

Luca d'Ascia

I mille e un appunti di Pier Paolo Pasolini Un sentiero interrotto fra testimonianza e allegoria

Gli *herculei labores* di Walter Siti e Maria Careri, curatori di una monumentale riedizione di *Petrolio*,¹ confermano che la 'Storia infinita' dell'ultimo Pasolini è una vivanda appetitosa proprio perché assolutamente indigeribile. 'Letteratura impura' certamente, ma non nel senso in cui la teorizzava Carla Benedetti in un saggio inevitabilmente schematico perché troppo nostalgico di un'estetica dell'impegno.² Pasolini, con un gesto avanguardistico di rifiuto della narrativa convenzionale e di consumo,³ sceglie di distruggere l'opera come unità testuale ed anticipa il lavoro dell'editore critico nell'impostazione stessa del progetto letterario, che nasce 'postumo' nella finzione prima di diventarlo effettivamente nella realtà.⁴ Ciò avviene nei modi di un'ispirazione scopertamente parodistica. Il filologo per definizione 'rigoroso' che insegue attraverso il confronto dei testimoni una verità del testo conforme all'ultima volontà dell'autore, quasi notaio autorevole di un paradigmatico patriarcato estetico, si trasforma in un giocoliere anarchico, palazzesco «uomo di fumo», ma pur sempre con velleità da «incendiario». Cosciente ormai della vanità dell'ascesi positivista implicita nella sua 'professione e vocazione', moltiplica la diffrazione degli apocrifi e fa finta di colmare con materiale allotrio, iconico o documentario, in ogni caso non narrativo, le lacune abissali che si aprono nella concezione dell'antiromanzo. La 'Morte' dell'autore come funzione della tecnica narrativa, insomma. Anche troppo ingombrante, in cambio, è la presenza del corpo e della voce di chi scrive 'spiato' da un'istanza invisibile che potrebbe anche essere l'imbarazzato lettore. In una sequenza di fotografie che Pasolini si fece scattare in Chia poco prima della sua scomparsa e che probabilmente erano destinate a *Petrolio*,⁵ il regista si alza nudo dal letto e si avvicina alla finestra da cui qualcuno lo sta osservando. La realtà di vita dell'autore, mediata peraltro dalla tecnologia dell'immagine, si confonde pericolosamente con la finzione di un testo che in certi momenti sembra confondersi con il rapporto smarrito e faticosamente ricostruito a memoria di uno spione professionale della polizia, tal Pasquale Bucciarelli.⁶ Tale

1 Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, nuova edizione a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti, 2022, d'ora in poi abbreviato in *Petrolio*.

2 Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Einaudi, 1998.

3 Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie 2012.

4 *Petrolio*, *Dal dattiloscritto*, II, pp. 675-76.

5 *Petrolio*, *Postfazione* di Walter Siti, pp. 809-10.

6 *Petrolio*, p. 60.

paradosso permette mai di determinare con certezza se vuoti, incoerenze e ‘non finito’ siano o meno ‘voluti’ e corrispondano a un’impossibilità a priori di rappresentazione, per mancanza di empatia dell’autore con il contenuto rappresentato, inattualità sociologica della tematica e via dicendo. Ogni edizione reale di *Petrolio* risulta quindi ipotetica, scommessa interpretativa con un forte margine di arbitrio. Esistono, è vero, annotazioni che sembrano indicare una volontà di Pasolini di compattare il testo e renderlo più solido dal punto di vista narrativo, come il proposito di seguire individualmente i venti ragazzi della scena orgiastica del «pratone della Casilina» e inserirli in situazioni specifiche nella sequenza dei Gironi e delle Bolge infernali che compendia in forma visionaria la «mutazione antropologica» delle borgate.⁷ Ma questi esili spunti di una teleologia delle varianti che potrebbero andare nella direzione rassicurante di una maggior coerenza non sono tutto sommato sufficienti a compensare l’indeterminatezza quantica dell’insieme. La traiettoria del testo fra un rilevamento («appunto» o annotazione) e l’altro resta in buona misura brumosa e puramente potenziale.

Siti e Careri stanno volentieri al gioco. Rinunciano senz’altro a ‘pettinare’ il testo e avvicinano il più possibile il lettore alla realtà fisica del fascicolo pasoliniano conservato al Gabinetto Vieusseux. Abbondano pertanto le riproduzioni in facsimile (quasi per una nostalgia del vagheggiato impianto iconico del progetto). Le continue esitazioni dello scrittore fra possibilità contraddittorie vengono poste in evidenza con segni diacritici leggermente opachi e poco comuni, come le ‘note d’autore’ per le varianti sovrapposte, le mezze parentesi quadre di ‘possibile espunzione’ o il corpo minore per i brani cancellati a penna. Crediamo che si tratti di una scelta non facile, magari ‘antipatica’ ma dovuta. Gli editori critici rinunciano a rendere più scorrevole la struttura provvisoria, privilegiando il relativamente compiuto sul palesemente incompiuto come si era cercato di fare in precedenza. Materializzando la funzione testuale loro riservata, aiutano viceversa chi legge a prendere coscienza di quel protagonismo che lo stesso Pasolini ironicamente gli attribuisce. Dove l’autore si rifiuta esplicitamente di ‘giocare’, negando la certezza dell’*ultima manus*, qualcun altro deve farlo in sua vece.⁸ Il masochistico fruitore di *Petrolio* è privato di un inizio ragionevole (l’appunto «Antefatti», con i suoi puntini di sospensione, è uno dei più provocatoriamente avanguardistici dell’intero ‘romanzo’) e di una conclusione che soddisfi anche solo parzialmente agli eterogenei orizzonti d’attesa evocati dalla lettura. Viene così costretto ad addentrarsi in un autentico ‘buco nero’ narrativo. La ‘gravità’ di un’intenzione totalizzante, da poema cosmico-allegorico subordinato paradossalmente alla cronaca più meschinamente e ferocemente aneddótica, fa sparire la ‘materia’ della diegesi nella densità puntiforme di un gesto iniziale e iniziatico destinato a ripetersi con ossessione esibizionistica senza mai tradursi in un cronotopo concreto. Siti e Careri aprono e chiudono il volume con due annotazioni

⁷ *Petrolio*, p. 455.

⁸ *Petrolio*, pp. 7-9 (è la lettera a Moravia che Siti e Careri premettono all’Appunto 1, caratteristicamente vuoto e incompiuto).

(esterne ed estranee entrambe all'ordine, pur non privo di contraddizioni, dei veri e propri «appunti») dal fortissimo significato metaletterario come sono la lettera ad «Alberto» (ovviamente Moravia) e l'annuncio di una 'seconda stesura' intesa come edizione critica. In tal modo invitano a una esegesi complessiva di *Petrolio* come distruzione della rappresentazione più che come dissoluzione cosciente della scrittura in una volontà di intervento corporeo sulla realtà. Parodia smagata anziché quasi-performance impegnata? Forse l'antitesi non si dà esattamente in questi termini. Il reportage giornalistico sull'ENI e specialmente su Cefis che Pasolini riscrive letterariamente va preso certamente sul serio. Sotto questo aspetto i curatori concordano con l'ipotesi di Carla Benedetti che lo vorrebbe movente della soppressione di Pasolini. Tale intuizione acquista maggior credibilità dal punto di vista filologico se si considera (come fanno, con ottimi argomenti, gli editori) solo metaforicamente 'da distruggere' l'annotazione che designa il presidente della Montedison come mandante dell'assassinio di Mattei.⁹ L'attualità politica resta comunque parte di un rapporto con la realtà definitivamente perduto. È l'essenza di ciò che 'potrebbe essere' una narrazione che in ogni caso viene declinata soltanto sul modo potenziale. Siti, in una *Postfazione* troppo succinta la cui compressa ricchezza regala comunque spunti ermeneutici di notevolissima qualità, riporta nei suoi giusti limiti l'interpretazione di *Petrolio* come «romanzo del Potere». Il potere è inaccessibile perché la realtà stessa, di cui costituisce (nietzscheanamente) l'essenza al di là del mito (anch'esso nietzscheano) dell'«innocenza», lo è. La frammentarietà della rappresentazione allude a un'impotenza in parte voluta (velleità ascetica più buddista che cristiana), in parte subita (estasi della passività sessuale invocata come alibi mistico di fronte alla brutale mascolinità dell'«esistere»). Eppure la perentoria opzione pasoliniana a favore dell'abbozzo e dell'incompiuto non è solo la conseguenza necessaria di una premessa metafisica. È anche, ed è ciò che più importa, la sofferta evocazione di una situazione storica di sviluppo senza progresso e di annientamento della diversità linguistica e sociale nell'unità adialettica del neocapitalismo. Tenendo presente da un lato gli *Scritti corsari*, dall'altro l'ininterrotta elaborazione del Teatro di Parola che diventa, anch'esso, sempre più magmatico (*Bestia da stile* mostra i segni di un'implosione affine a quella di *Petrolio*), si può forse precisare meglio il nucleo ispiratore di questo sconcertante antiromanzo.

Domina in *Petrolio* un'atmosfera di fine dei tempi. Un ciclo storico si avvia alla conclusione. Non c'è escatologia: proprio in questa sensibilità più induista che cristiana, refrattaria a qualsiasi Incarnazione del «principio di speranza» (il «sogno, nient'altro che un sogno» che conclude *Calderón*), risiede forse la ragione più profonda della diffidenza dell'ultimo Pasolini nei confronti dell'attivismo rivoluzionario. C'è, in cambio, un gioco di opposti soggetti a continue permutazioni. Un contrario si sostituisce all'altro come nel gioco umoristicamente goetheano del Dio e del Diavolo dell'apologo dell'ambizioso, evidentemente omologo al

⁹ *Petrolio*, pp. 653-56.

protagonista Carlo, che ricerca il Potere attraverso la Santità.¹⁰ Permutazione senza trascendimento e nuova sintesi, transizione dal paradigma serio alla sua variante burlesca che presuppone peraltro la piena riconoscibilità del modello è, d'altro canto, la definizione letteraria della parodia. Il riso, che ne è principio, è anche la cerniera fra i diversi cicli storici. Numerosi gli esempi all'interno del testo pasoliniano: la statua femminile gastrocefala, ma che impugna un fallo su cui si conclude la visione dei Gironi e delle Bolge è stata edificata «per ridere»¹¹ e in una gigantesca risata si compendia la possibile rinascita che segue l'apocalisse evocata dal paesaggio desertico colonizzato dai «Godoari».¹² L'ispirazione parodistica investe in pieno la struttura portante del romanzo classico: l'ascesa sociale, l'ambizione come molla del mondo borghese. Il rifluire dell'universo pubblico (Rivoluzione francese) in un universo contraddittoriamente e tormentosamente privato all'interno di società in varia maniera limitanti e repressive garantisce una gamma assai ampia di variazioni psicologiche del motivo fondamentale. Al limite pure l'«inetto» o il «conformista» moraviano – il Carlo Primo pasoliniano sintetizza, perfino nei tratti fisiognomici, numerosi elementi di entrambi – sono figure dell'ambizione che si ingorga alle sue dighe. Anche in *Petrolio*, con ovvio omaggio alla tradizione, il protagonista (o almeno uno di essi, Carlo Primo, ambiguamente legato al suo doppio sessuale e popolare, Carlo Secondo, 'peso' di cui si libera in una misteriosa sincope-parto) è un arrivista. La sua 'storia' però, che sulla scorta dell'arrivismo e delle «ambizioni sbagliate» lo dovrebbe condurre al centro della vita politica – l'addensarsi di complotti e stragi a partire dal detonatore della politica energetica –, non viene realmente raccontata, ma solamente accennata in modo sempre più evanescente. Ciò implica che non sono più possibili né 'vite avventurose', né tragedie che cominciano e finiscono (il Teatro di Parola non è tragico, malgrado la comparsa dell'ombra di Sofocle in *Affabulazione!*) in una società dove tutte le classi si confondono in una «borghesia» radicalmente priva di aura. Ancora più concretamente, Pasolini concepisce un thriller in cui non si scopre il colpevole (Carlo, si suppone, 'vende' la propria coscienza progressista e collabora, ma con chi? I rappresentanti del potere, evocati in maniera intermittente, restano maschere più che personaggi. Il ruolo effettivo del protagonista nella strategia della tensione resta oscuro e confuso, proprio come i grandi processi che scandiscono la storia politica italiana, dal caso Mattei alle stragi di Piazza Fontana, di Piazza della Loggia o della stazione di Bologna, fino al sospetto omicidio dello stesso Pasolini, sembrano destinati a concludersi con l'archiviazione per insufficienza di prove).

'Scrivere' questa condizione storica o, meglio, di 'fine della storia' neotribale implica sul piano estetico concepire una parodia non solo tematica, ma anche proprio strutturale e formale del romanzo classico. Al nesso logico si sostituisce la trovata spettacolare (quasi un cabaret intellettualistico), alla temporalità la contemporaneità,

10 *Petrolio*, pp. 162-73, *Prima fiaba sul Potere (dal "Progetto")*.

11 *Petrolio*, pp. 451-54.

12 *Petrolio*, pp. 570-89.

all'interazione dei personaggi la permutazione e lo sdoppiamento. Quanto a sdoppiamento, Pasolini giungeva a *Petrolio* estremamente preparato dall'esperienza del Teatro di Parola. Qui le ambiguità psicoanalitiche degli esordi poetici fra madri bambine, Adoni contadini e fratelli maggiori imprigionati nei *Sepolcri* politici (*Le ceneri di Gramsci*) acquistano ben altra rilevanza nel ricorso sistematico alla reduplicazione dei personaggi capaci di 'rinascere' in contesti diversi (*Calderón*) e di invertire i ruoli nel gioco metateatrale (*Orgia*, *Affabulazione*, per certi aspetti *Pilade*). Giustamente Siti ha identificato nel tema romantico del doppio la matrice di una continua metamorfosi di personaggi e situazioni.¹³ A ciò va aggiunto che la programmatica inattualità dell'antiromanzo, che pure civetta con la più bruciante attualità, porta a una riesumazione di forme morte *al di là e contro* il romanzo classico e il suo effetto di realtà garantito da una metafisica del narratore cui spetta per diritto il 'possesso' dell'azione. Questa 'archeologia' del genere narrativo usa come palinsesto la novella debitamente incorniciata del Medio Evo occidentale-orientale. *Petrolio* si configura come un'operazione parallela alla *Trilogia della vita* con la sua struttura aperta che proclama implicitamente la bellezza e il primato dell'opera «sognata soltanto» (Pasolini-Giotto nella conclusione del *Decameron*). Fra i testi della *Trilogia* è poi il *Fiore delle mille e una notte* quella che presenta le maggiori affinità con *Petrolio* per il suo orientalismo, le sue suggestioni magiche, la dialettica sadiana e colonialista fra padrone e servitore e perfino il motivo della castrazione. Oltre la novella medioevale si profila però la tradizione della satira menippea. Bachtin, altro santo patrono non citato da Pasolini, com'è logico per l'epoca, ma legato alla scuola del formalismo russo cui invece lo scrittore si rifà esplicitamente, ravvisava in essa l'albore «polifonico» del romanzo moderno. In effetti la categoria bachtiniana di carnevalesco, sia pure nella variante dell'ironia romantica e avanguardista, descrive assai bene da un'ottica retrospettiva la volontà espressiva di *Petrolio*, definito dallo stesso Pasolini «romanzo a brulichio». L'allusione al «piatto colmo» della tradizione antica, una specie di contenitore adatto per definizione ai contenuti più eterogenei, è presente anche in uno dei titoli che coesistono con l'apparentemente denotativo «Petrolio» nel fascicolo pasoliniano, «Vas», in una calcolata ambiguità con il rimando mistico a San Paolo (ma già Medea, nella sceneggiatura del 1969, era stata «vaso colmo di un sapere non suo»). In *Petrolio* la tragedia greca cessa di costituire un termine di riferimento, sia pure attraverso il filtro della riscrittura e della parodia. Perfino il tema dell'incesto risulta banalizzato nella descrizione iniziale delle performances sessuali di Carlo Secondo rispetto allo svolgimento dionisiaco, vagamente ispirato alle *Baccanti*, che aveva ricevuto in *Teorema*. In cambio l'ambiente culturale postclassico è assai visibile nel sistema intertestuale dell'ultimo Pasolini. Si va dal *Satyricon*, altro torso enigmatico di cui l'esperimento pasoliniano condivide la 'mostruosa' lunghezza (secondo una notizia di Lattanzio il romanzo di Petronio avrebbe avuto venti libri), ad Apuleio che fonde il comico ed osceno con il viaggio iniziatico, a Luciano di Samosata attraverso

13 *Petrolio*, *Postfazione* di Walter Siti, p. 795.

cui filtra, sia pure polemicamente, una religiosità sincretica e sovrabbondante con i suoi idoli grottescamente sessualizzati (e infatti viene ricordato espressamente il mago carismatico Apollonio di Tiana). Non a caso il Basso Impero fa proverbialmente da sfondo tanto alla degradazione della politica quanto alla vaga attesa di un cambiamento epocale. Ed è attraverso questo filtro tardo-antico, allo stesso tempo esoterico-simbolista ed aneddótico-burlesco, che viene riletto lo stesso Dante. Non si tratta del Dante del realismo figurale di Auerbach che in tempi più 'felici' regalava al materialissimo Accattone il suo 'destino' (sia pure attraverso la mediazione tecnologica del montaggio cinematografico), ma un Dante "pesantemente allegorico", come afferma recisamente Pasolini, e per così dire manierista *ante litteram*, filtrato probabilmente dal dramma barocco tedesco e da un'espressione "malinconica" condannata alla lambiccatura e allo snobismo.

Si possono dare varie spiegazioni di questa presenza così forte dell'allegoria nell'ultima prova in qualche modo narrativa di Pasolini. Curiosamente, proprio la realizzazione audiovisiva concreta finiva per sacrificare una componente esasperatamente visiva e visionaria della scrittura, surrealista, come è evidente se si confronta per esempio la sceneggiatura di *Medea* con il prodotto finale offerto al pubblico. Di fronte al cinema, che tuttora lo identifica per i più come personaggio rappresentativo, Pasolini rivendica con forza la bellezza e il primato dell'immagine «sognata solamente». L'allegoria permette inoltre di rimandare indefinitamente la soddisfazione dell'attesa di significato: il senso letterale rimanda a qualcosa d'altro e di ulteriore, chiamato anche da Pasolini «Mistero» in antitesi a «Progetto». Ma questa ipotesi di profondità è in contraddizione con il dato di una società piatta, assorbita dalla propria aneddótica, incapace di stupore e al tempo stesso esangue nella sua fisicità, perché l'adesione quasi platonica del non individuo al modello alla moda è totale. Rappresentare allegoricamente il mondo dell'omologazione neocapitalista è talmente assurdo che equivale a non rappresentarlo e d'altra parte sospendere consapevolmente la rappresentazione è l'unica maniera di essere umoristicamente all'altezza (o alla bassezza) dei tempi. In un terzo senso l'anacronismo allegorico risulta efficace in termini giornalistici. Se il Potere è impenetrabile nel suo compiaciuto cinismo, ogni trasparenza nell'informazione è perduta e tutto deve significare qualcosa di diverso da ciò che sembra. Cosa vorrà dire, mettiamo, che oggi Cefis si sia fatto mandare dal SID, cioè dai servizi segreti coinvolti nella 'strategia della tensione', quel dato rapporto 'mattinale' sulle reazioni del PSI alle dimissioni di Francesco Forte (probabile prototipo del Carlo pasoliniano) dalla vicepresidenza dell'ENI? L'analisi politica si trasforma in 'dietrologia': ansiosa attesa che si rivelino le sottili implicazioni di una manovra del Palazzo che, a ben vedere, è così tautologica, così lontana da qualsiasi dialettica sociale reale da risultare da ultimo totalmente opaca. Non c'è nulla da rivelare, tranne forse il continuo e improduttivo scambio delle parti fra schieramenti apparentemente opposti e di fatto collusi come sono ormai per Pasolini fascisti e antifascisti (un po' come avviene ne *Il contesto* di Sciascia). Lo dice chiaramente, del resto, il brano archetipo della scrittura

allegorica di *Petrolio*, quella rievocazione dell'Inferno dantesco che si conclude con l'apparire della croce uncinata sulle cupole della città eterna. Gli idoli della nuova società sono bifronti, bipolarismo in psicologia, bipartitismo (o i suoi equivalenti) in politica: ormai trovarsi a destra o a sinistra del Giudizio, appartenere agli Integrati o agli Emarginati non fa alcuna differenza. L'illusione del Senso nascosto si dissolve e la montagna partorisce un topolino: i segreti di Stato, come nel viaggio a Siracusa di Carlo Secondo,¹⁴ vengono sussurrati all'orecchio di chi non ha il tempo di ascoltarli. La tensione allegorica di *Petrolio*, l'invito a 'leggere oltre' contrasta così con vaste zone di testo in cui primeggia incontrastato il grado zero della scrittura. Non ci riferiamo con ciò alle fitte pagine erotiche, che contaminano la precisa freddezza sadiana con certo infinitismo atmosferico di stampo leopardiano. Frammenti di realtà bruta trasportati senz'altro nel *collage* letterario sono semmai le informazioni giornalistiche prese senza alcuna rielaborazione dal pamphlet di Giorgio Steimetz *Questo è Cefis*, ma soprattutto i documenti che Pasolini conservava accanto al dattiloscritto dell'antiromanzo, con le sue tormentate correzioni a penna, e che aveva intenzione di inserire in esso. Fra questi spiccano due conferenze di Cefis, anche se probabilmente redatte da altri, che trattano i problemi delle multinazionali e dell'industria chimica. Qui la tendenza allo sdoppiamento e la passione per la contraddizione refrattaria alla conciliazione dialettica raggiungono il culmine. Il lettore sorpreso non può trattenersi dall'esclamare: ma Cefis è Pasolini! Nel linguaggio convenzionale e burocratico di un economista e di un sociologo il presidente della Montedison (o chi per lui) disserta sui mali dello sviluppo senza progresso in termini che coincidono quasi alla lettera con l'analisi degli *Scritti corsari*. Lo fa beninteso con un preciso obbiettivo pratico: estendere l'influenza del proprio monopolio sulle istituzioni, dando impulso a un processo di osmosi fra capitale pubblico e privato la cui prima vittima è stata ed è un'elementare esigenza di trasparenza e controllo democratico. Girandosi indietro come Orfeo, il Santo pasoliniano si rende conto che il dio che lo manda a «trasumanar e organizzar» possiede i connotati ributtanti del diavolo.¹⁵ Il romanzo-denuncia, eccessivamente idealizzato dai cultori dell'immagine stereotipata dell'intellettuale-martire, lascia in bocca il sapore amaro di un'insuperabile, paradossale complicità. «Codesto solo oggi non possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

14 *Petrolio*, pp. 32-39, *Prefazione posticipata*.

15 *Petrolio*, pp. 162-73, *Prima fiaba sul Potere (dal "Progetto")*.