

I GODOARI DI *PETROLIO*

REGRESSIONE MITOLOGICA E VISIONE POETICA DEL FUTURO

1. Gli appunti del romanzo *Petrolio* intitolati *I Godoari* si aprono con la famosa descrizione e visione profetica di un attentato dinamitardo alla stazione di Torino. L'esplosione apre uno squarcio spazio-temporale che introduce il protagonista del racconto nella mitica landa dei Godoari: questo "futuro" paesaggio si dischiude poeticamente come allegoria di un paese regredito barbaricamente in seguito al cieco sviluppo della moderna società dei consumi. Il viaggio del protagonista Carlo attraverso questa landa è un viaggio verso ovest, verso il tramonto del sole e della civiltà che, come è già stato giustamente notato, si contrappone a un precedente viaggio del protagonista verso est, a oriente, verso l'origine, l'alba della civiltà¹. Gli appunti 36-40 che Pasolini titola *Gli Argonauti* narrano infatti del viaggio mitico e di iniziazione in Oriente intrapreso da Carlo – manager dell'ENI – alla ricerca del nuovo vello d'oro, il petrolio che, scrive Pasolini, « splende a brandelli di una luce oleosa e appena palpitante, molto rossa, qua e là per il deserto² ». Ma anche il viaggio a Occidente si presenta non di meno come una chiara sovrapposizione semantica e tematica di mito e realtà: anzitutto per il titolo degli appunti, *I Godoari*, che rimanda al popolo barbaro e nomade di un racconto di Anna Banti il quale si era accampato nella Pianura Padana intorno ai ruderi di una villa romana e che segna quindi fin dall'inizio il viaggio del neobarbaro Carlo come un viaggio verso e attraverso le rovine future della nostra civiltà industriale che sporgono ormai quasi vinte dal tempo profondo della natura nella landa padana:

Carlo si avvicinò con la sua cautela di uomo sedentario ai mucchi di macerie, li scavalcò scivolando e finalmente riuscì ad avvicinarsi a uno squarcio del muro e a guardare fuori. Infatti, la città non c'era più. L'edificio della stazione sorgeva in mezzo a un immenso deserto, come, appunto, un'antica chiesa ridotta a ruderi solitari invasi dalle ortiche e dal sole. A fatica Carlo scavalcò il davanzale di un finestrone squarciato e ridotto alla solenne miseria di un arco consumato dai secoli³.

In secondo luogo perché il viaggio di Carlo verso Occidente, che termina alla periferia di una grande città, è in realtà un viaggio circolare che riporta Carlo al punto di partenza e richiama dunque il viaggio verso Occidente del popolo dei Guaraní, degli Ultimi Uomini, raccontato da etnologi e antropologi fin dagli anni venti, i quali vagabondavano nella foresta paraguayana alla ricerca della "Terra senza il Male". Arrivati alla spiaggia

danzavano instancabilmente per diversi giorni nella speranza che i loro corpi sarebbero diventati leggeri grazie al continuo movimento e avrebbero potuto volare verso la terra che attende i suoi figli all'est. Delusi, ma conservando intatta la loro fede, essi tornavano via convinti che, vestiti con abbigliamento occidentale e nutriti di cibo occidentale, si erano troppo appesantiti per riuscire nel loro tentativo⁴.

Furono i Guaraní a trasmettere agli spagnoli nel XVI secolo l'idea di un paradiso

¹ S. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, Lecce, Manni, 2004, p. 76.

² P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 144.

³ Ivi, p. 241.

⁴ C. NIMUENDAJU, *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlage der Religion der Apapocua-Guaraní*, cit. in: U. GALIMBERTI, *La terra senza il male*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 23.

terrestre lì dove «il mare se ne era andato col sole» che spinse poi gli spagnoli alla conquista dell'Eldorado, fraintendendo chiaramente il messaggio di quel popolo primitivo per il quale la Terra senza il male non è terra di conquista, ma luogo di pace e per gli uomini e per la natura imploranti riposo⁵. Carlo incontrerà alla fine del suo percorso circolare alla periferia della città prima un casolare abbandonato, dove egli crede di sentire voci di una famiglia di contadini che evocano un breve quadro idilliaco di vita campestre, di uomini e donne che godono il meritato riposo dopo una giornata di lavoro :

Era l'ora in cui i contadini tornavano a casa dal campo, posavano gli attrezzi, andavano a lavarsi e pettinarsi alla pompa, con la grande vasca dove si abbeveravano gli animali, e, mentre quello a cui toccava andava a governare la stalla, gli altri salivano nelle loro camere a cambiarsi ; preparandosi forse a andare in paese, magari in bicicletta, o magari, puliti e ben pettinati, a passare la serata nel cortile, con gli amici degli altri casolari⁶.

Poi, avvicinandosi agli squallidi palazzoni e alle semideserte strade di periferia, vede le prime figure di una umanità spenta, giovani dai visi « assenti, pallidi, con sguardi ritorti, o rivolti altrove⁷ » che Pasolini ha ritratto più volte anche nei suoi film, in sella alle loro moto o danzanti intorno a un giradischi – fantasmi che riproducono riti standardizzati intorno a feticci tecnologici. Mentre però il viaggio verso Oriente – che si svolge tutto al presente – alterna e fa entrare in simbiosi/conflitto due diverse umanità (una mitica, originaria, ancora povera e semplice nella sua innocenza e un bios ipermoderno, tecnologico e consumistico, cinico e corrotto), il viaggio verso Occidente sovrappone e fa collidere – come dirò precisamente più avanti – due diverse temporalità, quella della natura che diremo geologica e quella umana che diremo biologica : entrambe si risolvono nel racconto in spazialità figurativa, e cioè in uno spazio eterno e infinito della natura che ospita la casuale ma catastrofica presenza dell'uomo.

2. La classica interpretazione filosofico-storica di questi appunti che poggia sulla *Dialettica dell'illuminismo*, legge giustamente in questa regressione mitologica, che riporta lo sviluppo della civiltà moderna nella cornice delle leggi di natura, una critica fondamentale al tempo-spazio vizioso e circolare della contemporaneità neocapitalistica e tecnologica : anche il progresso tecnologico-capitalistico si snoda secondo un tempo ciclico che è mitico non perché rigenerativo o catarchico, ma perché vuoto ed eterno ripetersi delle leggi di sfruttamento della natura e dell'umano cadute a pura convenzione. Questa tesi prima lukacsiana poi adorniana, ripetuta e applicata dagli anni sessanta fino allo sfinimento, è divenuta per quanto giusta mitologia essa stessa e ha perso il suo carattere critico per divenire posa, sicché si può usarla come chiave di lettura dei frammenti intitolati I *Goduari*, ma ha perso oggi la forza epistemica che la imponeva prima come necessaria e imprescindibile. Ora, prima di indagare le caratteristiche genuinamente poetiche di questi frammenti e di venire alla tesi principale dell'intervento voglio accennare a un possibile sviluppo di questa posizione critica, richiamandomi però non alla teoria critica, ma alla letteratura e in particolare a un poeta italiano, Andrea Zanzotto, e a uno scrittore iraniano che ha da poco pubblicato il suo primo romanzo, Reza Negarestani, intitolato *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, che è divenuto un caso letterario e di cui si sta aspettando il prosieguo. Hamid Parsani, l'archeologo protagonista del romanzo, scopre in uno scavo l'antichissima Croce di Akht la quale, una volta decifrata, si rivela come un diagramma in

⁵ Ivi, p. 23-29.

⁶ P.P. PASOLINI, *Petrolio, cit.*, p. 484.

⁷ Ivi, p. 493.

grado di rivelare eventi planetari di portata epica : la croce delinea le attività e l'ontogenesi delle dinamiche globali secondo la chimica lubrificante del petrolio, legge cioè tutte le narrazioni della terra – storiche, politiche, sociali – attraverso questo elemento tellurico e rizomatico. Per esempio la guerra dell'occidente al terrore non può essere per Negarestani radicalmente e tecnicamente capita senza considerare il petrolio che olia le sue parti e ricompona il suo flusso ; d'altra parte, così come il processo tecnocapitalistico di distruzione e di desertificazione, anche l'ethos monoteistico-radicalo del deserto mira al petrolio come oggetto di produzione, come lubrificante politico-economico : mentre però per il tecnocapitalismo occidentale, il petrolio lubrifica la macchina da guerra e l'iperconsumo, per la Jihad il petrolio è un catalizzatore per accelerare la nascita del Regno, e cioè il deserto. L'Islam non concepisce il petrolio solo come un lubrificante per motori – come fa il capitalismo occidentale – ma piuttosto come una corrente lubrificante o un flusso tellurico sopra il quale tutto si mobilita in direzione della meta, del deserto o del Regno di Dio, dove nessun idolo può essere eretto e tutto ciò che si eleva deve essere bruciato⁸. Per Negarestani, così come per Pasolini prima di lui, lo sviluppo tecnocapitalistico al suo ultimo stadio e cioè scevro di ideologie (con le sue pedance di strategie e guerre al terrore e Jihad) e la forza della natura eliminano le differenze, radono al suolo le architetture verticali della civiltà, creano un deserto, una dimensione solo orizzontale opposta a ogni visione metafisica dell'uomo che tenta di ergersi verticalmente sul flusso continuo del divenire. L'archeologo di Negarestani interpreta decostruendo la croce di Akht che ha la forma di una stella a otto punte e scrive nelle sue note che alla sequenza originaria, armonica e fluente a zig-zag delle assi o vettori che formano la stella seguono le forme di una T rovesciata, che rappresenta anche il massimo del conflitto fra le assi, e infine una linea orizzontale che rappresenta il deserto, la fine del conflitto e del dinamismo. Se da un lato l'interpretazione della croce rimanda chiaramente a una visione deleuziana e postmoderna, e quindi non dialettica, del rapporto e conflitto fra il flusso rizomatico e vitale dell'elemento grezzo e le tattiche o le categorie gerarchiche della ragione metafisica (strategie che tendono a controllare e dominare il divenire, essendo però esse stesse nient'altro che emergenze telluriche o manifestazioni della volontà di potenza), dall'altro però, come sembra suggerire lo stesso Negarestani in un saggio teorico, questi tre momenti corrispondono a quello che nella *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer è considerato non come un insanabile contrasto, ma come uno sviluppo o inveramento dialettico del pensiero animistico e simbolico in razionalità formale : la linea orizzontale e desertica corrisponderebbe in questo senso all'emergenza e all'imporsi del Logos, del Sé sulla natura, alla vittoria della razionalità formale sull'irrazionalità della natura e sul pensiero simbolico-religioso, anche se in questa vittoria schiacciante e volontà di dominio la razionalità formale stessa non fa altro che riprodurre processi naturali e sacrifici arcaici, rovesciandosi continuamente in irrazionalità⁹.

3. Similmente Andrea Zanzotto, poeta vicino all'autore di *Petrolio*, afferma che l'essere umano ha la presunzione di “progettare” qualcosa al di fuori del decorso naturale delle cose :

al posto di una linea rastremata pone allora una linea retta, perché il suo è un progetto di tipo

⁸ R. NEGARESTANI, *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, Melbourne, re.press, 2008, p. 21.

⁹ T.W. ADORNO / M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, pp. 11-50 ; vedi anche : R. NEGARESTANI, « Globus der Revolutio. Eine Nachbetrachtung zum geophilosophischen Realismus », in : *Realismus Jetzt?*, a cura di A. Avenassian, Berlin, Merve, 2010, pp. 210-21 ; R. BRASSIER, *Nil Unbound. Enlightenment and Extinction*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 32-45.

ingegnerile, mentre il mondo può anche sembrare la peggior prova in fatto di ingegneria [...]. Questa progettazione per così dire, “lineare”, potrà apparire anche meno complessa di quanto lo sia il processo naturale, ma potrebbe non necessariamente provocare la creazione di un essere *b* rispetto al nostro stato di partenza ; voglio dire che, mentre la natura da un *a* dove siamo collocati, attraverso giri e rigiri, potrebbe arrivare ad un punto *b*, noi arriviamo molto più probabilmente ad un *a'*, senza scostarci dalla situazione cui la natura di ha destinati¹⁰.

Zanzotto, come il geologo e scrittore Eugenio Turri, è molto attento alle tematiche ecologiche e pensa che la progettazione – termine di chiara origine heideggeriana – tenda a trasformare l'ambiente terrestre in funzione delle nostre necessità e secondo le tecniche che l'uomo ha sviluppato¹¹. Ma mentre per secoli l'uomo ha operato in armonia con l'ambiente circostante, ecco che negli ultimi decenni le attività di sfruttamento del territorio e della natura hanno portato a una sorta di saturazione, sicché l'ambiente non riesce più a contenere i molti progetti che non solo si discostano dal progetto della natura, ma tendono a mortificarla, ad annientarla, dimenticando che tutto ciò che produciamo – monumenti, architetture, ma anche i rifiuti non riciclabili della società industriale – finisce per sedimentarsi nuovamente sul suolo. La linea retta, teleologica del fare umano si frantuma nelle forme delle rovine e delle macerie che si adagiano sull'alveo della natura. Nella simbologia personale del poeta la linea casuale e a rastrello della natura corrisponde non tanto a elementi tellurici ancora vivi, sotterranei e dinamici quanto piuttosto alla loro estroversione solidificata e visibile, alla linea a zigzag dei colli prealpini che circondano e proteggono silenziosi il paesaggio urbano, la rumorosa macchina antropica. Il poeta interpreta iconicamente il profilo delle montagne – una serie di MN continua – e lo traduce o lo rende visivamente e acusticamente nel suo linguaggio con il distico o ideogramma : « Mai MaNcaNte Neve di Meta Maggio¹² ». La poesia di Zanzotto coglie momenti di sublime bellezza nella lontana e fredda dimensione geologica, ma soprattutto registra e mostra la contraddizione e la dissonanza fra uomo e natura, fra il tempo limitato della biologia e il tempo profondo della geologia che nessuna razionalità formale riuscirà mai a dominare e nessun calcolo scientifico a misurare ; la sua poesia, per così dire, è mimetica nella misura in cui, scevra da toni idilliaci e roussoviani, della natura ingloba anche il non senso, la brutalità e la terribile contraddizione per cui, se è vero che essa viene continuamente violentata dall'uomo, è anche vero che l'uomo è natura. La poesia di Zanzotto da quindi sostanza al silenzio e all'oscurità della natura e della geologia in particolare, la rende « il simbolo stesso di una nostra geografia interiore, immaginaria¹³ », per usare le parole di Eugenio Turri, senza appiattare o schiacciare la sua forma nel linguaggio rettilineo del progetto, ma al contrario adattando e calcando il linguaggio poetico sulla morfologia storica del paesaggio e della natura :

In quella che si dichiara o propone per poesia lo spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo si riversa nel luogo-lingua, nel suo continuo sbocciare o scoppiare (almeno nelle otto dimensioni richieste dalla fisica!) e, contemporaneamente, nel suo essere, in questo testo, potenzialmente sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto. E ciò sembra verificarsi in una mobilità pendolare (non dialettica) piuttosto che in una staticità ossimorica – malgrado l'istantaneità del presentarsi del testo¹⁴.

La coscienza poetica di dimostra all'altezza dell'esperienza della natura, come

¹⁰ A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 36.

¹¹ E. TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 34.

¹² A. ZANZOTTO, *Meteo*, Roma, Donzelli, 1996, p. 24. Vedi anche : *Ritratti. Andrea Zanzotto*, a cura di C. MAZZACURATI e M. PAOLINI, Roma, Fandango, 2007, pp. 5-6.

¹³ E. TURRI, *Taklimakan*, Verbania, Taratà edizioni, 2005, p. 24.

¹⁴ A. ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1218.

sottolinea Adorno nella *Teoria estetica*, « solo allorché, come la pittura impressionista, ne include in sé anche le cicatrici. In tal modo il concetto fisso di bello si mette in movimento. Esso si estende grazie a ciò che già non è più natura¹⁵ ».

4. Voglio ora esplicitare questa figurabilità poetica o impressionismo poetico dei frammenti di *Petrolio* titolati I Godoari; difatti, contrariamente allo stile tenuto intenzionalmente “basso” per tutto il romanzo, il “paesaggio” dei Godoari viene evocato e stilizzato liricamente; così facendo Pasolini da un lato amplia avanguardisticamente l’area della poesia contaminando prosaicamente la sua forma con la descrizione di un determinato fenomeno storico e sociale; dall’altro – simile in questo alle contemporanee operazioni di Bonnefoy e Zanzotto – egli trasfigura e fa letteralmente “emergere” il dato storico come paesaggio naturale/pietrificato attraverso un linguaggio “altro”, finalmente non reificato e compromesso. È grazie a questa emergenza poetica, che filtra e depura il dato storico-sociale dalla sua aura di immediatezza e necessità, che questo dato si offre più chiaramente alla nostra percezione e quindi alla sua critica. È vero che in *Petrolio* la poesia – come linguaggio convenzionale – non è ideologicamente o apologeticamente elevata a linguaggio superiore e attesta anzitutto la sua impotenza nei confronti della complessità della contemporaneità, mentre come “istituzione letteraria” è addirittura oggetto di critica feroce. Essa cede continuamente il passo al linguaggio descrittivo-oggettivo (per esempio quando l’appunto 11 *Il nuovo giorno* si libera con una certa spietatezza delle impressioni poetiche e suggestive del precedente appunto 10 quater *Il cosmo*), ma, come ci avverte Pasolini nell’appunto 6b, il lettore si renderà conto solo lentamente che “il romanzo” *Petrolio* non rimanda tanto a una realtà esterna, quanto piuttosto a se stesso. Il rimando diretto e cronachistico alla realtà è, nelle parole di Pasolini, solo « una lunga e alquanto tenebrosa incubazione preistorica¹⁶ », una maschera che cade quando la cronaca del reale si mostra per quello che è: convenzione, gioco linguistico e narrativo all’interno del romanzo. Tale dynamis tautologica del romanzo si rivela tuttavia chiaramente solo quando il linguaggio da descrittivo-cronachistico diventa esplicitamente lirico e cinematografico, quando la poesia – esclusa in partenza – riafferma poi il suo diritto facendo emergere in modo cristallino quel dato reale (l’acefala società dei consumi) che è anche il motivo del suo annichilimento e scomparsa dal panorama storico-sociale. Le sequenze dei Godoari si caratterizzano come “sceno-testi”, secondo una definizione di Pasolini stesso, ovvero come testo-sceneggiatura che sostituisce il segno visivo a quello fonico; Pasolini cioè, dopo aver letto il cinema con gli occhi di un poeta, ora applica alla letteratura un principio cinematografico, arricchisce il linguaggio poetico, incentrato sul messaggio, di una funzione metalinguistica particolare perché non esplicita; possiamo capire meglio questo passaggio (poesia-cinema / cinema-poesia) e in cosa consista questa funzione metalinguistica particolare del sceno-testo riferendoci a un famoso scritto di Pasolini del 1965, quando egli cominciò a riflettere sul fondamento del linguaggio cinematografico e si servì delle categorie della linguistica e della critica letteraria per chiarire a sé e a suoi lettori come funziona e su quali basi teoriche è fondata invece la tecnica della sceneggiatura, la quale rientra fra le scritture letterarie tradizionali per un verso, ma dall’altro se ne differenzia essenzialmente per la specificità del suo segno:

l’autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza “visiva” che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore

¹⁵ T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 116.

¹⁶ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 39.

è complice, subito – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell'operazione che gli è richiesta: e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo. La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore: e si capisce che la sua perfezione consiste nell'adempiere perfettamente questa funzione. La sua forma, il suo stile sono perfetti e completi quando hanno compreso e integrato in se stessi queste necessità. L'impressione di rozzezza e di incompletezza è dunque apparente. Tale rozzezza e tale incompletezza sono elementi stilistici. A questo punto succede un dramma tra i vari aspetti sotto cui si presenta un "segno". Esso è insieme orale (fonema), scritto (grafema) e visivo (cinema). Per una serie incalcolabile di riflessi condizionati della nostra misteriosa cibernetica, noi abbiamo sempre compresenti questi aspetti diversi del "segno" linguistico, che è dunque uno e trino. Se apparteniamo alla classe che detiene la cultura, e sappiamo dunque almeno leggere, i "grafemi" ci si presentano subito come "segni" tout court, arricchiti infinitamente dalla compresenza del loro "fonema" e del loro "cinema"¹⁷.

Come nota Pasolini, la poetica simbolista, che sposta l'attenzione del lettore dal senso al suono, dal significato al significante, affinché il linguaggio sia depurato da contenuti ordinari ed evocati attraverso la sua musicalità l'idea¹⁸, rimanda il lettore a un'operazione analoga a quella che egli vuole descrivere. Forse spogliando eccessivamente la poetica di Mallarmé e Ungaretti del loro tono metafisico ed ermetico e introducendovi un accento conativo – almeno per quanto riguarda la poetica di Mallarmé – piuttosto estraneo, Pasolini scrive che noi lettori non ci limitiamo a una semplice lettura dei loro "grafemi", poiché le loro poesie ci richiedono di collaborare "fingendo" di sentire acusticamente quei grafemi; la stessa cosa, avverte Pasolini, avviene in quelli che lui definisce sceno-testi:

Anche qui il lettore integra il significato incompleto della scrittura della sceneggiatura, seguendo due strade, quella normale, segno-significato, e quella anormale, segno-segno in quanto cinema-significato. La parola dello sceno-testo è dunque caratterizzata dall'accentuazione espressiva di uno dei tre momenti da cui è costituita, il cinema¹⁹.

Nell'immagine filmica, a differenza dal sceno-testo, il cinema si smarca dagli altri elementi espressivi e diventa il segno per eccellenza. In questo momento specifico, nel passaggio dalla sceneggiatura alla sequenza di cinema che producono le immagini, cade secondo Pasolini ogni analogia fra il linguaggio scritto-parlato e il linguaggio cinematografico che si caratterizza per una sua specificità propria non ulteriormente indagabile con gli strumenti della linguistica e della semiotica e che richiederebbe una sua nuova grammatica non derivata e non arbitraria²⁰. Dieci anni dopo queste note, all'epoca di

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, Milano 1999, p. 1493: « Un verso di Mallarmé o di Ungaretti raggiunge il suo significato solo attraverso una dilatazione semantica, o una coazione squisito-barbarica dei significati particolari: il che si ottiene attraverso la supposta musicalità della parola o dei nessi delle parole. Ossia dando delle denotazioni non attraverso una particolare espressività del segno, ma attraverso la prevaricazione del suo fonema. [...] Mentre leggiamo, dunque, integriamo in tal modo il significato aberrante dello speciale vocabolario del poeta, seguendo due strade, quella normale, segno-significato, e quella anormale, segno-segno in quanto fonema-significato ».

¹⁸ S. MALLARMÉ, *Opere scelte*, Parma, Guanda, 1961, p. 378: « Io pongo esteticamente, a mio rischio, questa conclusione [...]: che la Musica e le Lettere sono la faccia alternativa, qui allargata verso l'oscuro; là scintillante con certezza, di un fenomeno, il solo, lo chiamai, l'idea ».

¹⁹ P.P. PASOLINI, *op. cit.*, p. 1492.

²⁰ « Quali sono i sostantivi, i verbi, le congiunzioni, le interiezioni nella lingua cinematografica? E, soprattutto, è necessario, che obbedendo alla nostra legge dell'analogia e dell'abitudine, vi siano? Se il cinema è un'altra lingua, tale lingua sconosciuta non può essere fondata su leggi che non hanno niente a che fare con le leggi linguistiche cui siamo abituati? Cos'è, fisicamente, l'im-segno? Un fotogramma? Una durata particolare di fotogrammi? Un insieme pluricellulare di fotogrammi? Una sequenza significativa di

Petrolio, le analogie fra cinema e scrittura ritornano, ma a parti inverse ; ora è l'esperienza cinematografica, visiva, che arricchisce la scrittura in prosa e quella poetica : sembra che la cinematografia abbia insegnato a Pasolini a pulire il testo scritto da una eccessiva presenza o centralità dell'io (io ingombrante, euforico e tragico, che ha quasi sempre caratterizzato la sua produzione poetica appunto estremamente egocentrica ed espressionista), a costruire un metalinguaggio poetico – sceno-testi – ricco di oggettività, ma non per questo meno personale e cioè lirico.

5. Anche in questo caso si impongono degli esempi di poesia tradizionale e canonica che ha cercato di rinnovare la scrittura in versi rifiutando la centralità dell'io e ponendo al centro del poema in modo chiaro e senza l'aggiunta di aggettivi superflui l'oggetto : quindi, prime fra tutte, le opere di Eliot e Pound. Eliot – il cui *Waste land* non solo è citata da Pasolini nell'appunto 120 dei *Godolari*, ma è chiaramente un modello per tutta la sequenza che si pone dunque in una “relazione vitale” con la tradizione – sviluppa una teoria “impersonale” della poesia in cui la perfezione dell'opera d'arte è misurata dal grado di separatezza fra esperienza personale e passioni rappresentate : « quanto più perfetto l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasmuterà le passioni che sono il suo materiale²¹ ». Per Pasolini separare l'uomo che soffre dalla mente che crea significa mettere fra parentesi quel suo “corpo-io” – la definizione è di Zanzotto²² – che egli ha posto come microcosmo narcisisticamente e disperatamente non solo in *Petrolio*, ma in tutta la sua opera, in perenne frizione e dialettica con i vari macrocosmi storici, sociali, istituzionali, elevando a norma ed esponendo come punto di forza personale la “differenza”, la “diversità”. Mettere fra parentesi tutto questo significa, al livello del contenuto, interrompere la circolarità del conflitto e della dialettica fra corpo-io e mondo, e al livello della forma invece sospendere una certa sperimentazione che in *Petrolio* come in tutte le opere precedenti non era tuttavia mai stata fine a sé stessa, ma sempre funzionale alla necessità di esprimersi e di esporsi totalmente, sicché veramente si ha l'impressione – come ormai riconosco i più – che il puzzle della sua opere poetica, teatrale, cinematografica e critica con il passare del tempo si componga sempre più in un quadro armonico. Questa breve sospensione dell'espressività ricercata, eretica e conturbante in favore di un'impressionismo dai tratti più sobri, ma precisi, richiama sicuramente più astrattamente l'altra tradizione o esempio poetico che Pasolini volle incontrare nel momento in cui la sua inquietudine e curiosità umana e artistica superarono la morsa forse troppo stretta della “passione e ideologia” : Ezra Pound. Non tanto a una generica affinità di destini di uomini e poeti scandalosi che si scontrarono partendo da ideologie opposte con la medesima società borghese e capitalistica – affinità su cui la critica ha giustamente posto attenzione – vorrei qui richiamarmi, quanto piuttosto al magistero critico e poetico che Ezra Pound esercitò durante la sua giovinezza e che

fotogrammi dotati di durata? Questo deve essere ancora deciso. E non lo sarà finché non si avranno i dati per scrivere una grammatica del cinema. Dire, per es., che l'm-segno o monade del linguaggio cinematografico è un “sintassema” cioè un insieme coordinato di fotogrammi (o di inquadrature?) è ancora arbitrario. Com'è ancora arbitrario dire, per es., che il cinema è una lingua totalmente “verbale” : ossia che nel cinema non esistono sostantivi, congiunzioni, interiezioni, se non fusi coi verbi. E che quindi il nucleo della lingua cinematografica, l'm-segno, è un taglio in movimento di immagini, dalla durata indeterminabile e informe, magmatica. Onde una grammatica “magmatica” per definizione, descrivibile attraverso paragrafi e capitoli inusitati nelle grammatiche scritto-parlate » ibid.

²¹ T.S. ELIOT, « Tradizione e talento personale », in Id., *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani 1992, p. 398.

²² A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, p. 155.

influenzò anzitutto l'Eliot della *Terra desolata* e quindi indirettamente il Pasolini dei *Godoari*. Mi riferisco agli scritti del periodo imagista di Ezra Pound in cui il critico-poeta prescrive in polemica con la tradizione romantica e tardo romantica “a few don't's” affinché il linguaggio poetico diventi più essenziale, il suo ritmo più musicale, il suo simbolismo più preciso, il verso più libero ; in uno di questi scritti programmatici Pound – anticipando quel passaggio pasoliniano dal testo allo sceno-testo, dal segno fonico a quello visivo – definisce l'immagine come

ciò che presenta un complesso intellettuale ed emozionale in un istante di tempo, [...] è la presentazione istantanea di questo complesso che dà il senso di una improvvisa liberazione ; quel senso di libertà dai limiti del tempo e dello spazio ; quel senso di crescita improvvisa di cui facciamo esperienza di fronte alle grandi opere d'arte²³.

La landa dei Godoari viene presentata da Pasolini secondo la tecnica del sceno-testo : questo significa ora che essa prende forma in un frammento lirico impressionistico che dipinge ogni particolare con forte intensità senza rinunciare però alla chiarezza dell'insieme, è una tecnica che forza l'elemento figurativo quanto basta affinché questo si scioglia in parola. Il fatto che questa landa e la spettrale periferia della “waste land” pasoliniana ci sembri non tanto “descritta”, quanto piuttosto “evocata”²⁴, testimonia del fatto che qui è avvenuto sul piano formale quel cambio di registro narrativo dalla convenzionale lingua cronachistica all'essenziale parola poetica, mentre su un piano più generalmente autoriale il talento descrittivo del romanziere ha lasciato il passo al genio evocativo del poeta.

6. Gli appunti *I Godoari*, tuttavia, rappresentano anche in un altro senso una vera parentesi o *epoché* all'interno del romanzo poiché essi interrompono la frammentata, decostruita e pur tuttavia rettilinea o teleologica temporalità del romanzo (vi è nonostante tutto uno sviluppo apparentemente convenzionale della trama e del personaggio) e inaugurano una nuova dimensione spazio-temporale in cui però non si manifestano e dispiegano futuri scenari utopici o distopici così come potrebbero essere o saranno – come avevamo generalmente detto all'inizio di questo intervento –, ma così come saranno stati. La caratteristica principale e più paradossale di questi appunti è che essi evocano un futuro che noi percepiamo come già passato e un passato remotissimo in cui però sono reperibili tracce e segmenti di un futuro che però sappiamo già perduto – e non già perché come lettori futuri attestiamo, riferendo il segno linguistico/racconto alla realtà di oggi, la veridicità di ciò che è profetizzato nel romanzo e cioè lo scoppio di una bomba alla stazione di Bologna, il conseguente sfacelo e scomparsa di ogni forma comunitaria, l'inumano e autodistruttivo sviluppo della società dei consumi. Percepiamo il futuro anteriore dei *Godoari* perché come lettori dello sceno-testo partecipiamo di quella evocazione poetica, attraversiamo con gli occhi del protagonista i bagliori e le macerie, le lande e le periferie passate e future, verissime e vivissime sì, ma solo nella scrittura : esse sono – per usare ancora una definizione di Zanzotto – die “relitti fonico-visivi”²⁵ che hanno perduto la possibilità storica di riferirsi ad una realtà tangibile. Il futuro anteriore di questi appunti non va confuso con quell'altra temporalità tipica di tante opere di Pasolini (come per esempio *Il vangelo secondo Matteo*, *La ricotta* in cui viene letta la famosa poesia “Io sono una forza del passato” da *Poesia in forma di rosa*) in cui il passato si presenta come metafora di un tempo

²³ E. POUND, « A retrospect », in : *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, p. 4 (tr. dell'autore).

²⁴ Ivi, pp. 389-390.

²⁵ A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, cit, p. 153.

mitico, ciclico e quindi metastorico e sempre presente-ritornante, in cui insomma l'arco temporale è a tal punto teso e ripiegato verso gli estremi da far esplodere il continuum temporale e far toccare o convergere i lembi del passato e del futuro in un presente carico di tradizione e tensione in avanti, in un oggi già remoto e sempre futuro – alludo naturalmente alle tesi di filosofia della storia benjaminiane spesso prese in considerazione per spiegare come Pasolini mandi in frantumi nelle sue opere la falsa costruzione lineare e progressiva del tempo. Lo sceno-testo dei *Godolari*, che non rimanda a una realtà esterna, ma evoca poieticamente un'altra dimensione spazio-temporale, non infrange il continuum temporale vero o fittizio, ma lo sospende o esclude: nel futuro anteriore di questi appunti infatti ogni immagine – che Pound definiva come complesso intellettuale ed emozionale in un istante di tempo – non succede alla precedente secondo uno svolgimento orizzontale del divenire irreversibile, ma come immagine di ciò che sarà stato si dischiude solo relativamente e in rapporto alle altre immagini, all'interno dell'intreccio spazio-temporale istituito dal linguaggio: le arcate della stazione appena andate in frantumi dopo lo scoppio della bomba sono ruderi secolari, strade e mezzi abbandonati, marcescenti, già consumati e inglobati dal tempo geologico sono in realtà tracce di una umanità a venire. Come scrisse Blanchot a proposito del futuro anteriore del *coup de dés* mallearmiano, « il tempo dell'opera non è modellato sul nostro. Formato dall'opera, agisce all'interno dell'opera, che è la cosa meno immobile che si possa concepire²⁶ ». Il tempo dell'opera, il futuro anteriore dei *Godolari*, non va confuso a mio avviso nemmeno con le tesi e analisi del futuro anteriore della psicoanalisi (Lacan) o della teologia politica (Badiou, Agamben) che hanno più spesso e con più energia caratterizzato il dibattito sulla temporalità del linguaggio che non la linguistica o la critica letteraria. Lacan in particolare interpreta questa particolare forma temporale come un modo temporale del linguaggio non ancora chiuso, come segno dell'inconscio che, di fronte al presente ontologico della coscienza, si ritrova a essere sempre nella preontologica e simbolica condizione del “sarà stato”. L'interpretazione lacaniana ha influenzato profondamente non solo la linguistica, ma anche il pensiero politico-filosofico che legge il futuro anteriore come grammatica del tempo messianico o più generalmente come il tempo o “il punto di insorgenza”, l'arché dell'archeologia filosofica che “sarà stato”, come scrive Agamben, quando questa avrà sgombrato il campo « dalle fitte maglie della tradizione che impediscono l'accesso alla storia²⁷ ». Oppure, altrettanto lontane dal futuro anteriore pasoliniano mi sembrano essere anche quelle interpretazioni teologico-politiche che, pur richiamandosi a Lacan e al Mallarmé di Blanchot, interpretano questa paradossale forma temporale come potenziale logica sovversiva della politica che sfugge alla logica normativa della rappresentazione (Badiou, ma anche Žižek). Mentre sorvolo per motivi di tempo su letture addirittura olistiche del futuro anteriore come quelle di Derrida e Lyotard. Decisiva è infatti una differenza fra tutte queste visioni e letture del futuro anteriore e quella pasoliniana e più in generale della poesia: mentre le interpretazioni psicoanalitiche e politico-escatologiche del futuro anteriore considerano questa forma temporale paradossale come emergenza del passato o accesso privilegiato al passato in un ipotetico futuro, la poesia esclude la possibilità di un reale, vero accesso al passato e la possibilità di una comprensione futura della storia individuale e collettiva che non avvenga all'interno dello spazio letterario. Il futuro anteriore della teologia politica vuole vedere la futura catastrofe economico-politica come un evento già passato perché solo da questa prospettiva viene meno la falsa illusione di uno sviluppo infinito e positivo del capitale e si dischiude un orizzonte di speranza per il

²⁶ M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 241.

²⁷ G. AGAMBEN, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 107.

cambiamento. Il futuro anteriore della poesia, a differenza dell'auratico futuro anteriore escatologico-politico è un tempo per così dire del tutto negativo, non evoca potenzialità sovversive, ma una fondamentale sfiducia nella storia : attraverso il futuro anteriore della poesia la soggettività del poeta si dispiega nel futuro per attestare impotente che la catastrofe è già da sempre avvenuta e che non vi succede la redenzione o meno apocalitticamente la conoscenza sullo vero stato di cose, ma più realisticamente la scomparsa del solo paesaggio antropico. Contro la tendenza a includere la poesia e i poeti in un contesto messianico, dovremo invece sottolineare con Zanzotto e Montale che il poeta non può mai essere del tutto “chiliasta” e non può mai professare veramente una dottrina della fine del mondo²⁸. Nella dimensione spazio-temporale chiusa e letteraria dei *Godoari*, inaugurata dal futuro anteriore, il fallimento e la perdita di futuro da parte dell'umano non è paradossalmente indice di un suo compimento messianico, ma è causa da un lato di uno sguardo malinconico che sa la catastrofe, al contrario dei pessimisti, come già avvenuta, dall'altro di una radicale scissione del soggetto dalla sua umanità fallita e di una progressivo avvicinamento e sovrapposizione della dimensione biologica a quella geologica e anorganica : « Era di nuovo il deserto : la terra in cui non son mai giunti gli uomini o quella che gli uomini hanno abbandonato²⁹ ».

Ulisse Dogà
(Université de Erfurt)

²⁸ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1189.

²⁹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 489.