

## REGRESSO E FALLIMENTO IN PETROLIO

Tutte le esperienze e memorie di Pasolini sono sparpagiate in un « enorme cumulo di appunti e frammenti ».<sup>1</sup> Questo cumulo è *Petrolio*. Per orientarci dentro la sua complessità, i concetti di regresso e fallimento sembrano offrire un valido aiuto.

*Petrolio* permette di osservare una particolare congiunzione – che è insieme estetica e politica – di questi due termini. Il regresso si declina in riscrittura : *Petrolio* è un palinsesto ed è lo stesso Pasolini che incoraggia a pensarlo così, rendendo esplicito il gruppo di testi che sottostanno al suo ultimo romanzo (li elenca in un appunto manoscritto, che nell'edizione italiana Einaudi è riprodotto sulla soglia del volume : sul contro-frontespizio). Queste opere, che compongono un corpus piuttosto variegato, intrattengono con *Petrolio* relazioni intertestuali più o meno esplicite. Alcune vengono semplicemente evocate tramite un'allusione rapida, ma ce ne sono altre che sono insistentemente manipolate e con energia ribollono sotto la pelle del romanzo che le riscrive. Si tratta delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, della *Divina Commedia* e dei *Demoni* di Dostoevskij.

Ora, la domanda da porsi è : che cosa significa per Pasolini riscrivere questi testi? La riscrittura è una tecnica narrativa in cui la letteratura si nutre di se stessa e di solito viene sfruttata in modo autoreferenziale e disimpegnato. Il tenore dell'operazione pasoliniana non è questo canonico però. Per Pasolini riscrivere le opere del passato rappresenta invece un gesto di impegno : è l'ennesima modalità in cui prende forma la sua riflessione sulla mutazione antropologica. Attraverso il rifacimento di precedenti realizzazioni esemplari, Pasolini manifesta l'intenzione di esibire il passato come termine di paragone, di esaltarlo e di farlo stridere contro il presente « universo orrendo ». Riscrivere per Pasolini è un atto intensamente motivato, perché gli permette di denunciare il contrasto tra passato e presente, di rappresentare il proprio struggimento per il « passaggio di tempo ».<sup>2</sup> Ecco dunque in che senso per Pasolini la riscrittura rappresenta un regresso.

Ma andiamo a vederli, questi testi riscritti. Il primo a comparire è il poema alessandrino delle *Argonautiche*, il cui rifacimento occupa gli appunti dal 36 al 40 di *Petrolio*. Nella nuova versione del poema Pasolini si concentra soprattutto sull'ambientazione, trasferendo la barbarie della Grecia antica nelle terre del Medio Oriente, ancora idealmente selvagge e primitive, e dunque capaci di suggerire un effetto di lontananza cronologica. Pasolini immagina che i suoi Argonauti si rechino nelle terre iraniane e irachene con l'obiettivo di rintracciarvi delle sopravvivenze del passato, di raccogliervi scintille di mito. Quello che Giasone e i suoi compagni intraprendono è così un percorso nello spazio geografico alla ricerca di strati di tempo perduto.

Quando proviamo a leggere queste moderne *Argonautiche*, ci imbattiamo in una narrazione che procede frettolosa, a scatti lampeggianti. Non possiamo scivolare dentro il flusso della prosa, ma solo registrare titoli fulminei, una sfilata di didascalie fotografiche. Alcune evocano lo splendore di paesaggi incorrotti e apparizioni di creature mitiche, come i Giganti o come Eracle. A queste istantanee di passato sopravvivate subito però si frappongono dettagli grottescamente contemporanei (come le « migliaia e migliaia di palazzoni di cemento posati sul deserto coperto di

---

1 Così Pasolini definiva il manoscritto di *Petrolio*, stando a quanto riporta Aurelio Roncaglia nella nota filologica che accompagna l'edizione Einaudi del romanzo. Cfr. A. RONCAGLIA, *Nota filologica*, in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di M. Careri e G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1992, p. 572.

2 Un sinonimo che Pasolini adopera di tanto in tanto in sostituzione della più frequente espressione «mutazione antropologica».

neve»,<sup>3</sup> o la « quantità enorme di roba da rosticceria »<sup>4</sup> che viene servita ai viaggiatori). Nel bel mezzo di un paese che sembrava miracolosamente cristallizzato in un'epoca antica, irrompe così, prepotente, tutta « la presenza orribile della modernità ». Quelle terre esotiche vagheggiate come un mitico altrove, come uno spazio di sopravvivenza dell'autentico, si rivelano invece in piena trasformazione culturale. L'omologazione è dilagante e pervasiva e si manifesta soprattutto nei dettagli, come la colazione all'americana degli Argonauti, dolciastra di pancake e « champagne francese ».<sup>5</sup> La purezza originaria del mito si è conservata forse soltanto nel deserto, ancora selvaggio, dove « i cammelli errano in libertà, inutilizzati » in mezzo alle dune di sabbia « stupendamente bianca, forse la più bella del mondo, con ciuffi di palme altissime ».<sup>6</sup> Ed è qui nel deserto che incontriamo infatti l'oggetto fatato, l'obiettivo della ricerca iniziatica : il Vello d'oro. Ma una volta che gli Argonauti l'hanno trovato, apprendiamo questo : « Quanto al 'Vello d'oro', esso splende a brandelli – di una luce oleosa e appena palpitante, molto rossa, qua e là per il deserto ».<sup>7</sup> Il vello d'oro, liquefatto in petrolio, splende dunque a brandelli. È un'immagine questa che rispecchia il destino di tutto quanto il passato vagheggiato da Pasolini. Durante la spedizione, i nuovi Argonauti sono colti da una rivelazione amara. Capiscono che la convinzione di poter rintracciare in quei luoghi lontani un'atmosfera rituale, una sopravvivenza mitica, era una speranza utopistica.

La mutazione antropologica è irreversibile. L'atmosfera mitica sta dissolvendosi velocissima e il viaggio degli Argonauti è probabilmente l'ultimo in cui si possa goderne qualche residuo, qualche fugace apparizione. Il processo di riscrittura, che doveva mostrare rinnovata la « forza del Passato »,<sup>8</sup> si rivela invece un'amara constatazione della voracità del moderno.

E così la riscrittura delle nuove *Argonautiche* si blocca : è possibile leggere solo la telegrafica sintesi di un testo da tradurre poi, secondo il progetto, in neo-greco, ovvero in una ordinata successione di caratteri indecifrabili ai più. Se volessimo stabilire un confronto puntuale tra l'opera vecchia e l'opera nuova, ci accorgeremmo che è praticamente impossibile. Del poema di Apollonio Rodio ciò che meglio si conserva è la struttura formale, in quattro libri, che però condensano tutta quella mole epica in quindici mezza paginette di appunti schematici, in cui Medea è nominata solo un paio di volte. Il rifacimento epico pasoliniano si risolve in una serie di tentativi amputati, corrosi dal presente. La volontà di regressione si rivela dunque un fallimento, perché Pasolini scopre che il mito non resiste alla contaminazione col moderno, che l'attualizzazione della riscrittura lo corrode.

Ecco così convocato anche il secondo termine-chiave del nostro incontro : dopo il regresso, il fallimento. Il regresso è un fallimento ; la riscrittura è un fallimento. E tuttavia Pasolini non rinuncia a mostrarla, anzi a esibirla, perché lo scopo primario della sua operazione è quello di denunciare il contrasto temporale, di sollecitare il confronto tra il mondo di oggi e quello di allora, di far cozzare l'adesso e il già stato.

Questo punto va approfondito, e lo faremo, ma prima vorrei soffermarmi su altre pagine pasoliniane, strettamente imparentate con quelle appena analizzate. È probabile che vi siano già venute in mente : sono le pagine della *Divina Mimesis*, l'opera del 1963 in cui Pasolini intendeva ripetere la *Commedia* dantesca. Anche in questo caso, come nelle *Argonautiche*, si tratta solo di un tentativo, perché la riscrittura si interrompe appena dopo i primi due canti dell'*Inferno* e si interrompe perché è impossibile, nell'era del neocapitalismo,

3 P.P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 141.

4 *Ibid.*

5 *Ivi*, p. 140.

6 *Ivi*, p. 144.

7 *Ibid.*

8 Sono le parole pronunciate da Orson Welles nella *Ricotta* (cfr. P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zibaldi Milano, Mondadori, 2001, p. 337).

ripetere l'operazione mistilingue di Dante, che nella *Commedia* aveva riprodotto l'immensamente variegata realtà linguistica medievale. Nell'epoca contemporanea la nuova lingua nazionale, creata dalle aziende e diffusa dalla televisione, ha omologato o cancellato tutte le varietà, diventando povera, priva di espressività e ormai soltanto comunicativa in senso strumentale. Nel corso del rifacimento Pasolini si rende dunque conto che l'adesione conformistica del mondo in cui vive è arrivata a estinguere la ricchezza polifonica della lingua e questa presa di coscienza annienta la sua riscrittura.

Nonostante l'incompiutezza, Pasolini decide di pubblicare la *Divina Mimesis*, proprio come decide di mostrare il fallimento delle nuove *Argonautiche*. In entrambi i casi, l'incompiutezza esibita serve a mostrare simultaneamente il passato e il presente, che si mettono così a vibrare di intensità dialettica, producendo una collisione temporale fortemente politica, che ha tutto l'ardore della denuncia.

Non è un caso che Pasolini pubblichi la *Divina Mimesis* non immediatamente dopo averla scritta, nel 1963, ma nel 1975, proprio mentre sta lavorando alle nuove *Argonautiche* e a tutto *Petrolio*, dove infatti troviamo un'altra suggestione dantesca, anche se qui l'antecedente della *Commedia* è trattato con libertà maggiore che nella *Divina Mimesis*. In *Petrolio*, Pasolini intende rifarsi al Canto XXIX del *Purgatorio* (che viene indicato in quell'elenco manoscritto dei testi ispiratori del nuovo romanzo), ma piuttosto che cimentarsi in una vera e propria riscrittura l'autore sfrutta questo Canto purgatoriale come una vaga suggestione, come una griglia architettonica che poi però stravolge nella sua atmosfera e contamina con tinte infernali. Andiamo a vederla da vicino questa suggestione dantesca che compare in *Petrolio*, nota come la Visione del Merda, perché copre una buona porzione del romanzo. Protagonista della Visione è il Merda, descritto come « un giovane venticinquenne, basso e sproporzionato », <sup>9</sup> accompagnato dalla sua fidanzata Cinzia, che è « una ragazza qualsiasi, coi blue jeans, il sedere grosso e una camicetta comprata alla Standa ». <sup>10</sup> I due camminano scomodamente abbracciati, ostentando con qualche bacio il loro stato di coppia, avanzando a passo lentissimo, in silenzio. Passerella di questa loro passeggiata è la Scena della Visione, che è una raffigurazione grottesca della società contemporanea, sotto la quale si intravede a intermittenza la Scena della Realtà, che riproduce per contrasto il mondo di una volta. Le due scene sono sovrapposte, ma per Pasolini è essenziale che la Scena della Visione (il presente) non copra interamente la Scena della Realtà (il passato) e che rimanga dischiusa una leggera sfasatura, affinché il passato possa restare sempre visibile e desiderabile. <sup>11</sup> Il tempo antico riaffiora così attraverso le fibre presenti e in questo riaffiorare « sopravvive baluginando prima di scomparire per sempre ». <sup>12</sup>

Siamo qui di fronte a un anacronismo ed è Pasolini stesso a definire con questo termine la Visione del Merda. Il narratore dichiara infatti: « Quale autore e inventore di questa Visione, devo dire che l'Anacronismo può ritrovare realtà e attualità, ma ciò non avviene per caso. È la necessità del permanere del Passato nel [protervo] tempo moderno, che lo rende eloquente ». <sup>13</sup>

Sono parole importanti queste, che sono scritte, sì, ma sono parole che intrecciano una doppia temporalità e danno così forma a immagini, a immagini di tipo speciale: immagini dialettiche. Si tratta di un concetto coniato da Walter Benjamin, che lo enuncia come una

9 P.P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 324.

10 Ivi, p. 325.

11 A Pasolini interessa infatti che sia possibile un continuo confronto tra le due temporalità (« Ciò viene a 'istituire' la possibilità di un continuo confronto », ivi, p. 326).

12 Ivi, p. 376.

13 Ivi, p. 250.

potenza del risveglio in cui si realizza il fragilissimo incontro tra Adesso e Già-stato. Per Benjamin l'immagine dialettica è funzionale a descrivere in modo denso e icastico la propria filosofia della storia, in cui il tempo non procede in modo consequenziale, come una catena che si srotola ritmica e precisa, ma in cui il passato sempre riemerge per gettare la sua luce sul presente, così inquietandolo.

La consonanza intellettuale tra Benjamin e Pasolini è molto marcata : i loro punti di tangenza sono molteplici e non riguardano solo l'approccio antilineare al tempo, ma anche l'allegoria, che in *Petrolio* è « greve » (« in questo libro tutto è greve allegoria », <sup>14</sup> è scritto) e il principio compositivo del montaggio (particolarmente sfruttato in *Petrolio*, che si configura come un assemblaggio di frammenti tratti da fonti disparate).

Da più parti ormai si va osservando la vicinanza tra Pasolini e Benjamin (da Giorgio Agamben a Alain Naze a Georges Didi-Huberman), e anche uno dei contributori al volume di questo convegno, Filippo Trentin, ha fornito un importante contributo in proposito, riferendo che nella biblioteca di Pasolini erano materialmente presenti dei testi di Benjamin in traduzione italiana.<sup>15</sup> Al riconoscimento di questa affinità elettiva si accompagna così anche un'evidenza fisica, oggettiva.

Tra tutti i saggi che hanno affrontato il rapporto tra Pasolini e Benjamin, il più noto e discusso è quello di Georges Didi-Huberman : *Comme les lucioles*. Si tratta di un saggio importante, che mostra in modo incisivo quanto il concetto di immagine dialettica sia appropriato per leggere Pasolini ; e tuttavia Didi-Huberman vi afferma che l'ultimo Pasolini abbia smesso di scorgere sopravvivenze. Scrive che « Pasolini non fece altro che smarrire in fine il gioco dialettico dello sguardo e dell'immaginazione », <sup>16</sup> rinunciando a vedere e ad agire. Ora, io credo che questa posizione vada un poco sfumata. L'ultimo Pasolini non è di certo ottimista, non c'è dubbio su questo, e tuttavia non mi pare che abbandoni il suo sguardo dialettico. In *Petrolio* il principio dialettico è anzi fortissimo, è il meccanismo che struttura l'intero romanzo e credo che agisca con particolare efficacia nelle riscritture, che nella loro incompiutezza, nel loro fallimento, intrecciano un continuo ed eloquente contrappunto tra temporalità diverse. Non mi pare dunque che nell'ultimo Pasolini si manifesti una inattiva, paralizzante opacità dello sguardo. Permane invece un tentativo di mostrare le sopravvivenze, anche se ci vengono presentate nel loro logorio, nella loro progressiva estinzione. Per Pasolini, come per Benjamin, il passato è funzionale al presente e mantiene forza vitale anche nel momento in cui la sua sopravvivenza è condotta alla fine. Quella del passato è un'apparizione fragilissima, che sta per sgretolarsi del tutto, e che nonostante questa fragilità va esibita, affinché continui a esercitare il suo potere di rischiarare, di rivelare, di inquietare.<sup>17</sup>

Maria Anna Mariani  
(Università di Seul)

<sup>14</sup> Ivi, p. 48.

<sup>15</sup> I testi di Benjamin presenti nella biblioteca pasoliniana sono *Il dramma barocco tedesco, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e Avanguardia e rivoluzione*. Cfr. F. TRENTIN, 'Organizing Pessimism': Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini, in « The Modern Language Review », vol. 108, n. 4, October 2013, pp. 1021-1041.

<sup>16</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, trad. di C. Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 41.

<sup>17</sup> Cfr. A. NAZE, *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, in « Revue Appareil », Octobre 2009, consultato l'11 dicembre 2014. URL : <http://appareil.revues.org/852>.