci rimanda ancora una volta al mito della Grande Madre e che il poeta dice non avere a che fare con noi, che, come più volte ha rimarcato viviamo nella società razionale dei padri e dei figli.

Egli dice che la sua pace è “filiale” e il suo referente è la madre, Natura e Susanna, in contrapposizione ai crepuscolari²⁸ rimarcando in questo modo il suo slancio eroico, la sua passione. Passione che viene, ancora una volta dalla fede nel mito. Nei versi che seguono riprende la similitudine luna-uccello definendo la luna: [...] uccellaccia nera, che ti fingi bianca, come una sposa di paese, con ali di rapace nei teneri grigiori del Friuli uccellaccia con l' occhio maligno, che si finge chiuso nel beato sonno di chi sa paesaggi di foreste e deserti mai visti, [...]

23 Dal Vocabolario etimologico Piangiani disponibile in rete all'indirizzo: <http://www.etimo.it/?pag=inf>

24 “Quando definiamo Artemide come dea dell'esterno, come dea della vita libera nei boschi [...] attuiamo una proiezione simbolica che la rende signora delle forze e delle potenze dell'inconscio, che appaiono nei nostri sogni in forma si animali e costituiscono l' esterno, il mondo della cultura e della coscienza. [...]. Essa è prossima alla natura umana, selvaggia e primitiva, all'essere selvaggio, esposto alle passioni istintuali.” Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p. 276.

25 “La pioggia fu [...] nel tempo mitico degli dei, un adeguato stato per la preparazione del sito dell'altare, e per questo il sacrificante versa ora l'acqua, con la quale imita la pioggia. in tal modo la pioggia versata sul sito dell'altare (che rappresenta l'anno, il tempo, l'universo) viene assicurata per tutto l'anno, per il terreno arato e quello non arato”. Vittorio Dini Il potere delle antiche madri, Angelo Pontecorbi Editore, Firenze 1995, p. 27. Più in generale la Grande Dea è l'unità che scorre dall'acqua primordiale sotterranea e celeste, tutte le acque, le correnti, le sorgenti, così come la pioggia appartengono a lei. Erich Neumann La Grande Madre op. cit. p. 222

26 Si pensi per contrapposizione alla Waste Land di Eliot, dominata dalla siccità.

27 È quello che nell'Otello raccoglie le ultime parole di Jago. Un sapere ontologico, sapere come essere.

28 Il termine “crepuscolare” per indicare una categoria letteraria. La metafora del crepuscolo voleva indicare una situazione di spegnimento, dove predominavano i toni tenui e smorzati, di quei poeti che non avevano emozioni particolari da cantare se non la vaga malinconia, come scrive appunto il Borgese,[1] “di non aver nulla da dire e da fare”. Il termine “crepuscolare” cominciò così ad essere usato dalla critica per delineare quel gruppo di poeti che, pur non costituendo una vera scuola, si trovavano concordi nelle scelte tematiche e linguistiche e che, soprattutto, rifiutavano qualsiasi forma di poesia eroica o sublime.

L'uccellaccia sarà poi un'aquila²⁹, che si avventa sul poeta/capretto e lo trascina su.

La luna è poi chiamata "sacco di pannocchie di luce" con chiaro rimando alla fecondità, alle messi, all'agricoltura, ai simboli della Grande Dea nelle vesti di Cerere. Sarà poi "candida e cattiva" che soffia la sua anima sul prato che Zigaina individua come il luogo deputato al sacrificio del poeta.

Su quel prato "pende un'altra nube" tutta terrestre però, in quanto sembra essere l'ombra di una montagna i cui epiteti non lasciano dubbi: "gonfia di mammelle", che è anche "isola nera" sacco di pannocchie buie, con intorno la bava della marea, latte e che fa da contrappunto "simmetrica", al "sacco di pannocchie nel cielo". Su quel prato vi è una fila di piloni, anch'essi partecipi della simbologia del mito come ci ricorda Neumann in un significativo esempio che riunisce in se le immagini del grano, del capretto e dell'uccello: [...] *La Dea ci è nota come dotata di una testa di serpente o di uccello o anche alata e con zampe di uccello. [...] Nello stesso contesto la dea ha fra le mai i covoni di grano e intorno a lei saltano i capri. [...] Il pilastro della Grande Dea domina il recinto*³⁰.

Riprende poi il volo trascinato dall' "uccellaccia" per volare sopra il Sahara dove vede un fuoco, che nomina due volte, di nuovo ad enfatizzarne il simbolo³¹

Subito dopo cita il vento, riunendo così nella poesia i quattro elementi che secondo Empedocle sono, le quattro radici di tutte le cose, immutabili ed eterne³².

Pasolini mentre evoca il mito della Madre utilizzando una miriade di simboli ad esso collegati, contemporaneamente svela la sua intenzione di fare della propria morte un rito culturale, come palesato da Zigaina, ma oltre la sua proposta di lettura in quanto, seguendo il percorso fin qui tracciato si vede come tra rimandi e simboli in realtà molte delle poesie della raccolta annunciano la sua "fede pagana" se non le sue intenzioni.

La poesia ha come co-protagonista la Luna, simboleggiata spesso come un uccello nell'accezione negativa di "uccellaccia, come abbiamo visto, e poi più intima di "uccelletto". Dice il poeta:

Lei si è ritirata a dormire: ricordo
 Che così dormono gli uccelletti che cacciano
 I ragazzetti friulani, nei dopopranzi
 In cui il Tagliamento è grande come un deserto,
 e, tra le viti ferme come in sogno e i gelsi
 che già profumano di seta, i campi di pannocchie
 sono come branchi di leoni ruggenti.
 Essi dormono, o covano sonno,
 in qualche albero che è un sogno trovare [...]

La ricchezza di simboli rende difficile delimitare la citazione. In questa immagine si fondono l'idea della madre Susanna, con quella della Grande Madre, di nuovo presentata come un uccello, che quando s'addormenta assume una forma tondeggiante, che dunque rimanda di nuovo alla luna di cui parla nella poesia. Insieme ad essa troviamo un altro potente simbolo associato al mito: quello dell'albero, l'albero della vita, "che è un sogno trovare". Zigaina (1989) sottolinea a questo punto come Pasolini utilizzi quella che Barthes chiama "catalisi" E le catalisi, lui dice giustamente, hanno una "funzionalità attenuata, unilaterale, parassitaria"; sono solo unità "consecutive", mentre "le funzioni cardinali (le unità linguistiche che conducono il discorso) sono ad un tempo consecutive e consequenziali". Non solo, ma Barthes precisa che le catalisi, pur rappresentando delle soste, dei lussi e delle giocose forme di ridondanza, non sono mai inutili, perché esse – ritardando o accelerando il flusso del discorso – possono da una parte sviare il lettore, ma, dall'altra, costituire per lui una funzione fatica (Jakobson)³³. Detto in altri termini, esse, le catalisi, stabiliscono e rafforzano il contatto tra autore e spettatore. E malgrado Zigaina indichi come catalisi la lunga parentesi

32 Secondo il filosofo queste, interagendo tra loro grazie alle forze universali, amore e odio, sono principio di tutte le cose. Questo concetto descrive la realtà come un processo graduale ed eterno di cambiamento dell' equilibrio tra le forze universali; la nascita e la morte quindi non esistono in se poiché il cosmo risulta creato dalla mescolanza e dalla separazione di questi quattro elementi fondamentali. Concretamente la storia di questi elementi di mescola anche alla mitologia e alla leggenda. Testimonianza effettiva della considerazione di questi elementi si ha attraverso i filosofi della scuola di Mileto ai quali, specie a Talete, è attribuito l'inizio della ricerca filosofica sull' archè, principio generatore e conservatore dell'universo.

33 P.P.P. Empirismo eretico, op. cit. p.

29 Il simbolo dell'aquila secondo C. G. Jung (in Psicologia e alchimia) è un simbolo polivalente. Infatti il re degli uccelli acquisiva un significato differente se bianca o nera. Essa incarnava l'allegoria dell'alta divinità, del fuoco celeste, del sole, della nobiltà e dell'anima come parte dell'uomo appartenente a Dio. L'impiego del simbolismo dell'aquila fu, nelle differenti civiltà, quasi sempre indirizzato all'espressione di «altitudine» che cambiava quando, con un volo in picchiata, l'uccello si scagliava contro la preda. Le figure emblematiche dell'aquila e del serpente furono la traduzione di tale dualismo. La duplice figura dell'aquila e del serpente acquistava il significato del Cielo e della Terra, della lotta tra l'Angelo e il Demone, metafora del contrasto tra bene e male. In alchimia l'aquila è lo spirito costretto nella materia bruta che si libera solo dopo la fase di riscaldamento prolungato nell'athanor e si concretizza nell'alto dell'alambicco. L'aquila bianca fu percepita come una proiezione maschile associabile al potere soprannaturale e il suo sangue, nelle vecchie farmacopee, veniva prescritto come un rinvigorente delle forze e unico mezzo per ridonare la fecondità delle donne sterili. Quando invece era ritratta nera o bruna il suo significato cambiava totalmente divenendo un segno notturno, lunare, femminile come quella effigiata nella tavola. Sotto l'ombra delle ali dell'aquila, sono poste le sfere dell'acqua e della terra disegnate con le sembianze di Poseidone e di un bosco. Poseidone è l'iconografia delle acque primordiali dalle quali tutti i corpi prendono vita, sia quelli che abiteranno le acque sia quelli che vivranno sulla terra. La divinità è quindi la forza elementare non ancora organizzata alla ricerca dell' elemento iniziale, padre di ogni armonico sviluppo.

30 Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p.272.

31 La simbologia del fuoco è veramente complessa e poliedrica, citerò dunque solo alcuni dei significati per suggerire una possibile interpretazione. Il fuoco rappresenta la forza profonda che permette l'unione dei contrari e l'ascensione alla sublimazione, esso è il motore della rigenerazione periodica della Natura. Vita animica, potere creativo, gagliardia animale e istintiva sono le forme essenziali della potenza dell'elemento Calore. I fuochi del mondo terreno, quello intermedio e celestiale del Sole, il fuoco comune, il fulmine e quelli materiali adoperati per l'eliminazione di materie. Lo Spirito, fuoco interiore nell'Umano è nello stesso tempo conoscenza penetrante dell'intelletto individuale, e illuminazione o distruzione dell'involucro. Il Fuoco conduce la mente all'atto ed all'azione psichica. Dictionario de los sàmbolos, op.cit.

che Pasolini usa per anticipare la sua morte³⁴ e segnalare che la sua comprensione è riservata ad una stretta cerchia di destinatari, ritengo, per quanto fin qui analizzato che questo poema si regga in realtà su diverse catalisi, vista la ridondanza di immagini simboliche presentate dall'autore che sembra strizzare l'occhio al lettore, questo sì, "privilegiato" che sia capace di riconoscermi il riferimento al mito. Interessante è poi notare come Pasolini presenti la luce del giorno (alludendo al sole, simbolo della ragione, del patriarcato) come "maledetta", un tema questo che verrà spesso ripreso:

Non andrai a riposare –
a ripararti dalla maledetta luce del giorno –
uccelletto friulano, in boschine a me note,
tra gli alberi puri – il gelso, la vite, il pioppo
il sambuco, con la sua fragilità di primavera...
E nemmeno, più, nelle foreste attorno alla città di Lagos,
nelle savane rosa del Sudan,
o nelle creste violette dei vulcani di Aden –
te ne andrai in un verso, vanificata
dalla profezia.

"Vanificata" è attributo di storia: "Te ne andrai in un verso" vanificata *la storia* dalla profezia che fuor di metafora significa che la profezia dell'autore si farà realtà con la sua morte:

[...] E io nel mio ultimo cantuccio
sotto il bel sole del mondo,
arabo o cristiano,
del Mediterraneo o dell'Oceano Indiano,
inadattato alla storia, inadattato a me,
mi adatterò alla terra futura,
quando la Società ritornerà Natura».

Ma ancora, cambiando forma e amplificando Pasolini ribadisce lo stesso concetto utilizzando addirittura le maiuscole, ad enfatizzare la sua rabbia che, come dice, lo fa urlare:

SE LA CHIESA DI DIO È UNA CASA CHIUSA DAL DI DENTRO
E LUI SOLO HA LE CHIAVI, ANCH'IO
SONO VISSUTO IN UNA CASA CHIUSA DALL'INTERNO
LA CASA DELLA RAGIONE SORELLA DELLA PIETÀ. Ho aperto
la porta, e ne sono uscito... lì davanti ora c'è quella
maledetta casa di Dio chiusa dal di dentro,
a darmi uno sgradevole senso di nausea,
e, dietro, la noiosa Storia in cui poteri rientrare.

34 "So tutto mio verso, vuoi, facendoti vivo nel vento che leviga il cosmo, sentire la lezione... («italofona», sì, e «piena di non cosmopoliti europeismi»: ironia, sul melodramma – caduta di ogni speranza di comprensione presso i destinatari di letteratura, che, per fenomeno contraddittorio, assume una forma di recitativo melodrammatico, in una levigatezza linguistica generica, da «traduzione – con sopra appunto l'allegria del suicidio per una cerchia specializzata di destinatari – la gratuità di chi non ha più nulla da perdere, dopo averne avuto tanto – un disoccupato linguistico)» Pasolini Pier Paolo, Poema per un verso di Shakespeare, in Bestemmia, op. cit. p. 711.

Pasolini riconosce nell'istituzione relativa al sacro la colpa di aver dimenticato la carità che per il poeta è *comprensione della creatura fuori dalla storia* e "bisogna uscire dalle idee generali per provarla"³⁵. A questo proposito, parlando delle divinità babilonesi, Neumann racconta dell'opposizione, creatasi ad un certo punto nel passato mitico, tra Tiamat, l'essenza generatrice con le caratteristiche proprie della Grande Madre, e Marduk, il legislatore, molto simile al dio del racconto biblico tradizionale, che ordina il mondo secondo le leggi razionali, corrispondenti alla coscienza e alla natura solare. Caratteristica propria di Tiamat è la compassione. Più in generale Neumann documenta che la Dea uruborica dei primordi è la Grande Dea della notte, in quanto la fase primordiale dell'esistenza non poteva rispecchiarsi in una coscienza riflettente, si ha un'idea di questa fase solo attraverso immagini in cui il mondo patriarcale posteriore, fondato sulla coscienza, conosce e tenta di formulare nell'ambito della religione, della filosofia e della scienza. Il patriarcale tuttavia, che tende a negare la sua derivazione oscura e inferiore da questo mondo primordiale ha cercato in ogni modo di nascondere la sua origine dalla Madre Oscura e ha creduto, a ragione e insieme a torto, di doversi procurare una genealogia più elevata che lo dimostri discendente dal cielo, dal dio celeste e dall'aspetto luminoso³⁶. E ancora: alla sfera del femminile, dell'istintualità si contrappone la "casa della ragione" che ha imprigionato il poeta insieme al genere umano allontanandolo dalla Grande Madre. Più avanti, ancora, a lettere maiuscole troviamo: *CHE LA MORTE DEI VIVI VUOLE LA MORTE DEI MORTI*, ovvero il vuoto spirituale dei vivi li rende incapaci di immaginare la rigenerazione dei morti, la ciclicità insita nella Natura.

Chiude la poesia in un grido:
Grido, nel cielo dove visse mia madre:
"Con incorreggibile ingenuità
-nell'era che dovrebbe essere quella di un uomo-
Oppongo l'arbitrio alla dignità [...]
E mi prendo tutta l'innocenza della vita futura.
Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla [...]

Dice Neumann (1981, 228)³⁷ che il momento temporale della nostra nascita (l'era) e il corpo (la costituzione, la forma) sono le componenti fatali dell'esistenza individuale, che devono essere accettate da chiunque tenti di comprendere la contingenza della vita nei suoi fondamenti. Pasolini ripete sovente "l'uomo ha un periodo solo nella sua vita", lo farà anche nella poesia successiva, come a sottolineare il suo impegno a trarre dalla vita il massimo significato possibile.

35 In L'enigma di Pio XII.

36 Nei documenti primitivi e antichi risulta quasi sempre nota l'origine del mondo e dell'uomo dall'oscurità, dal grande Cerchio della Dea Femminile (Neumann, 1981, 214)

37 Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p. 228.

Nella seconda poesia della sezione, *Le belle bandiere* predomina invece la presenza del sole, in diretto contrappunto con la luna. L'ora è la stessa, le dieci del mattino, in un momento in cui per il poeta alla luminosità del giorno/razionalità/ mondo dei padri e della religione si contrappongono i sogni e gli istinti irrazionali che da poco hanno visitato il poeta:

i sogni delle dieci del mattino,
nel dormente, solo,
come un pellegrino nella sua cuccia,
uno sconosciuto cadavere
– appaiono in lucidi caratteri greci,
e, nella semplice sacralità di due tre sillabe,
piene, appunto, del biancore del sole trionfante –
divinano una realtà,
maturata nel profondo e ora già matura, come il sole,
a essere goduta, o a fare paura.
Si reitera la profezia dei “sogni che divinano la realtà”, Ma qual è la divinazione?
Cosa mi dice il sogna mattutino?
«il mare, con lente ondate, grandiose, di grani azzurri,
si abbatte, lavorando con furore uterino,
irriducibile,
e quasi felice – perché dà felicità
il verificare anche l'atto più atroce del destino –
sgretola la tua isola, che ormai
è ridotta a pochi metri di terra...»

Il mare ha un furore uterino, le acque agitate dalla forza della natura, pronte ad accogliere “l'atto più atroce del destino” che sarà poi la sua morte. Il sole, con il “fantasma della storia” è un “biancore su tutto”, dove stanno gli altri, anche i cari amici del Nord, mentre Pasolini vive nella dimensione notturna, e uterina insieme, del *Poema per un verso di Shakespeare*: in un sogno dentro un sogno dove la morte scelta, forse, la morte prevista, rimane comunque idea terrificante che fa tremare il poeta, che lo fa piangere per la solitudine:

Aiuto, avanza la solitudine! Non importa se so che l'ho voluta come un re.

La solitudine della morte che il poeta dice di aver voluto “come un re” richiama ancora una volta il mito del re che si sacrifica per la rinascita, la rigenerazione del suo popolo e dell'universo. Naturalmente è forte il richiamo a Cristo, ma anche alla mitologia, di cui la Bibbia è erede. Ad esempio Neumann (1981) parla a questo proposito della divinità germanica Odino, che muore impiccato sull'albero del fato³⁸. Secondo Neumann con il sacrificio del re morte, rinascita e saggezza coesistono nello stesso piano. L'impiccato all'albero, il figlio della madre, perisce sì, ma riceve l'immortalità. La realtà è proposta

³⁸ So di essere stato appeso all'albero ventoso / per nove notti / trafitto dal giavellotto / consacrato a Odino / io appeso a me stesso / a quell'albero che nessuno sa / da quale radice cresca . [...] cominciai a crescere / e a svilupparmi bene / divenni saggio / la parola mi guidò / di parola in parola/ l'opera mi guidò / di opera in opera..

più avanti di nuovo dalle due prospettive quella “antica” dei miti” e quella positivista del mondo moderno:

È giunta l'ora dell'esilio,
forse: l'ora in cui un antico avrebbe dato realtà
alle realtà,
e la solitudine maturata intorno a lui,
avrebbe avuto la forma della solitudine.
E io invece – come nel sogno –
mi accanisco a darmi illusioni, penose,
di lombrico paralizzato da forze incomprensibili:
«ma no! ma no! è solo un sogno!
la realtà
è fuori, nel sole trionfante,

Ma al sole trionfante che è fuori, il poeta non crede, anzi, individua in esso il male che allontana l'uomo dalla veridicità delle esperienze e così al sole della realtà contrappone il sole dentro il sogno, unione dell'elemento femminile notturno con quello solare, in una sorta di uruboro:

Ma quel qualcosa di “bianco”
che a lettere greche
mi presentò, irrevocabile, il sogno conoscitore,
mi rimane addosso [...] il biancore gioiosamente romanico,
perdutamente barocco, del sole nel sonno.

E ancora si abbandona alla nostalgia degli anni quaranta, di cui sappiamo attraverso le poesie del periodo friulano, che come sappiamo, verranno tra pochi anni riscritte per “chiudere il cerchio” e fare della sua opera un' ideale immagine uruborica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bezzocchi M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, 1998
Chevalier J., *Gheer Brant Alain, Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986.
Dini, V., *Il potere delle antiche madri*, Angelo Pontecorbi Editore, Firenze 1995
Eliade, M., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid 1974.
González, F., “El tiempo de lo sagrado”, en *Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.
Jung, C. G., *Psicologia e alchimia*, Bolati Boringhieri Milano 1981.
Kerenyi, K. e Jung, C. G., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bordighieri, Torino 1972.
Lerner G., *La creacion del patriarcato*, Editorial Crítica, 1990.
Martín López, C., “Pier Paolo Pasolini: mito y religion en La nuova gioventù”, en *Cuadernos de filología italiana*, n° 11, Universidad de Malaga, 2004.

- Naldini, N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.
- Neumann, E., *La Grande Madre: Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Casa editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1981.
- Panzeri, F., *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori 1988
- Pasolini, P. P., L'ambiguità, "Filmcritica", ottobre 1974.
- , *Bestemmia: tute le poesie*, Garzanti, Milano 1993.
- , *Empirismo eretico*, Garzanti Libri 2000.
- , *Tutte le opere. Saggi sulla Politica e sulla Società a cura di Walter Siti e Silvoia de Laude*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999.
- Russo, G., "Il simbolo della Rosa nel Medioevo", in *Orfeo*, novembre 2002.
- Tullio, G. M., *Pasolini un delitto italiano*, Piccola biblioteca Oscar Mondadori, Milano 2005.
- Zigaina, G., *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio Editori, Venezia 1989.
- , *Hostia. Trilogia della morte di Pierpaolo Pasolini*, Marsilio Editori, Venezia 1995.

SITIOGRAFÍA

- [http://www.etimo.it/Alessandro Baricco: il futuro è finito su: http://www.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo](http://www.etimo.it/Alessandro%20Baricco%3A%20il%20futuro%20%C3%A9%20finito%20su%3A%20http%3A%2F%2Fwww.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo) 10/04/2009.
- Zigaina Giuseppe, Pasolini e la morte, 1996 http://karaart.com/p.p.pasolini/cultural_death/texts.html, (20/01/2009)
- Arturo Swarz, Cabala e alchimia, <http://www.scribd.com/doc/2519916/Cabala-e-Alchimia-A-Schwarz>, 10/03/2009