

Progetto Petrolio
Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di
Pier Paolo Pasolini

Atti

a cura di

Paolo Salerno



© 2006 by CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna

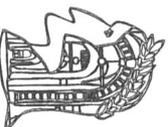
Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Italianistica, Università di Bologna.



Centro Studi - Archivio
Pier Paolo Pasolini
Bologna
gay/lesbian center
CASSERO



DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini. Atti /
a cura di Paolo Salerno. – Bologna : CLUEB, 2006
175 p. : 21 cm.
ISBN 88-491-2704-9

In copertina: Fotografia di Angelo Novi, per gentile concessione del Centro Studi - Archivio
Pier Paolo Pasolini Bologna

CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 31
Tel: 051 220736 - Fax 051 237758
www.clueb.com

INDICE

Introduzione	7
Marco Antonio Bazzocchi, "Tutte le gioie sessuali messe insieme": la sessualità in <i>Petrolio</i>	9
Roberto Chiesi, <i>Il corpo sognato e il corpo degradato: forme della corporalità pasoliniana dalla Trilogia della vita a Petrolio</i>	25
Paolo Lago, <i>Petrolio e l'antico: la presenza e l'influsso delle lettera- ture classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini</i>	45
Stefano Casi, <i>Nel teatro della mia testa. Appunti</i>	71
Massimo Fusillo, <i>Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli ses- suali in Petrolio</i>	89
Laura Salvini, <i>Pasolini random</i>	103
Marco Vallora, <i>La forma-libro, il sacrificio e la morte dell'io</i>	113
Appendice	
Enrico De Angelis, <i>Una pietra miliare nella nostra letteratura</i>	159
Gianni D'Elia, <i>Petrolio, la profezia di Pasolini</i>	167
Biografie autori	171

RINGRAZIAMENTI

Il curatore e l'editore desiderano ringraziare tutti coloro che, a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione di questo libro.

Grazie a Daniele Del Pozzo, senza la cui supervisione e supporto scientifico non sarebbe stato possibile realizzare la giornata di studi di cui vengono qui raccolti gli atti. Grazie a tutti gli autori dei saggi raccolti, a Gianni D'Elia e a Enrico De Angelis per la gentile concessione dei loro articoli. Grazie al Cassero, gay Lesbian center, al Dipartimento di Italianistica e al suo direttore Gian Mario Anselmi. Grazie al Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini, a Loris Lepri e a Roberto Chiesi per il prezioso supporto scientifico e di ricerca iconografica. Un grazie speciale a Marco Antonio Bazzocchi.

Grazie anche a Carla Bendetti, a Cesare Milanese e a Marco Travaglio.

L'immagine di copertina ci è stata gentilmente concessa dal Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini.

INTRODUZIONE

Questo libro nasce da una giornata di studi dedicata a *Petrolio*, il romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini, ideata da chi scrive per il circolo arcigay Il Cassero di Bologna nel 2005, in occasione del trentennale della scomparsa dello scrittore.

La giornata di studi chiamava una serie di studiosi e critici, di varie discipline e formazione, a indagare su quel progetto letterario complesso e stratificato, a cui Pasolini cominciò a lavorare nel 1972 e a cui si dedicò per il resto della sua vita.

Nella sua complessità, nel suo darsi come un progetto dichiaratamente aperto e incompiuto, *Petrolio* rappresenta una summa di temi e motivi dell'autore utili per approfondire il pensiero e la poetica pasoliniana. Ma allo stesso tempo il romanzo fornisce una serie di strumenti illuminanti sul passaggio sociale e culturale dell'Italia contemporanea. A distanza di più di trent'anni dalla sua prima stesura, *Petrolio* continua ad essere di una sorprendente attualità, aiutandoci a comprendere retrospettivamente ciò che è accaduto nel nostro Paese tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Con una capacità di lettura dei fatti lucidamente profetica, l'autore illustra le grandi questioni che hanno attraversato la politica e la società italiana del Secondo Dopoguerra: la crisi della repubblica, il degrado neo-capitalistico, lo spostamento a destra della politica. Come in poche altre opere della letteratura, *Petrolio* vive in maniera lucida la tensione di un rapporto dialettico lacerante tra la dimensione pubblica e quella privata di un autore. Nel romanzo il protagonista è scisso in un Carlo Polis e in un Carlo Tetis, due identità che corrispondono alle dimensioni in cui vive l'opera: quella del pubblico, del politico, e quella del privato, del sessuale. Carlo, industriale del petrolio, è metà donna e metà uomo, un an-

drogino che condensa in sé il rispettabile borghese, strumento complice del potere, e l'essere simbiotico, orgiastico che, nella reiterazione ossessiva del sesso, permette a Pasolini di raggiungere una dimensione metafisica, e insieme liturgica, del rapporto tra sesso e potere.

Daniele Del Pozzo

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

“TUTTE LE GIOIE SESSUALI MESSE INSIEME”:
LA SESSUALITÀ IN PETROLIO

In Petrolio la sessualità emerge con particolare forza in tre zone ben distinte: i primi Appunti, dove si racconta il viaggio di ritorno di Carlo a Torino, alla casa d'origine, l'Appunto 55 (Il pratone della Casilina), nel quale Carlo, ormai divenuto donna, ha rapporti sessuali di diverso tipo con venti ragazzi del proletariato, e gli Appunti dal 60 al 64, contenenti l'incontro tra Carlo e Carmelo (l'innamoramento di Carlo, in un certo senso). Se *Petrolio*, come ha voluto Pasolini, è stato concepito come una costruzione medievale, una cattedrale rimasta un cantiere, risulta comunque chiaro che l'Appunto 55 occupa una posizione centrale, come la tavola principale al centro di un trittico. Pur dovendo occuparmi, come richiesto dai gentili ideatori del convegno, di questo pannello devo, per ragioni di interpretazione, rivolgermi anche alle – diciamo così – ante laterali, che ne costituiscono il completamente se non logico perlomeno tematico.

All'inizio di *Petrolio*, Carlo torna alla casa d'origine, collocata maliziosamente da Pasolini nel Canavese di Gozzano. Cosa c'è di più lontano dalla vita pansessuale di Carlo della vita casta del poeta crepuscolare? E infatti Carlo, appena arrivato nella villa signorile, saluta frettolosamente la madre e sale nelle soffitte, «dove stava ore e ore da ragazzo» – specifica il narratore. Eccoli dunque guardare dall'abbaino, «dall'abbaino secentista, ovale, / a telaietti fitti, ove la trama / del vetro deformava il panorama / come un antico smalto innaturale» (sono versi da *La signorina Felicità*). E dopo questa citazione colta, così “Novecento”, «Carlo – dice l'autore –

si sbottona i calzoni, lo tira fuori, e comincia a masturbarsi» (49)¹. Subito, con l'implacabile precisione del referto che pervade tutta l'opera, viene subito spiegato il perché di quell'atto adolescenziale protratto: «è la volontà del cervello trafitto dal ritorno dell'infanzia e dalla conoscenza del mondo contadino con la sua tremenda purezza, che determina quella masturbazione». È dunque l'intensità di una sensazione memoriale, il piacere connesso al ritrovamento di uno stato di sé in rapporto col mondo a provocare l'atto della masturbazione: è Proust, portato all'eccesso e ironizzato. O meglio: Gozzano, Proust, e lo stesso passato dell'autore, che tante volte ha descritto nella sua poesia e poi nel teatro scene simili (la masturbazione significa sempre, in Pasolini, la gioia di una sessualità privata e isolata dal resto del mondo). Ma qui, in maniera estremamente contratta, il gesto sessuale si connette a un'intera fase della vita di Carlo, a una modalità di conoscere che viene riassorbita tutta in quello stesso gesto: «Scende per le scale che sembrano risonare, nella loro vecchiezza, addirittura nella loro consunzione... sembrano echeggiare una sola cosa come quindici o vent'anni prima: "masturbazione, masturbazione", carne calda del pene duro e scorticato, eccitato e spremuto, sotto i calzoni illegali voluti dalla famiglia per raffinatezza».

La prima parte del racconto delle azioni di Carlo è interamente pervasa di ossessioni sessuali, cioè di forme del conoscere e dell'esperire la realtà ridotte a atti sessuali. Così Carlo, dopo essere entrato nella stanza della madre che si sta abbigliando alla toilette (è la ripresa di una famosa scena di *Agostino* di Moravia), inizia a masturbarsi anche davanti a lei, che, pur protestando, è costretta a subire un assalto sessuale: «Emma dice: "Ma Carlo, Carlo", e benché sia forte come una vacca, per l'appunto, non riesce a liberarsi dalla stretta di quel piccolo Narciso trentacinquenne, secco come un adolescente. Carlo riesce a buttarla sul letto e a montarle sopra, dopo averle strappato le mutande».

Questa e le scene seguenti sembrano confermare che Pasolini

sta descrivendo attraverso Carlo quello che Ernesto de Martino nel suo libro incompiuto sulle apocalissi culturali (*La fine del mondo*) definisce, proprio commentando Moravia, «il sesso mediatore di una presa di contatto con la realtà»². De Martino riprende le analisi di Dominique Fernandez su Moravia, da un libro degli anni Sessanta che Pasolini di certo conosce: «L'indagine di Moravia sulle possibilità del cuore umano e le opportunità di ritrovare un mondo coerente e armonico doveva condurlo al riconoscimento senza riserva e unico del fatto sessuale. Il fatto sessuale ha questo vantaggio inestimabile, in un mondo in decomposizione, in cui i valori morali sono crollati fragorosamente nell'odio, la collera e il disprezzo, o lentamente nell'indifferenza e il conformismo: di essere lui stesso una verità indecomponibile, il residuo puro e incorruttibile di un'analisi esauriente... Il sesso è la scoperta dell'irrefutabile, ad un tempo appassionata e paziente, che dà allo spirito la certezza che gli mancava»³. Qui ci sono molte considerazioni che potrebbero servirci per entrare nella costruzione di *Petrolio*, o almeno in una parte della costruzione di *Petrolio*, che essendo romanzo fondato su un modello inclusivo non può essere ridotto a nessuna delle sue componenti ma deve essere percorso tenendo conto della molteplicità spesso contrastante dei motivi.

Procediamo con ordine. La prima parte di *Petrolio*, esclusi gli appunti di tipo prefatorio, rientra in un modello di narrazione borghese che vede in Proust e Moravia gli autori a cui Pasolini guarda, soprattutto nel tono, o meglio nell'allusione ironica a quel tono, che viene come virgolettato, alluso, sottilmente riutilizzato. Il mio racconto – avverte Pasolini nell'Appunto 6 sexes, «appartiene per sua natura all'ordine dell'illeggibile, e la sua leggibilità è dunque artefatta» (48): il che non ci vieta di capire da dove nasca questo effetto di leggibilità illeggibile. E infatti la sequenza delle prime scene risponde programmaticamente alla volontà di descrivere gli atti ripetuti e ossessivi di Carlo. Dopo «il turno della madre» (non è casuale che questa espressione venga direttamente da

¹ Cito *Petrolio* dalla prima edizione, Einaudi, 1992. Per comodità metto alla fine della citazione le indicazioni di pagina.

² E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002, p. 544.

³ *Ibid.*

Teorema, dove indicava le offerte di sé che i singoli membri della famiglia facevano all'ospite) segue il turno della serva: «Era una donna sui trent'anni. Carlo cominciò subito a guardarla in modo speciale, da padrone troppo gentile, con delle insistenze, oltre che negli sguardi, anche nelle pretese sui cibi ecc. Quando lei gli porta la zuppiera con la minestra, lo trova con le mani strette sul grembo: non può evitare di guardarlo, mentre lui, invece, tiene gli occhi bassi. Quando poi gli porta del pollo – del buon pollo, con della verdura – i calzoni sono addirittura sbottonati: lei cerca di non accorgersene, ma questa volta Carlo la tiene d'occhio, e vede che lo sguardo di lei è caduto sul filo bianco della canottiera che sbucca sotto la bottoniera aperta dei calzoni. E così, mentre lei lo serve, egli infila una mano dentro quella bottoniera, e afferra stringendolo con violenza, il pene» (53). E la serva, parlando a Carlo della figlioletta Viola, provoca in lui una nuova insorgenza del desiderio e una ulteriore masturbazione, che poi si ripete quando, finito il pranzo, Carlo va in camera a riposare. Qui però Pasolini inserisce un motivo che possiamo definire "cosmico" e che, già preannunciato nella premessa, diventa il sottofondo di tutti i momenti sessuali del racconto: «L'ombra era terrificante, e se l'altra faccia, fuori, era una forte luce dovuta al sole ardente, anche se incapace ormai a fare davvero caldo (sui vigneti come smaltati contro l'azzurro marino, contro i colli), pesava nel cuore come piombo. Non era come nella giovinezza, quando l'angoscia di quell'ombra (decretata da Dio) era insostenibile, tuttavia ancora, malgrado l'abitudine, continuava a dare dolore».

In tutto il percorso delle avventure sessuali di Carlo è costante la presenza di un elemento naturale e cosmico, portatore di una visione sacrale della natura che circonda il personaggio. Anzi, si potrebbe pensare che questo elemento sostituisca, per proiezione all'esterno, il naturale evolversi dell'interiorità del personaggio. L'Carlò è non solo diviso in due metà (Carlo di Polis e Carlo di Teoris, il lavoratore e il lussurioso, l'uomo pubblico e l'uomo privato) ma la sua personalità risponde fin dall'inizio a un meccanismo per cui lo spazio dell'interiorità è completamente estirpato, ed esistono solo gli stimoli fisici accompagnati da presenze esterne (la luce, gli astri) che sembrano la proiezione esageratamente lirica di

quell'interiorità estirpata. Pasolini connette (l'espressione è di Foucault, dalla *Storia della sessualità*) la forza di una pulsione alla singolarità di una storia individuale, a sua volta in rapporto con una storia collettiva. Quando Carlo si appresta a compiere l'ennesimo atto sessuale a casa della nonna (l'irrisone verso Proust è qui fortissima), Pasolini si ferma a descrivere la bellezza del cielo stellato, salendo improvvisamente verso il registro lirico che caratterizza questi momenti: (notate: Carlo sta per masturbarsi di fronte a una ragazzina ospite della nonna, e subito dopo, fallito il suo progetto, si masturba di fronte alla nonna stessa) «Così disteso, Carlo non poteva non guardare le stelle. Avevano riempito tutto il riquadro di cielo sopra la vecchia aia, coi suoi lati regolari e i suoi coppi antichi. Ormai era proprio notte; la luce era scomparsa, lasciando il posto a un buio innaturale (...) Restavano le stelle. Le stupende stelle della giovinezza, che poi non si guardano quasi più, mentre esse continuano a splendere, con la loro luce granulosa e inquietata, pur nella suprema calma. Il loro tremolio insistente (...) era come un linguaggio. E ad esso si aggiunse di colpo il linguaggio, fraterno, del concerto dei grilli, vicino e infinitamente lontano. Tutti e due quei linguaggi parevano voler ripetere senza sosta un concetto solo, ma inesauribile: sarebbe stato troppo facile pensare ch'esso alludesse alla tristezza e alla morte; era qualcosa di ben di più: era un sapere puro, un pensiero estremamente significativo, ma senza oggetto» (70).

Branì come questo sono il controcanto poetico, potremmo quasi dire "pascoliano" all'ossessione della vita sessuale.

Nella prima parte del racconto il sesso sembra essere il significato unico della vita di Carlo, e Carlo, coscientemente, prende atto di questo con un piacere psicologico assoluto. «L'unica sua preoccupazione era quella tremendamente piacevole di soddisfare il sesso», afferma più volte il narratore, che sottolinea di continuo anche l'angoscia connessa a questo nuovo progetto di vita. «Il fatto che Carlo avesse deciso una volta per sempre di occuparsi esclusivamente del sesso, fonte di piaceri ogni volta unici, sublimi, e inspiegabili, non significa che la sua vita fosse votata al piacere» (55), e poi ancora, poche pagine dopo: «Il cuore di Carlo era pieno di una traboccante felicità. Egli non doveva pensare che al suo ses-

so, e questo conteneva in sé piaceri indescrivibili, gli unici veramente sublimi della vita. È vero che sarebbero costati anche angoscia e terrore, che egli per raggiungerli avrebbe dovuto attraversare zone di morte, di vera morte – per paura, ansia – però l'idea di tutte le possibilità delle gioie sessuali messe insieme, e isolate dal resto della vita, dava una beatitudine profonda: il senso di una navigazione per un mare sempre più pacifico, azzurro e luminoso» (59). Questi due elementi, angoscia e piacere, ansia e beatitudine, non sono da trascurare. Pasolini ha calibrato attentamente questa prima fase delle avventure di Carlo utilizzando un famoso modello al confine tra letteratura e analisi psichica, le *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, il presidente della Corte d'Appello di Dresda passato alla storia della cultura psicanalitica come il Presidente Schreber. Il diario di Schreber contiene il racconto di un delirio che nasce dall'ossessione di essere trasformato in donna per colpa di un complotto cosmico ordito dallo stesso medico che lo aveva in cura. Tutto ha inizio da un sogno dove il Presidente prova la sensazione, incredibilmente voluttuosa, che gli potrebbe provenire dall'essere trasformato in donna e sottomettersi, in un atto di copula, a un uomo: è qui la radice della trasformazione di Carlo in donna nella seconda serie delle sue avventure, e anche la radice dei ragionamenti dell'autore sulla superiorità dell'essere posseduti rispetto all'atto del possedere. Schreber parla esplicitamente di una "beatitudine" che gli viene dal cosmo, dagli astri e dalle stelle, e intensifica la sua capacità di sentire tutto ciò che avviene nel mondo, parallelamente alla trasformazione dei suoi nervi maschili in nervi femminili. Il tutto viene ricondotto a una presenza costante di Dio che – secondo Schreber – si è avvicinato alla terra proprio per provocare miracoli continui connessi con la sua persona. Cosmologia, religione e fisiologia sono dunque connessi in questo sistema che acquista una logica ferrea e diventa un vero piano di spiegazione del mondo, tanto coerente quanto folle. Come sottolinea Freud nell'analizzare il diario del presidente, è proprio la presenza di Dio a giustificare la ricerca del piacere di Schreber sotto forme femminili. È l'obbedienza a Dio che lo spinse, contrariamente ai suoi principi morali rigorosi, a ricercare la voluttà: «Non appena mi trovo solo con Dio, per me è una necessi-

tà far in modo, con tutti i mezzi possibili, impegnando tutte le mie facoltà mentali, in particolare la mia immaginazione, che i raggi divini ricevano continuamente da me (...) l'impressione di una donna che sguazza in sensazioni voluttuose»⁴. E questo sistema è così rigido che Schreber dice di dover impiegare tutte le sue energie per raggiungere un compromesso tollerabile tra la penetrazione dei raggi divini nel suo corpo e il riposo necessario dei nervi dell'intelletto. In altre parole, Schreber, per non provocare un doloroso allontanamento di Dio dal lui e dal mondo, deve sforzarsi il più possibile di mantenere uno stato di eccitazione voluttuosa femminile. Ora, non è un caso che Pasolini trovi nelle memorie del Presidente abbondanti materiali per il suo personaggio, e che trovi in seguito nel caso clinico di Freud dedicato a Schreber l'interpretazione, poi spesso criticata (da Lacan a Deleuze a Canetti), del delirio come prodotto di un meccanismo di difesa che nasconde sotto la persecuzione una fantasia di desiderio omosessuale, in questo caso diretta verso il padre. L'incrocio tra sessualità, sacralità e ansie apocalittiche può aver di sicuro attratto Pasolini, ma direi che lo ha attratto in quanto erano idee nelle quali trovava qualcosa di sé, e non solo stimoli per costruire il suo personaggio.

Non credo però che il ricorso a questi materiali possa spiegare del tutto l'operazione di Pasolini, anche se deriva probabilmente dalla lettura delle pagine di Schreber l'idea di sottolineare insistentemente la necessità ossessionata dei comportamenti di Carlo, i suoi spasimi, il terrore, il disgusto, lo scoraggiamento, e il ricorso a pratiche religiose: «Gemeva frasi insensate, tra cui lamenti rivolti al vecchio Dio, e perfino alla Madonna. Smaniava canterellando tra sé queste invocazioni blasfeme, mescolate a interiezioni scatologiche. Era perduto, niente avrebbe mai potuto salvarlo, il mondo intorno a lui era una superficie che solo a guardarla o a sfforarla dava dolore» (59).

Ripeto. Questi materiali spiegano molto, e probabilmente vanno ancora indagati, ma l'esibizione dei dolorosi piaceri sessuali di

⁴ D. P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1974, p. 295.

Carlo non si giustifica solo così. Carlo non è propriamente un per-sonaggio, così come *Petrolio* non è propriamente un romanzo, ma una forma, una *legòmenon*, un nuovo ludo, una rievocazione del ro-manzo, e nello stesso tempo – come Pasolini confessa a Moravia – un oggetto da cui distaccarsi, un oggetto oltretutto inutile, così co-me è ormai «ripugnante» il protagonista della storia. La rappre-sentazione della sessualità deve trovare dunque altre ragioni.

Secondo Foucault, il dispositivo della sessualità produce, a par-tire dal secolo XIX, l'idea del "sesso", un principio che racchiude molteplici funzioni e diventa dominante, «un segreto da scoprire dovunque». È attraverso questo «punto immaginario» che «ciascu-no deve passare per avere accesso alla propria intelligibilità, ... al-la totalità del suo corpo, ... alla sua identità». La naturale conse-guenza di tutto ciò è il «desiderio del sesso – desiderio di averlo, desiderio di accedervi, di scoprirlo, di liberarlo, di articolarlo in discorso, di formularlo in verità»⁵. Queste parole, dalla *Volontà di sapere* (1976), possono spiegare qualcosa dell'operazione di Paso-lini, forse proprio perché sembrano andare in direzione opposta a quella di Pasolini. Apparentemente, infatti, potremmo pensare che la vita pansessuale di Carlo sia il risultato di una volontà di scan-dalo da parte di Pasolini, la volontà di portare all'eccesso – con in-tenzioni chiaramente liberatorie – ciò che normalmente non deve essere detto. «Lo sdoppiamento subito dal protagonista di *Petrolio*, il suo trasformarsi in una specie di mostro sessuale, non ha niente da invidiare – in fatto di sentimento orroso dell'umano indotto dalla "bile nera" – alla trasformazione in scarafaggio del protagonista del noto racconto di Kafka», ha affermato Rino Ge-novese in un bel saggio tra i primi dedicato al romanzo (in un con-vegno del 1993 che è stato l'unico, a parte il nostro di oggi, dedi-cato all'opera)⁶. E lo stesso Genovese ha poi notato come la stessa natura allegorica dell'opera produca un effetto di funerea freddez-za da ricondurre alla razionalità scientifica e ripetitiva di un autore

⁵ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I* (1976), Milano, Feltrinelli, 2003, p. 138.

⁶ *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, a c. di C. Benedetti e M. A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995, p. 83.

molto frequentato da Pasolini negli ultimi anni, il marchese De Sade: «la razionalità illuministica del Carlo primo porta con sé la feroce sessualità del Carlo secondo». Non c'è trasgressione, non c'è dramma. La sessualità non è inserita in un discorso sovversivo o liberatorio, come per esempio in *Teorema*, dove il sesso sacro dell'Ospite porta distruzione e sconvolgimento nell'ordine borghese. Sembra che Pasolini abbia voluto lavorare proprio con principi simili a quelli della teoria di Foucault: esibendo il «punto segreto» del sesso, articolandolo in un discorso continuo e ripetuto, ne ha svuotato di valore il potenziale eversivo, ne ha fatto l'oggetto di una scrittura che rasenta di continuo effetti comici, pur sottoli-neando il dolore fisico, le ferite profonde che questa pansessualità produce nel personaggio. In un appunto successivo, quello dedi-cato all'incontro con Carmelo, una tappa ulteriore dell'educazio-ne sessuale di Carlo, Pasolini dice in nota: «E mi scuso con il let-tore per il 'ron ron' saggistico – forse vagamente proustiano – di queste mie descrizioni: è quel distacco 'comico' che me lo impo-ne. Carlo non è un personaggio che vive totalmente l'esistenza: e il suo incontro sessuale con Carmelo altro non può essere che un succedersi di dati, con il loro ritmo non certamente realistico. Ma il lettore lo avrà già capito». Anche questa nota, secondo la mi-glior tradizione del romanzo sterniano, va letta come un'affirma-zione e nello stesso tempo come una messa tra virgolette di que-sta stessa affermazione. Cioè un'ironia dell'ironia (che è la vera ironia). E infatti Pasolini ha appena scritto che Carlo era come un presunto personaggio di De Sade, «in cui una sottile ma persi-stente vena di fatuità ironica dissacra l'atto sessuale più atroce, non essendo altro, questo, che la realizzazione, prevedibile razio-nalmente, di un piano: una realizzazione così prevedibile da dare, nell'atto, quasi una certa noia, suscitare una certa ironica tenta-zione di sbadiglio, di dissociarsi cioè, dalla prosaicità e dalla banalità che caratterizzano la realizzazione rispetto alla ragione che la pianifica» (287).

Questa volontà di Carlo di mettersi a distanza dalla situazione che sta vivendo, questa sua «fatuità ironica», ha dunque un corri-spondente nell'operazione del narratore. E dunque diventa molto difficile, se non impossibile, sbrigliare i fili che li legano. Il mo-

dello inclusivo adottato da Pasolini doveva contenere – come sappiamo – anche una documentazione iconografica con Pasolini stesso colto dal fotografo mentre, nudo, scriveva o leggeva, al di là delle vetrate della sua casa di Chia, come se l'opera fosse un luogo dove confluivano e si mescolano tutte le possibili immagini di uno stesso individuo: autore, narratore, personaggio, figlio che assume l'identità paterna, uomo che diventa donna, ecc. Dal momento che non esiste più un'idea unitaria del mondo – come afferma Walter Siti – non ci può essere un'idea unitaria dell'io, che si riduce a una serie stratificata di esposizioni del sé.

Credo che l'effetto più conturbante delle scene sessuali nasca proprio dal fatto che in queste scene si ha l'impressione, o meglio l'illusione, di un riconoscimento del personaggio in se stesso, e quindi, per effetto di estensione, anche dell'autore. Cerco di spiegarli. Nell'incontro sessuale con i venti ragazzi, come poi nell'incontro con Carmelo, Carlo vive un'esperienza di pienezza ai limiti dell'indicibile. E Pasolini fa di tutto per sottolineare la ritualizzazione del cosmo che passa attraverso l'organo sessuale oggetto del desiderio di Carlo (dal punto di vista narrativo c'è una differenza, che comunque si può trascurare: nell'Appunto 55 l'esperienza viene vissuta da Carlo di Tetis, mentre l'incontro con Carmelo coinvolge Carlo di Polis, che però in questo momento sta cercando di vivere come la sua parte isintuale che sembra essere spartita). L'apparizione del membro maschile costituisce una vera e propria epifania, così come è sacra l'eiaculazione⁷. Mi fermo su un particolare dell'Appunto 62, dove si parla di Carmelo, per poi passare definitivamente alla scena della Casilina. La gestualità che accompagna il rapporto sessuale di Carlo con Carmelo ha la ricchezza di un vero rituale, a mezzo tra esaltazione e martirio. Il membro di Carmelo, di cui si sottolinea continuamente l'enormità e la potenza, rappresenta realmente una parte della realtà che ha assunto un valore abnorme, comprensivo dell'intero a cui appartiene: «Carlo fece appena in tempo a vedere l'apparizione: il membro che si erigeva fieramente, pazzamente teso a giungere

chissà dove, sbucando dall'arso ciuffo di peli che si perdeva dentro i calzoni. Era forse un po' meno smisurato di come era sembrato al tatto, sotto la stoffa dei calzoni: ma enorme ugualmente, e soprattutto perfetto, come lavorato da un meraviglioso artigiano: bianco, nella luce della luna, eppure dorato di un livido pimento bruno, la glande tutta scoperta, quasi dello stesso colore del resto, solo più rosa, d'un rosa bruno, e la pelle – che la ricopre quando il membro non è in erezione – era tutta tesa, rivelandone perfettamente la forma: pareva non solo appena lavato – che sarebbe stato già umiliante e prosaico – ma come pulito e immacolato da sempre» (286). Qui siamo realmente in presenza di quella che De Martino chiamerebbe la «sessualizzazione generale dell'universo», cioè di un tentativo di rigenerazione esistenziale che passa attraverso il sesso. Quello che sembrava un inaridimento dell'intorrità di Carlo nelle prime scene diventa ora una specie di ritrovata pienezza, dove la stessa luce lunare fa pensare alla «beatitudine del chiarore lunare» di cui parla Schreber a proposito dei suoi rapporti ultraterreni. Ed è quasi naturale che questa illusione di pienezza passi attraverso una femminilizzazione materna del membro di Carmelo, che viene imposto con violenza a Carlo ma può provocare ugualmente una sensazione di dolcezza infantile: «Ma poi, sempre d'improvviso, afferrò Carlo sotto le ascelle, e lo tirò a sé, come se fosse un bambino, e lo guardò per un attimo, con un offuscato sorriso, negli occhi. Un attimo: poi lo strinse a sé, contro il proprio petto, stringendolo con le mani aperte: si sentivano tutte e due le palme di quelle grosse mani ben tese, che afferravano quella più parte della schiena potevano, stringendo Carlo fin quasi, ancora, a soffocarlo, con forza, ma nel tempo stesso con immensa e studiata delicatezza: una delicatezza protettrice e affettuosa, come l'abbraccio di una madre» (291).

Alcuni elementi della scena con Carmelo sono costitutivi anche della scena del pratore, che la precede. Ma qui l'elemento rilevante sta nell'intensa attenzione alla cerimonialità degli eventi che si ripetono, e al tentativo di procedere con piccole variazioni attraverso la ripetizione dello stesso atto sessuale. Ancora una volta lo scrittore si trova in posizione simmetrica rispetto al personaggio: così come Carlo prolunga il piacere attraverso la ripetizione ma sa

⁷ Per questo motivo del sacro rimando a G. Coni Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book, 1994.

individuare in quel piacere prolungato la variazione minima delle qualità dei suoi oggetti d'amore, Pasolini deve riuscire a rendere con un lungo flusso di scrittura un movimento che in pratica nasce solo dall'avvicinarsi dei ragazzi nel rapporto con Carlo. La critica si è già fermata a lungo su questo brano, si può dire, anzi che nessuno di coloro che hanno scritto su *Petrolio* si siano astenuti dal commentarlo. Alcuni elementi saltano subito agli occhi: «Il fallo è qui l'organo di un fascino pieno di risonanze arcaiche, le cui apparizioni successive sono il ripetersi di un rito magico e vialento» (Genovese); «l'identità di ogni "portatore" viene trasferita al suo organo. Il testo si gremisce così di questi Oggetti parziali, che occupano in successione il fuoco di uno sguardo che non è già più quello di Carlo. L'accumulo delle proprie specificità produce intorno all'oggetto un alone che lo separa dal corpo del ragazzo nonché dal resto della realtà» (Gramigna); e si può arrivare alla lettura di Stefano Agosti che vede nella ripetizione dell'atto sessuale una delle due pulsioni opposte in opera nel romanzo, la pulsione di morte correlata alla pulsione di reinfezione⁸.

Per quanto riguarda l'elemento cosmico ho già sottolineato il legame col diario di Schreber. Per quanto riguarda la tecnica costruttiva della scena, sottolineerei la sua impostazione teatrale di origine dantesca (i venti ragazzi stanno ammassati sul cucuzzolo di un montarozzo e di lì, uno alla volta, scendono nello spiazzo di erba secca e profumata dove li aspetta Carlo, per poi risalirvi veloci una volta compiuta la loro "missione"), oltre che l'individuazione degli attori, che sono in realtà nove e non venti come enunciato all'inizio: Sandro, Sergio, Claudio, Gianfranco, Fausto, Gustarello, Erminio, Gianni e Pietro. Tutti questi ragazzi, individuati dalla specificità dei loro capelli, dall'odore che si portano dietro, dal loro membro e dalle loro abitudini sessuali, costituiscono un mondo che è sintetizzato dall'apparizione dell'ultimo, Pietro, a proposito del quale Pasolini fa la seguente considerazione: «Non amava Pietro solo per quel gigantesco pezzo di carne che aveva in bocca, li-

scio e duro con le sue forme quasi create da uno stampo, benché fossero così struggermente nuove, mai viste: con quel loro calore, quel loro odore, e quel tanto di livido, quasi abietto cioè di non innocentemente animalesco – che trasudavano. Egli amava quel ragazzo anche per quello che non gli dava e non poteva dargli: per esempio, quel suo non farsi godere completamente, senza altri pensieri, che cercavano le ragioni del godimento. (...) Quel suo incombente andarsene e sparire per sempre, riportando via con sé tutto quello che aveva dato. Non appena quel pezzo di carne fosse uscito dalla bocca di Carlo, e, ancora gonfio e gocciolante, fosse stato rimesso obliquamente dentro gli slip e poi rinchiuso dentro i calzoni strettamente riabbottonati, sarebbe divenuto quella cosa intoccabile e misteriosa che è per natura, per decisione della società» (228). Qui c'è, lo vediamo tutti, uno dei nuclei della concezione erotica e politica di Pasolini, quella carica esplorativa dell'omosessualità – e della sessualità in generale – che probabilmente costituisce una delle illusioni più forti interne alla sua opera (e dico illusione in senso leopardiano, come sentimento assolutamente necessario e positivo). Ma non mi sembra facile decidere quanto questo pensiero abbia qui ancora un reale valore o sia esito come uno dei tanti motivi ormai incastonati come pietre decorative nel gioco della scrittura. E nello stesso tempo mi sembra altrettanto difficile decidere quanto alcune considerazioni sull'impossibilità di vedere incarnato nel membro dei ragazzi se non un oggetto d'amore definitivamente perduto non corrisponda a una reale ossessione del Pasolini di questi anni («In quel cazzo così comune, che si stava ammosciando, gonfio ancora e unto di sperma, egli vide quelli, che aveva per sempre perduti, di Sandro, Sergio, Claudio, mentre lo prendeva una voglia struggente dei sessi di quelli che dovevano ancora venire»).

Anche in questo caso mi trovo di fronte a un bivio: Pasolini ha fatto dei suoi oggetti d'amore solo degli oggetti sessuali parziali, dei feticci, smontando il loro corpo e riducendolo a pure qualità sensoriali esterne, o questi oggetti sono gli unici capaci di reintegrare con la loro presenza ricorsiva la personalità di Carlo? E la scena del pratone è la rappresentazione di un grande gioco osceno o di una insanabile ferita esistenziale?

⁸ La lettura di S. Agosti, apparsa nel volume di atti citato, si trova ora raccolta, insieme a un altro saggio sul romanzo (*L'inconscio e la forma*), nel volume S. Agosti, *La parola fuori di sé*, Lecce, Manni, 2004.

All'inizio, dopo che ha detto enfaticamente «tutto il cosmo era lì, in quel pratone, in quel cielo, in quegli orizzonti urbani appena visibili e in quell'inebriante odore di erba estiva», Pasolini sente il bisogno, come spesso avviene, di fermarsi a guidare il lettore: «Ti pregherei di lasciarti trasportare senza opporre troppa resistenza. Comincia intanto col non sorridere all'accenno al cosmo, fatto con serietà forse un po' inopportuna, anche se, vorrai ammetterlo, non veramente eccessiva. Il fatto è che non desidero né sorridere né scherzare sulla mia materia. Il sorridere e lo scherzare, distanziandomene, mi sarebbero in realtà di grande aiuto, vista la scarsità di tale materia – o, meglio, la sua enormità» (202). Ma anche questo avviso mi sembra rientrare in quel complesso gioco di segnali indicibili che caratterizzano *Petrolio*.

Negli articoli che scrive sul «Tempo» tra il '72 e il '75 più volte Pasolini affronta temi tangenziali a questi. A proposito del poeta settecentesco veneziano Giorgio Baffo parla di «accumulazione della materia in quantità non calcolata» che finisce «col travolgere definitivamente l'autore», e aggiunge un'interessante considerazione sull'«io» del poeta, un io rivoluzionario che si fonda non solo sulla ragione ma anche «sulla coscienza della disgregazione della ragione». La scena del pratone potrebbe rispondere a questa logica di accumulo, una specie di saturazione del desiderio che esaurisce fino in fondo l'idea stessa della sessualità perversa: moltiplicando gli attori e gli atti, Pasolini ha come svuotato dall'interno il senso dell'orgia. Di fronte alla concezione della sessualità come strumento di identificazione (Carlo vuole, o meglio vorrebbe, ritrovare la pienezza di se stesso attraverso i ripetuti rapporti sessuali), Pasolini svela il «miraggio» del sesso (è ancora un'espressione di Foucault). Potremmo allargare anche a questo momento una considerazione di Agosti sulla scrittura del romanzo: «...la persistente posizione di incoatività, promuove un'altra inquietante e clamorosa caratteristica della rappresentazione (anch'essa sottolineata, comunque, dall'Autore, il quale sa benissimo quello che fa e ne calcola perfettamente gli effetti): e cioè la totale mancanza di spessore delle scene rappresentate, tutte improntate a ineccepibile bi-dimensionalità»⁹.

⁹ S. Agosti, *La parola fuori di sé*, cit., p. 81.

Nel recensire un romanzo di Mario Soldati, *Lo smeraldo*, Pasolini parla di una nuova figura di autore che rinuncia all'autorità e alla vischiosità della scrittura in favore di una leggerezza che si trasmette al lettore senza volerlo assoggettare. Questo nuovo autore deve assumere il ruolo del buffone e del demone. Come buffone «è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno scherzo», in quanto demone lascia il gioco com'è ma ne cambia la posta. Ciò che si perde o vince nel gioco non è più un valore dato ma «qualcos'altro», qualcosa che non viene mai definito, che non può essere definito perché altrimenti diverrebbe un valore come gli altri. Il lettore accetta dunque il gioco, ma accetta anche di essere menato per il naso da questa nuova personalità autoriale, da questo demone che non accetta di definire fino in fondo il gioco.

Credo che queste considerazioni ci portino vicino allo spirito di *Petrolio*, e forse ci facciano capire come Pasolini avesse necessità di gettare tutte le sue idee sul tavolo proprio per scombinare le regole di un gioco ormai già condotto da lui stesso. Il tema della sessualità, per lui così centrale, soprattutto dopo l'esperienza cinematografica, diventa ora uno di quei valori da «gettare sul tavolo» in un'ultima, definitiva, scommessa.

Quando, alla fine della Visione del Merda, Carlo vede la monuosa statua muliebre che regge nella mano destra un lungo bastone che rappresenta «senza possibilità di dubbio» un lungo e nudo membro virile, legge anche, alla base della statua, una scritta: «Ho eretto questa statua per ridere». Qui il motivo sacrale del sesso si ricongiunge alla sua origine culturale, materiale e comica. Forse questo potrebbe essere il suggello posto da Pasolini alla sua ultima opera, il segno di un definitivo smontaggio del dispositivo di un sapere fondato sull'illusione della sessualità, o meglio su «tutte le gioie del sesso messe insieme».