



Università degli studi di Napoli

“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 2

In limine

Forme marginali e discorsi di confine / Fringe Forms and Border Discourses

A cura di/edited by

MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA,
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCHETTINO

NAPOLI
2017

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 2

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)
MARCELLO BARBATO
GUIDO CAPPELLI
MARIA CENTRELLA
ANNA DE MEO
VALENTINA DI ROSA
PAOLA GORLA
AUGUSTO GUARINO
DONATELLA IZZO
RITA LIBRANDI
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
LORENZO MANGO
FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

INDICE

Premessa/Foreword
di CARLO VECCE 7-8

Prefazione/Preface
di MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCETTINO 9-12

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Commenti, postille, epigrafi

LUCA FERRARO
Le postille come castigatio: Castelvetro e Tassoni 15-26

SIMONA LOMOLINO
*Umorismo in punta di penna: da Manzoni a Dossi attraverso le
Note Azzurre* 27-38

CHIARA COPPIN
*Al 'confine' del testo: l'epigrafe nel romanzo storico napoletano
dell'Ottocento* 39-50

Riscritture

RAFFAELE CESARO
*Nota per una preistoria dell'elegia volgare. Soluzioni metriche e strategie
retorico-formali in un volgarizzamento ovidiano in versi* 53-64

LORENZO BATTISTINI
*Sull'ultima redazione dei Ricordi di Francesco Guicciardini. Le ragioni di
una riscrittura* 65-76

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI
Il ready-made nella poesia di Elio Pagliarani e Nanni Balestrini 77-88

Esperimenti linguistici nell'italiano letterario

ALESSIA TERRUSI

L'Hypnerotomachia Poliphili: per un'analisi delle componenti linguistiche del polifileso 91-107

SARA GIOVINE

La sintassi del Furioso tra narrazione ed esperienza lirica 109-122

EMMANUELA CADDEO

Un caso di marginalità inversa: la lingua di La serata a Colono di Elsa Morante 123-134

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Autori e generi ai margini

GAETANO MARTIRE

Tra mammut e morti viventi: forme dell'ibrido in Dodici di Zerocalcare 137-150

DANIELA AGRILLO

Antonio Ruiz, la extraordinaria vida del campeón de Europa. Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia. 151-161

MARCO BORRELLI

Oltre il limite. Petrolio di Pasolini tra contaminazione e ridefinizione dello spazio letterario 163-175

Forme innovative nelle arti

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Diamanda Galás artista della differenza 179-192

DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO

Forme liminali: minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna 193-201

GIULIO SEGATO

Vietnam Westerns e Detective Cowboy. Due casi di ibridazione nel cinema Americano degli anni Sessanta e Settanta. 203-213

Tematiche letterarie in limine

PIETRO GIAMMELLARO

Il mendicante sulla soglia. Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica 215-232

FAUSTO MARIA GRECO

La morale del "rendere il colpo" in Elie Wiesel e in Primo Levi 233-247

Identità ibride e scritture dell'alterità

MARINA AGNELLI, CAMILLA BINASCO, ELENA OGLIARI

Breaking into the Boudaries of World Literature: Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable 251-262

ANNACLAUDIA GIORDANO

Scrivere tra due culture: quali i confini della letteratura nederlandese? 263-276

ERIBERTO RUSSO

Paradigmi dell'assenza nella letteratura dei migranti in Germania. Il caso di Yoko Tawada 277-290

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Varietà linguistiche in contatto: gerghi e interlingue

VINCENZO SIMONIELLO

Le langage «wesh-wesh»: il gergo dei giovani delle banlieue francesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era dei social media 293-302

MICHELA DOTA

Interazioni linguistiche e discorsi di confine Sull'Oceano di De Amicis 303-313

Dinamiche nel contatto tra lingue e dialetti

MARGHERITA DI SALVO

Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini 317-328

GIUSEPPE VITOLO

Analisi dell'approccio degli immigrati stranieri al dialetto 329-343

CARLOTTA D'ADDARIO

Percezione di una forma marcata in diatopia: un particolare uso dell'avverbio ancora 345-355

Aspetti della marginalità linguistica

ALFONSINA BUONICONTA

The Many Ways to Cross a Boundary. (Intra)Typological Limina in Motion Events Encoding 359-374

GIOVANNI URRACI

Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione. L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo 375-387

SIMONA BRUSCO

Parlare da soli e il paradosso dell'osservatore. Per una linguistica dell'ascoltatore 389-400

MARCO BORRELLI

Oltre il limite. *Petrolio* di Pasolini tra contaminazione e ridefinizione dello spazio letterario

Abstract

In Pasolini's career the year 1961 is a very important watershed because it represents his beginning as director of the movie *Accattone*. After this turning point and through all the '60s, Pasolini arrives at some semiotic considerations which help us for developing a critical approach to his so named 'not finished' poetry. The 'new filmmaker' progressively acquires the cinematographic medium as well as bringing more prestige to the script, that is generally considered as preparatory step without artistic dignity. In Pasolini's opinion, a work should be constantly 'in progress' in order to reflect the magma of life. The 'novel' *Petrolio* is based on a fragmentary writing: this work juxtaposes a lot of fragments which are very different from each other on a stylistic level and represents, above and beyond the cinematographic experiments, the extreme case of Pasolinian need of magmatic vitality. Pasolini imagines *Petrolio* like an unfinished and neverending work in opposition to the conventional canonical forms of Literature: thanks to a lot of quotations, the contamination of styles and heterogeneous languages, the Friulian writer exceeds the margins of the written page and redefines the literary space. In this way, Pasolini aims at developing an artistic structure raising itself on a level of radical otherness compared to the products of neocapitalistic society. Ultimately, through his literary will, Pasolini would like to transcend the limits of his age and to establish a dialogue with the reader in a future space, corresponding to a limbo between life and death.

Dopo l'esordio alla regia con *Accattone*, Pasolini nel corso degli anni '60, in un graduale processo di conquista del mezzo cinematografico e nel tentativo di dare lustro alla sceneggiatura, ritenuto in genere uno stadio preparatorio privo di dignità artistica, elabora una serie di riflessioni semiotiche che si rivelano fondamentali per un approccio critico alla sua poetica del non-finito. Pasolini coltiva l'idea di un'opera costantemente 'da farsi', che sia in grado di riflettere il magma della vita: il 'romanzo' *Petrolio* con la sua scrittura frammentaria, che procede per giustapposizione di appunti stilisticamente molto diversi l'uno dall'altro, rappresenta, ben oltre gli esperimenti cinematografici, il caso estremo di quest'istanza di vitalità magmatica. Pasolini immagina *Petrolio* come un'opera incompiuta e interminabile che si oppone alle forme canoniche della letteratura: ricorrendo a un esasperato citazionismo e alla contaminazione di stili e codici eterogenei, lo scrittore friulano corrode i margini della pagina scritta ridefinendo lo spazio letterario. L'obiettivo è la costruzione di una struttura che ponga l'opera in radicale alterità rispetto ai prodotti derivanti dalla cultura neocapitalistica. In definitiva, con il suo testamento artistico, Pasolini intende trascendere i limiti della propria epoca e innestare il dialogo col lettore in uno spazio futuro, corrispondente a un limbo tra la vita e la morte.

Il caso *Petrolio*, vera e propria opera testamento di Pasolini, che, secondo le stesse parole dello scrittore, avrebbe dovuto racchiudere la *summa* di tutte le sue esperienze, può essere interpretato, con le dovute cautele, come l'avamposto della lotta pasoliniana contro la convenzionalità della scrittura. Sebbene si tratti di un libro postumo, pubblicato nel 1992 da Einaudi, contraddistinto da una forma ancora incompleta sia dal punto di vista quantitativo – oltre duemila le pagine previste da Pasolini, a dispetto dei 522 fogli¹ (per lo più dattiloscritti) completati prima che venisse assassinato il 2 novembre del 1975 – sia per la veste stilistica, dato che la maggior parte delle pagine lasciate da Pasolini manca di un'accurata revisione, si può comunque sostenere che *Petrolio* presenta già all'interno del proprio statuto costitutivo la volontà di essere un'opera centrifuga, sfuggente a ogni concetto di completezza. Esso incarna il caso estremo della cosiddetta poetica pasoliniana del non-finito, con la quale l'autore tende a oltrepassare quei limiti canonici dentro i quali si muove solitamente la forma romanzo.²

Tale volontà di uscire dai margini della pagina scritta comincia a palesarsi in maniera ossessiva quando Pasolini accompagna la pratica di sceneggiatore con una serie di riflessioni teoriche su questo particolare genere di scrittura, dando sfogo a quelle istanze semiotiche che erano rimaste sotterranee fino agli anni '60. Come si legge in uno degli articoli raccolti in *Empirismo eretico*, Pasolini giudica la sceneggiatura un genere basato su una tensione metamorfica, o più precisamente su: «una 'tensione', che si muove, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un'altra struttura stilistica, quella del cinema».³ L'avvento degli anni '60, dunque, costituisce uno spartiacque indiscutibile nella carriera artistica pasoliniana e non soltanto perché il 1961 segna il suo esordio alla regia con *Accattone*, ma proprio perché a partire da questi anni lo scrittore friulano si avvicina alla pratica del non-finito e instaura un connubio tra il farsi dell'opera e la

¹ Cfr. RONCAGLIA Aurelio, *Nota filologica*, in P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2014, p. 618.

² Antonio Tricomi a proposito della poetica del non-finito programmatico sottolinea che già *Teorema* si connota come un'opera 'a canone sospeso', che non può essere fruita come un libro letterariamente risolto. Si veda TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma, 2005, pp. 209-260.

³ PASOLINI Pier Paolo, *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 188-197 [195].

sua teorizzazione: elementi di cui necessariamente bisogna tener conto per l'ermeneutica di *Petrolio*.

Il curatore dell'opera omnia di Pier Paolo Pasolini, Walter Siti, decide di pubblicare *Petrolio*, così come anche *La Divina Mimesis* (un'opera che per molti versi anticipa la struttura di *Petrolio*), nel Meridiano Mondadori che porta l'etichetta *Romanzi e Racconti*. La scelta di inserire una nebulosa indefinibile quale *Petrolio* accanto a dei romanzi grossomodo canonici, come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, fa parte di una strategia provocatoria e complessa. Siti è a tal punto consapevole dell'eccezionalità dell'opera testamento di Pasolini da ergerla addirittura a paradigma metodologico per la curatela dell'intero *corpus* narrativo dello scrittore. Infatti egli desume dalla poetica del non-finito, che a voler essere ortodossi è la cifra distintiva soltanto dell'ultimo Pasolini (come si è detto, dagli anni '60 in poi), un'ipotesi di lavoro valida per riorganizzare e pubblicare anche i testi del periodo friulano, che costituiscono l'altro blocco narrativo particolarmente problematico dal punto di vista editoriale. In linea di massima Siti è convinto che anche per il primo Pasolini «il farsi dell'opera sia un luogo più centrale delle singole opere realizzate».⁴

Questa convinzione si avvale di un dato ricavato dalla ricerca empirica che Siti ha condotto presso il «Gabinetto Vieusseux», l'archivio in cui sono custodite la maggior parte delle carte autografe di Pasolini. La modalità con cui i testi sono disposti nelle varie cartelline suggerisce che il processo creativo pasoliniano procedeva quasi sempre per accumulazione e spostamento: Pasolini organizzava il lavoro per affinità tematiche, e molto spesso alcuni frammenti testuali, scritti originariamente in vista di una determinata opera, finivano per essere integrati in un nuovo progetto.⁵ L'opera omnia curata da Siti, quindi, piuttosto che rimarcare le differenze tra le varie fasi della poetica pasoliniana, tende a restituire un «Pasolini scrittore dell'imperfezione»: il *corpus* delle sue opere diventa un *continuum* letterario in cui vengono a cadere i limiti tra un testo e l'altro e soprattutto anche le barriere tra testi editi e inediti. Bazzocchi recensisce con favore l'operazione editoriale promossa da

⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e Racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, I, p. CCXIII.

⁵ Cfr. BAZZOCCHI Marco Antonio, 'L'opera con la bocca aperta': l'edizione di Tutte le opere di Pasolini nei Meridiani, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 79-88 [82].

⁶ Ivi, p. 80.

Siti: gli riconosce il merito di aver posto in primo piano l'incessante movimento creativo e di aver gettato le basi per una critica pasoliniana che non si chiuda nella specificità dei generi. Ma, d'altra parte, la scelta di pubblicare in nome della pratica del frammento e del non-finito molti esperimenti giovanili, che Pasolini stesso aveva deciso di non far circolare, ha portato con sé non poche polemiche, tra le quali si annovera lo scambio piuttosto acceso, avvenuto sulle pagine de «l'Unità», tra Siti e Carla Benedetti.⁷ Non volendo entrare qui nel merito della questione, si vuole soltanto ricordare che anche un filologo come Aurelio Roncaglia aveva precedentemente auspicato la possibilità di una rilettura dell'intero *corpus* pasoliniano all'insegna di un'ipotesi filologica volta all'«apertura di virtualità»⁸ del testo.

Dopo aver contestualizzato filologicamente gli spiragli editoriali aperti da *Petrolio*, con quest'intervento si vuole sondare il territorio ostile dell'ultima *selva* pasoliniana a partire dalle sezioni metanarrative del libro. Il punto di partenza non può che essere quella dichiarazione programmatica scritta da Pasolini nella primavera del '73, che – divenuta quasi un monito al lettore – funge da introduzione ai 133 appunti che costituiscono il cuore pulsante di *Petrolio*. Qui Pasolini esprime la strategia stilistica che intende seguire per l'elaborazione del 'romanzo':

Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito [...]. Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc.. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati [...]: non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette, ecc. [...] Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un grande quantitativo di documenti storici, che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni.⁹

⁷ I testi dei due interventi sono attualmente reperibili nell'archivio storico de «l'Unità» o consultabili sul web. Si veda: BENEDETTI Carla, *Le ceneri di Pasolini. Lettera aperta a Walter Siti*, <http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/03/le-ceneri-di-pasolini-lettera-aperta.html?view=flipcard> [cons. il 10/01/2017]; e la successiva risposta: SITI Walter, *L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia*, <http://www.centrostudipierraolopasolinicasarsa.it/molteniblog/lonnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/> [cons. il 10/01/2017].

⁸ BAZZOCCHI, *L'opera con la bocca aperta*, cit., p. 82.

⁹ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 3.

Si tratta di una dichiarazione metanarrativa che da un lato individua nella condizione del non-finito la caratteristica intrinseca dell'opera, e dall'altro sembra mostrare la prima traccia del sentiero da seguire per approdare all'autentica struttura di *Petrolio*. Secondo lo studioso Armando Maggi, dopo la solare parentesi della *Trilogia della Vita* (conclusasi, però, con la sconcertante 'abiura' da parte del regista),¹⁰ il principale rovello di Pasolini è quello di raggiungere una forma d'espressione artistica, ostile e inconsumabile, che permetta la connotazione della propria opera in totale alterità rispetto ai prodotti sfornati dall'industria culturale degli anni '70.¹¹ Si legga, in continuità con l'estratto precedente, uno degli appunti più significativi di *Petrolio*: l'appunto *19a* intitolato *Ritrovamento a Porta Portese*. In questo frammento, tramite l'*escamotage* del ritrovamento di una valigia appartenente a uno dei personaggi del libro, Pasolini coglie l'occasione per aprire al lettore la sua officina e mostrare la fittissima rete intertestuale sottesa al libro, consistente in citazioni e richiami a testi cardine della sua biblioteca personale. Nella valigia sono custodite tutta una serie di opere che nel corso di *Petrolio* verranno citate in maniera più o meno estesa e in maniera più o meno letterale a seconda delle circostanze, con il caso più emblematico rappresentato dalla descrizione di una festa antifascista (appunti: *129, 129a, 129b e 129c*), per la quale viene ripreso quasi testualmente un passaggio da *I demoni* di Dostoevskij.¹² L'impressione che ne deriva è una sorta di sovrapposizione tra vita e arte: sembra che Pasolini abbia voluto creare dei cortocircuiti in cui talvolta lasciar prevalere la vita, altre volte la letteratura, fino al punto in cui i contorni dei due poli sfumano uno nell'altro.

Procedendo con ordine, si può dire che Pasolini giunge al superamento del limite romanzesco in virtù di una duplice contaminazione: la prima basata sulla giustapposizione di materiali eterogenei che interrompono continuamente la fluidità narrativa (come si evince dalla dichiarazione del '73); la seconda modalità di contaminazione, invece, si inserisce nel solco di una scrittura caratteristica dei centoni medievali (o forse del gioco post-moderno), con una serie di richiami acuti e ambigui, che spesso permettono una connotazione in stile *noir* di *Petrolio*: a venir

¹⁰ Per eventuali approfondimenti si rinvia a PASOLINI Pier Paolo, *Trilogia della vita*, a cura di G. Canova, Garzanti, Milano 1995, pp. 769-774.

¹¹ Cfr. MAGGI Armando, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini From Saint Paul to Sade*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 158-163.

¹² Cfr. PASOLINI, *Petrolio*, cit., pp. 541-558.

chiamati in causa non sono soltanto la vita privata e le passioni artistiche di Pasolini, ma anche gli orditi segreti che scorrono sotto la vita politica ed economica dello Stato italiano.¹³ Le citazioni, quindi, quanto più si mostrano letterali, tanto più si fanno portavoce di analogie e di corrispondenze individuabili solo sotto l'epidermide del testo: Pasolini allude alla struttura che sta cercando di costruire e quasi mai alla storia che vuole raccontare. Questo è quanto emerge anche dalla lettura dell'*appunto* 37, altro appunto metanarrativo collocato a mo' di chiusura dopo i frammenti dedicati alla riscrittura del viaggio mitico de *Gli Argonauti* di Apollonio Rodio. In questo viaggio Carlo di Polis, che rappresenta una delle due identità in cui è sdoppiato il protagonista del libro – l'altra identità è rappresentata dal Carlo di Tetis – si reca per conto dell'ENI in Medio Oriente, in una ricerca che lo conduce verso il novello Vello d'oro: cioè il petrolio. Le tappe di questo viaggio vengono raccontate in una maniera completamente allucinata, con una sintassi spezzata e un montaggio che procede per analogie, secondo il meccanismo tipico del sogno. Si tratta di un episodio basato sul linguaggio allusivo della sceneggiatura: Pasolini sfrutta la tensione metamorfica insita in questo genere per creare un'atmosfera onirica e delirante. Lo scrittore friulano inserisce così nelle pagine di *Petrolio* il tema del sogno e porta all'exasperazione le tecniche acquisite con *Medea* e *Il fiore delle Mille e una notte*. Nonostante questo già evidente sperimentalismo, Pasolini sostiene che avrebbe potuto riscrivere il viaggio in Medio Oriente mescolando con ancora più ardore le carte in tavola, ricorrendo, cioè, all'utilizzo di caratteri greci o di segni non comprensibili.¹⁴ Pasolini fa esplicito riferimento a un'operazione proposta dallo scrittore Henri Michaux che per il suo libro, *Par la voie des rythmes*, si era inventato una scrittura composta di segni non alfabetici. Nel caso di *Petrolio* questa scelta si sarebbe dimostrata plausibile, perché l'obiettivo dichiarato dell'autore non è di «scrivere una storia, ma di costruire una forma».¹⁵ Nella fattispecie la struttura formale cui Pasolini allude per il viaggio di Carlo di Polis alla ricerca dell'oro nero risulta più evidente (o meglio: risulta più evidente quello che assolutamente non

¹³ Una delle fonti più utilizzate da Pasolini per *Petrolio* è il romanzo, il cui autore si nasconde sotto lo pseudonimo Giorgio Steimetz, incentrato sulla figura di Eugenio Cefis, presidente dell'Eni a partire dal 1967: STEIMETZ Giorgio, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano 2010.

¹⁴ Cfr. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 167.

¹⁵ *Ibidem*.

vuole essere) qualora si accosti l'appunto 37 all'altisonante articolo scritto da Pasolini nel 1975, poco prima della sua morte, per il «Corriere della sera» e intitolato *Il romanzo delle stragi*. In seguito a una comparazione tra *Petrolio* e quest'articolo Carla Benedetti sostiene:

come dire: è il potere che costruisce romanzi, perciò la mia risposta al potere non può essere romanzesca [...] Nonostante questa materia, che vi si presterebbe quasi naturalmente, non fa nessuna concessione all'idea complottistica del potere, di cui di solito si alimentano i romanzi sul potere. E per raccontare la caccia al petrolio devia piuttosto verso gli Argonauti.¹⁶

Tornando ai libri ritrovati nella valigetta, il lettore scopre che in essa sono custodite opere di autori come Dostoevskij, Dante, Ezra Pound, Sterne solo per citarne alcuni, ma anche alcuni volumi di natura saggistica, tra cui *Teoria della prosa* di Sklovskij e *L'écriture et l'expérience des limites* di Sollers. In quest'ultimo Philippe Sollers traccia una teoria della scrittura letteraria prendendo in esame alcuni autori fondamentali della cultura europea come Dante, de Sade, Mallarmé etc., e delinea un nuovo concetto di spazio letterario, inteso come spazio vuoto e incontaminato in cui si realizza l'incontro dialogico tra autore e lettore. Inoltre relaziona questo nuovo spazio d'incontro alla forma adamica della scrittura, rievocando una situazione d'innocenza linguistica antecedente alla confusione babelica delle lingue.¹⁷ Affascinato da queste riflessioni, Pasolini cerca di superare i limiti convenzionali della forma romanzo anche dal punto di vista linguistico, adottando uno stile da referto medico, freddo e distaccato: «This space is both interior and exterior to the text, since language oscillates between two extremes: an 'insurmountable opacity' and an 'absolute transparency'». ¹⁸ Questo particolare uso linguistico ha indotto Stefano Agosti a ritenere la scrittura di *Petrolio* come sintomatica di un autore postumo a se stesso. Si può parlare specificamente di una scrittura di tipo testamentario sia perché divisa tra l'opacità e la trasparenza, sia perché fondata su un'ambivalenza tra la figura del soggetto e quella del destinatario. Infatti, se la prerogativa di un testamento da un lato è di risultare formalmente chiaro

¹⁶ BENEDETTI Carla, *Quattro porte su Petrolio*, in Associazione PAV (a cura di), *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2003, pp. 34-47 [35].

¹⁷ Cfr. SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, pp. 18-20.

¹⁸ MAGGI, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 160.

e inequivocabile agli occhi degli eredi che lo devono interpretare, d'altro canto questo bisogno di esattezza fa rivivere, nell'inespressività dello stile, la gelida opacità dovuta alla morte del *de cuius*. Per quanto riguarda la figura del destinatario, nel momento in cui questi accetta l'eredità del *de cuius* è come se accettasse dentro di sé un sovrappiù di realtà, che è di fatto la vita vissuta fino a quel momento dal soggetto/autore e racchiusa nel testamento.¹⁹

Nelle novità stilistiche di *Petrolio* si può cogliere il ribaltamento delle coordinate ideologiche attuato da Pasolini negli ultimi anni della sua vita. Lo scrittore, che fino ad allora non aveva mai smesso di credere nella «forza rivoluzionaria del passato»,²⁰ dialogando incessantemente con la classicità e trasferendo la potenza del mito nella società contemporanea, ora mette in atto un processo di desacralizzazione. Il dialogo si nasconde dietro la sfida provocatoria che Pasolini lancia al lettore. Se la realtà sprovvista di qualsiasi spessore si è ridotta a «'frammenti' fra gli altri frammenti, perfettamente indecifrabili come dei reperti archeologici lontani migliaia di anni luce»,²¹ ai suoi lettori Pasolini chiede di essere dei futuri editori, di entrare in un rapporto dinamico col testo per approntare un'edizione critica che riscopra non tanto il valore dell'opera in sé, quanto quello che essa ha assunto nel contesto della vita dell'autore ormai scomparso, nonché della civiltà nella quale egli ha vissuto. Qualcosa di simile accade nel lavoro di un filologo classico o di un archeologo, i quali, ad esempio, quando si trovano dinanzi a dei frammenti antichi, al di là del discorso di autorialità, hanno il compito di ricostruire, ai fini di valorizzare e interpretare quel frammento, il contesto storico-politico e l'immaginario collettivo della civiltà di cui il reperto è testimone. In definitiva Pasolini immagina *Petrolio* come un organismo vitale non facilmente assimilabile dal mercato, perché ancora in cerca di quell'assestamento che solo il futuro lettore può dargli (tramite una duplice operazione: a chi legge spetta il compito prima di individuare il significato potenziale dell'opera e poi in maniera ideale di portarlo a termine),²² oppure come un testamento che chiede provocatoriamente di essere accettato da chi ha la pazienza e

¹⁹ Cfr. AGOSTI Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, San Cesario di Lecce 2004, pp. 92-94.

²⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Le mura di Sana'a (documentario in forma d'appello all'UNESCO)*, Yemen 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=ocKUTpQZVco> [cons. il 10/01/2017].

²¹ RINALDI Rinaldo, 'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 37-54 [41-42].

²² Cfr. TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini*, cit., p. 240.

la capacità di penetrare a fondo un periodo storico in cui dominano le trame occulte dei ‘romanzi delle stragi’.

Continuando a seguire le indicazioni che lo stesso Pasolini fornisce per ricomporre il senso di quest’opera incompiuta e criptica, la direzione verso la quale l’ipotetico editore critico dovrebbe compiere il passo successivo è l’analisi delle lettere o delle varie testimonianze lasciate dall’autore morto. Senza voler insistere sull’aspetto profetico, risulta quanto meno curioso che tra le carte dattiloscritte di *Petrolio* si celasse proprio una lettera inedita, e mai spedita, che Pasolini aveva intenzione di recapitare a Moravia, in cerca di un consiglio sul nuovo progetto. In questa lettera lo scrittore friulano spiega in linea generale che non si tratta di un vero romanzo e che i frammenti propriamente narrativi, per quanto consistenti, sono scritti con lo stile tipico dei trattamenti e delle sceneggiature: più che essere brani di narrativa romanzesca, sono brani il cui scopo è quello di alludere, rievocandola a sprazzi, alla forma romanzo. Inoltre per quanto riguarda la propria figura di autore, Pasolini sostiene che anziché nascondersi dietro la maschera di un narratore convenzionale preferisce svelare continuamente la sua presenza: «ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me [...] e ne ho discusso insieme». ²³ È una strategia espressiva che presenta caratteri molti simili a quelli che Genette individua per indicare *la funzione testimoniale o ideologica* del narratore:²⁴ il proliferare di enunciati conativi ha in *Petrolio* l’obiettivo di orientare l’atteggiamento del lettore verso il testo. Sotto questo aspetto *Petrolio* può essere considerato una ripresa dal punto di vista letterario di ciò che Pasolini ha già sperimentato col mezzo cinematografico con gli *Appunti per un film sull’India* e gli *Appunti per un’Orestide africana*. Se con i film in forma di appunti egli auspica tramite il cinema un’azione diretta sul reale – nell’*Orestide* ad esempio, Pasolini, non temendo di esporre la sua figura intellettuale, autocommenta la sua opera in costruzione e, ritagliandosi il ruolo di guida, si pone l’obiettivo di entrare in dibattito con gli ‘attori’ e con lo spettatore – con *Petrolio* egli rincara la dose e mette in gioco la sua vita *tout court*, che emerge lungo i confini di un mai taciuto citazionismo. La sovrapposizione paradossale tra

²³ PASOLINI, *Petrolio*, cit., pp. 579-580.

²⁴ Cfr. GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1973, pp. 303-307.

vita e processo creativo si dilata fino a diventare caratteristica strutturale di *Petrolio*: l'opera rifugge della luce assorbita dalla vita in carne e ossa dell'autore, che finisce così col voler racchiudere il senso di tutta la propria esperienza in quest'inesauribile progetto; l'annullamento funereo dell'autore alimenta, con una proporzionalità inversa, la vitalità magmatica della propria opera. In altre parole, non si può promuovere l'ermeneutica di *Petrolio* senza aver presente l'idea di arte performativa:

Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella *body art*, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il residuo o la traccia di ciò che l'artista ha fatto: ed è questo 'gesto' complessivo a costituire l'opera di Pasolini.²⁵

La scelta di far procedere la scrittura di *Petrolio* per blocchi di appunti è la strategia più sincera per sprigionare la vita nel suo andamento picaresco.²⁶ Ecco perché più volte, nel corso del libro, Pasolini ribadisce che la costruzione di *Petrolio* dà luogo a una composizione 'a brulichio' (una definizione che ammicca alle riflessioni di Sklovskij sul *Tristram Shandy* di Sterne).²⁷ Inoltre nell'atto di aprire la prima pagina di *Petrolio*, il lettore si rende conto che l'*Appunto 1* non è altro che uno spazio bianco in cui sono presenti soltanto dei puntini sospensivi e una nota a piè di pagina che informa: «questo romanzo non comincia».²⁸ Come sostiene Massimo Fusillo, l'incipit negato di *Petrolio* corrisponde alla negazione dell'atto demiurgico per eccellenza, cioè quello con cui il narratore indica al lettore la porta d'ingresso per un nuovo mondo.²⁹ La negazione di questa soglia veicola la volontà di superare la convenzionalità espressa della figura del narratore e di sprigionare il 'brulichio' della vita a partire da un limbo racchiuso tra due pulsioni, «*opposte e complementari: la pulsione di morte e la pulsione di 'reinfetazione', o di ritorno al prima-dell'origine,*

²⁵ BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 14-15.

²⁶ Si confronti però quanto sostiene Antonio Tricomi in *Spiacenti, nessun lampo sull'ENI* in TRICOMI Antonio, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Transeuropa, Milano, 2011, pp. 335-350. In queste pagine lo studioso, confutando l'idea che il ventunesimo capitolo di *Petrolio* possa essere stato trafugato per motivi politici, fa leva sull'incapacità dello scrittore friulano di portare a termine i tasselli della propria opera. Tricomi tende a vedere nel Pasolini degli anni '70 una fase contraddittoria e di transito, in cui la poetica del non finito programmatico stava per trasformarsi in qualcosa di diverso.

²⁷ Cfr. SKLOVSKIJ Viktor, *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 209-243.

²⁸ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 9.

²⁹ Cfr. FUSILLO Massimo, *L'incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 39-53.

entrambe rappresentate secondo le modalità dell'iterazione». ³⁰ Combinando tutti gli elementi fin qui portati alla luce per la definizione della struttura portante di *Petrolio* è possibile riconoscere, in queste pulsioni, i due poli estremi entro i quali si attua la perfetta equazione tra lo svolgersi della vita e il farsi dell'opera d'arte. Agosti individua questi due poli a partire da un confronto tra *Petrolio* e la *Recherche* di Proust: una scelta particolarmente feconda poiché è molto plausibile che Pasolini, nel momento in cui pensa a *Petrolio* come alla *summa* di tutte le sue esperienze, abbia voluto creare delle corrispondenze di struttura con l'opera dell'autore che ha maggiormente segnato la sua poetica giovanile. L'individuazione di entrambe le pulsioni è resa possibile dalla serialità con la quale si ripresentano (iterazione che rivela un denso sostrato psicoanalitico) e dalla collocazione strategica all'interno dell'opera (a differenza dell'opera di Proust i due poli – la 'madeleine' e la lastra sconnessa – non sono posti all'inizio e alla fine del libro). La pulsione di 'reinfetazione', nella quale sembra riecheggiare la voce del Narciso friulano, si manifesta sottoforma di 'incesto' e raggiunge l'apice nell'*Appunto 99 (L'Epochè: Storia di mille e un personaggio)*: la narrazione procede per bocca di quello che Pasolini indica come secondo narratore, la cui autorità metanarrativa è di una potenza strabiliante se si pensa che Pasolini abbia voluto (con l'incipit negato) abolire la figura del narratore convenzionale e che al primo narratore dell'*Epochè* corrisponda, invece, l'io grammaticale e non l'io dell'inconscio. ³¹ Questo l'acme dell'appunto: «io desideravo *anche* di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno». ³²

Se il ritorno al 'prima-dell'origine' si conclude con un ritorno ad uno stato prenatale - ed è anche un ritorno alla prima produzione poetica - la pulsione di morte, che invece s'innesta nel solco dell'ultima poetica pasoliniana (più sensibile al clima apocalittico dell'*Inferno* dantesco o dei *Cantos* di Pound), si presenta nel romanzo due volte, in conformità con l'identità sdoppiata del protagonista. Carlo di Tetis nel corso delle vicende – in una situazione allucinata, liminale tra sogno e realtà, e sicuramente veicolante l'idea pasoliniana di dissociazione schizoide del potere – va

³⁰ AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit., p. 69.

³¹ Cfr. Ivi, p. 90.

³² PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 448.

incontro a un tipo di trasformazione, se non fisica quanto meno psichica, di tipo transessuale. Dopo aver subito tale metamorfosi, nell'*appunto 55 (Il Prato della Casilina)* quasi come se fosse immerso in un rituale diabolico si costringe a delle relazioni sessuali distruttive con ben venti ragazzi, che dopo le proprie performance vagano per il prato alla stregua di divinità demoniache. Una sorte non molto diversa spetta a Carlo di Polis. Anch'egli sottoposto a una mutazione sessuale simile, si congiunge con un guardarobiere di nome Carmelo, che lavora presso un ristorante di lusso e che rappresenta l'incarnazione di una divinità (il dio Salvatore Dulcimascolo). Dopo aver praticato con Carlo di Polis un rapporto violento e annichilente, Carmelo, poiché occupa un posto gerarchicamente inferiore nella scala del potere, si trasforma da carnefice sessuale in vittima sociale.³³ I due atti sessuali nei quali si realizza la pulsione di morte sono accomunati soprattutto dal contesto nel quale si consumano: entrambi hanno luogo nello squallore urbano della periferia romana. Un elemento di primaria importanza alla luce sia del rapporto che Pasolini ha instaurato con l'ambiente romano fin dagli anni '50, sia dell'illusione, caratteristica degli anni in cui si dedica alla *Trilogia*, di poter trovare in qualche 'altrove' degli spazi incontaminati dalla speculazione capitalistica.

In conclusione è possibile forse affermare che nell'esperienza di *Petrolio* si affollano tutti i motivi fondamentali dell'operatività culturale di Pasolini. La forma ostile e la composizione 'a brulichio' sono suoi elementi costitutivi: *Petrolio* riflette tutte le incongruenze, i paradossi, l'atteggiamento di volta in volta diverso verso l'arte e la società, nonché tutte le competenze acquisite da Pasolini nel corso della sua attività di scrittore e cineasta. Insomma: quest'opera immortala la vita dell'autore così come è giunta agli anni '70 e così com'è stata consegnata alla storia. La contaminazione esasperata dei linguaggi fa sì che in *Petrolio* coabitino di volta in volta il Pasolini romanziere, sceneggiatore, regista, poeta, corsaro, luterano etc.

Bibliografia

AGOSTI Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, San Cesario di Lecce 2004.

³³ Cfr. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit., p. 70.

- ASSOCIAZIONE PAV (a cura di), *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2003.
- BAZZOCCHI Marco Antonio, 'L'opera con la bocca aperta': l'edizione di tutte le opere di Pasolini, in «Studi pasoliniani», I (2007), 79-88.
- BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- FUSILLO Massimo, *L'incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 39-53.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- LAGO Paolo, *Viaggi 'corsari' mitici e picareschi in Petrolio*, in «Studi pasoliniani», VIII (2014), pp. 95-110.
- MAGGI Armando, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini From Saint Paul to Sade*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- PASOLINI Pier Paolo, *Trilogia della vita*, a cura di G. Canova, Garzanti, Milano 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e Racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998.
- PASOLINI Pier Paolo, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2014.
- RINALDI Rinaldo, 'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 37-54.
- SKLOVSKIJ Viktor, *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976.
- SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968.
- STEIMETZ Giorgio, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano 2010.
- TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.
- TRICOMI Antonio, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Transeuropa, Milano 2011.