

Petrolio 25 anni dopo

(Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo
di Pier Paolo Pasolini

A cura di

Carla Benedetti, Manuele Gagnolati e Davide Luglio

Quodlibet

© 2020 Quodlibet s.r.l.
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it
ISBN 978-88-229-0348-8

Materiali IT

Collana diretta da Dario Gentili e Eleonora Similli.

Comitato scientifico: Paolo Bartoloni, Greg Bird, Vittoria Borsò, Sieglinde Borvitz, Daniela Calabrò, Timothy Campbell, Edgardo Castro, Felice Cimatti, Donatella Di Cesare, Gianfranco Ferraro, Simona Forti, Federica Gardini, Céline Jouin, Vanessa Lemm, Enrica Lisciani-Perrini, Davide Luglio, Federico Luisetti, Pietro Maltese, Danilo Mariscalco, Claudio Minca, Mena Mirrano, Marcello Mustè, Elena Pulcini, Constanza Serratore, Giusi Strummiello, Davide Tarizzo, Miguel Varrer.

Volume pubblicato con il contributo di Sorbonne Université, del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, della Scuola Normale Superiore e dell'ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry.

Indice

9	Prefazione di Carla Benedetti, Manuele Gagnolati, Davide Luglio
15	<i>Petrolio</i> 25 anni dopo Carla Benedetti
27	I tre discorsi di Cefis e alcune fotografie in <i>Petrolio</i> Giovanni Giovannetti
41	Esperienze di un editore di <i>Petrolio</i> Silvia De Laude
55	La <i>Nota progettuale</i> di <i>Petrolio</i> Giada Stigliano
63	L'estetica <i>queer</i> di <i>Petrolio</i> , il gioco e il paradosso dell'im- pegno Manuele Gagnolati, Christoph F. E. Holzhey
79	Quando Pasolini guarda alla psicoanalisi, la psicoanalisi guarda ai <i>queer</i> Fabrice Bouriez
93	L'ossessione dell'identità e la sua frammentazione: fluidità di genere e libertà di essere in <i>Petrolio</i> Emanuela Patti

- 107 La mancanza della mancanza: i paradossi della forma e del contenuto in *Petrolio*
Giovanni Botiroli
- 119 Decostruire il romanzo in *corpore vili*. *Petrolio*: una forma di vita
Davide Luglio
- 135 Isotopie del potere e (bio)politiche della veridizione in *Vas*
Riccardo Antoniani
- 155 *Petrolio* e il geopotere
Federico Luiseri
- 169 *Petrolio*: comico e allegoria
Marco Antonio Bazzocchi
- 181 L'«Taglia» di *Petrolio*: un paese tragicomico, tra lirismo, divertissement, e cronaca
Francesca Cadel
- 197 «Esso mi è ripugnante». Il personaggio nell'opera di Pasolini
Alessandro Fiorillo
- 211 «Io non sto scrivendo una storia reale» (*Petrolio*, Appunto 103a). La figura del narratore morente
Hervé Joubert-Laurencin
- 221 La scena della visione. Sguardi estranei, luminismi, sovrimpressioni: *Petrolio* e il cinema di Pasolini
Roberto Chiesi
- 237 *Sekiyū, Petrolio*. Criteri per la resa in giapponese
Hideyuki Doi
- 249 Il disincanto della mimesi attraverso *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini
Paolo Desogus

- 261 Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di *Petrolio*
Davide Messina
- 273 Corpo a corpo
Antonio Moresco
- 283 I capitoli mancanti di *Petrolio*
Tavola rotonda a cura di Riccardo Antoniani. Intervengono Silvia De Laude, Giovanni Giovannetti, David Grieco, Stefano Maccioni e Walter Siti
- 313 Notizie sugli autori

Sarei propenso ad attribuire un più alto grado di definitività alla forma artistica di *Petrolio*, così come la conosciamo sia pure nella sua incompiutezza: a caratterizzare questo romanzo è un terzo taglio, che potremmo chiamare il «taglio allegorico».

Che cos'è l'allegoria? Non so se esista una definizione universalmente condivisa, ma credo si possa affermare (almeno in prima istanza) che l'allegoria esprime un atteggiamento anti-mimetico, una insoddisfazione o una ribellione al primato della realtà effettuale. Un desiderio di alterità, una vocazione all'oltre, che corrisponde allo spirito del romanzo di Pasolini. Perciò l'allegoria può venir considerata una scelta tutt'altro che arbitraria in un'opera, il cui problema principale – se si accetta la mia prospettiva – è la mancanza della mancanza.

Il titolo di questa relazione è nato dall'Appunto 65, dove si descrive il quartiere dove abitava Carlo come una totalità, come un qualcosa il cui senso «è tutto definito: e consiste sostanzialmente nella mancanza di margini e di spazi per "qualcos'altro". Questo qualcos'altro potrebbe essere la lotta di classe, o un'inquietudine autolesionistica dell'entropia classista, oppure il misticismo religioso, oppure ancora la letteratura o l'amore per la cultura. Invece, niente di tutto questo, niente. La sola idea di questa realtà mi toglie il respiro» (pp. 261-262).

La realtà effettuale è causa di soffocazione. Si noti che l'effettualità non è semplicemente la materialità, perché anche l'immaterialità può soffocare, se esprime i tratti della pienezza compatta e indivisa. Ciò che qui viene dichiarato intollerabile è che, in questo come in altri quartieri, «si consumano intere esistenze, infinitamente piene di realtà» (p. 262).

L'allegoria è dunque il taglio che dischiude – la stupida, soffocante realtà, ma anche il linguaggio proteso verso il referente con una vocazione unilaterale. Non che in *Petrolio* manchi la realtà, anzi: sarebbe meglio designarla con un'espressione bachiniana come «la scottante contemporaneità». Ma l'ambizione del libro è ancora una volta di congiungere gli opposti, i linguaggi dell'adesso e dell'altrove.

Decostruire il romanzo *in corpore vili*. *Petrolio*: una forma di vita

Davide Luglio

In *Petrolio* Pasolini dichiara più volte di voler fare non un romanzo ma una forma¹. Naturalmente, tenuto conto di quanto il rapporto col lettore sia posto sotto il segno del gioco, dell'ambiguità e dell'indefinitzza, qualsiasi affermazione contenuta in *Petrolio* solleva una serie di problemi e primo fra tutti quello della pertinenza teorica di un approccio critico che si affidi a una dichiarazione del narratore o dei narratori inscenati dal narratore. Si potrebbe osservare che *Petrolio* contiene un apparato paratestuale che tende a far trasparire sotto la figura del narratore quella dell'autore e con essa, a tratti, un'intenzionalità affidata agli inserti metanarrativi. Il famoso capitolotto introduttivo, in cui si fa riferimento a un *Satyricon* moderno, potrebbe sembrare una dichiarazione d'intenti dell'autore, come un appunto progettuale di Pasolini ed è del resto così che legge il paratesto, ad esempio, Aurelio Roncaglia².

Comunque sia, anche se non si volesse pensare che lo strato di incompiutezza dell'opera offre almeno il vantaggio di squadrare in parte il laboratorio letterario pasoliniano, a me sembra che l'insistenza con la quale l'autore ritorna sulla propria volontà di costruire una forma meriti di essere attentamente considerata. E in realtà, è proprio la natura di questa forma che determina l'ambivalenza di una figura che al tempo stesso è dentro e fuori dal romanzo, non nel senso del narratore eterodiegético, ma in quello, ben più originale, del narratore-autore con un piede nel romanzo e uno nella realtà.

¹ Vedi Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Appunti 36; 98; 103a; 131. Salvo indicazione contraria citiamo *Petrolio* a partire da Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1998.

² Cfr. Aurelio Roncaglia, *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, pp. 569-581.

Preciso subito che non mi riferisco soltanto alla forma in cui ci è giunto *Petrolio* e a quello che si può dedurre dalla struttura del testo. Su questo piano, del resto, la critica ha spesso riconosciuto, in questo romanzo non lineare, a tratti erratico e che procede per appunti, una delle espressioni più significative della poetica del «non-finito»³ caratteristica dell'ultimo Pasolini.

Mi riferisco invece principalmente all'insistita volontà di creare una forma che sembra alludere a un progetto letterario piuttosto sorprendente in un autore che ha sempre tenuto a distanza, tanto in letteratura quanto nel cinema, la sperimentazione meramente formale e quelle ricerche formalistiche, di sapore neovanguardista o estetizzante, che avevano ripreso vigore all'inizio degli anni Sessanta.

Una volontà tanto più significativa in quanto Pasolini torna alla prosa letteraria e segnatamente al romanzo dopo, per così dire, una lunga assenza e i reiterati proclami di non voler più scrivere un romanzo. La questione dell'abbandono del romanzo, dopo l'incontro attivo col cinema, naturalmente non è di poco conto. È utile ricordare con le sue parole, nell'intervista che rilasciò a Jon Halliday all'inizio degli anni Settanta, le ragioni che Pasolini adduceva per spiegare questo abbandono, dopo aver capito le potenzialità che offriva il linguaggio cinematografico:

la passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me. Questo è il mio primo, unico grande amore e in un certo qual modo il cinema mi ha costretto a rivolgermi ad esso e a esprimerlo in forma esclusiva⁴.

Certo, questa dichiarazione è solo parzialmente vera dato che, come sappiamo, Pasolini evoca fin dal '67, con Livio Garzanti, il

³ Cfr. Walter Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, «i Meridiani», Milano 1998, pp. XI-LXXXIX.

⁴ *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* [1968-1971], in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, «i Meridiani», Milano 1999, p. 1302.

⁵ «Ci sono vari progetti (tra cui un particolare ritorno alla narrativa, di cui le dirò quando sarà maturata meglio l'idea)», Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, II, 1955-1975, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 625.

progetto di un nuovo romanzo, e naturalmente l'attività letteraria continua, nei saggi, nelle sceneggiature e nei trattamenti cinematografici, e soprattutto nella poesia, senza dimenticare l'ultima sua opera in prosa, *La Divina Mimesis*. Tuttavia, lasciando da parte la scrittura saggistica – che Pasolini comunque considera come parte integrante della sua attività poetica –⁶, va detto che la raccolta che pubblica nel 1971, *Trasumanar e organizzar*, segna una profonda svolta nel suo modo di scrivere poesia. Un profondo rinnovamento, tanto linguistico quanto metrico e sintattico, che il poeta rivendica come un nuovo modo di fare letteratura e che pone sotto il segno concomitantemente dell'accettazione e dello «sprezzo»: «accettazione totale della letteratura ma anche, e allo stesso tempo, rifiuto totale della letteratura»⁷. Insomma *Trasumanar e organizzar* segna già una svolta formale importante che, credo, presenta numerosi punti di contatto con *Petrolio*. L'analisi comparata delle due opere meriterebbe un lungo discorso a sé. Ma l'affinità principale è proprio questa spasmodica ricerca di una forma che, come scrive Pasolini nell'autorecensione che dedica al volume, «non assomiglia a nessun'altra» e il cui fine, la cui missione estetica ma anche politica, è la restituzione della realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale che si svolge attorno a lui:

Trasumanar e organizzar vive in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi e dissolversi, ma non si è ancora persa e dissolta: tutte le sue esigenze, i suoi pretesi, le sue passioni, sono lì, fisicamente presenti: ancora un passo, e, come un cadavere in decomposizione, diverrebbero irrisolvibili⁸.

Vorrei sottolineare il verbo che usa il poeta: «vive»; *Trasumanar e organizzar* vive in uno strato della realtà e in uno strato dove essa è ancora presente nella sua interezza. È attorno a questo verbo che si giocano l'accettazione e il rifiuto totale della letteratura. Accolta, impiegata senza limiti nella sua capacità di restituire la realtà nella sua dimensione vivente, la letteratura è respinta con altrettanta de-

⁶ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Nota introduttiva a Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 267.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., Mondadori, «i Meridiani», Milano 2008 (1999), vol. II, p. 2579.

⁸ *Ivi*, p. 2580.

Dunque le regole di tale forma non sono altro che la forma stessa, la quale è il romanzo. In altri termini questa « prefazione posticipata » e altri inserti metanarrativi vengono a ribadire sempre e soltanto un'unica cosa e cioè che non è possibile distinguere un dentro e un fuori, una forma e la realtà che essa rende perreibile. Non nel senso un po' pedissequo e scolastico secondo cui in letteratura non è possibile separare lo stile di un autore dal contenuto. No, nel senso invece in cui la storia narrata, se di storia si può parlare, non fa che isolare un momento della realtà che proprio in quanto isolato appare nella propria forma. Che sia questo il senso che dobbiamo attribuire a tale nozione, e che dietro di essa traspaia la teoria semiologica della realtà esposta negli scritti sul cinema, è quanto emerge dalle considerazioni contenute nell'Appunto 98 in cui Pasolini chiama in causa la nozione di « cattiva infinità » utilizzata da Hegel.

La mia non è una storia ma una parabola [...] il senso di questa parabola è appunto il rapporto di un autore con la forma che egli crea [...]. La continuità che unisce tutte le leggi che più in generale istituiscono l'Universo (caratterizzato dalla mancanza di ogni soluzione di continuità) non c'è dubbio, è un dato. Ma nel suo rapporto col dato che la contraddice e la nega, cioè la mancanza di ogni continuità – il momento dell'autonomia – essa, almeno per un istante « ideale », scompare. Continuità e autonomia di una forma, sono la sua contraddizione. [...] Hegel naturalmente si è, sia pur dinamicamente, sbagliato. L'unica vera infinità è quella che egli chiama « cattiva infinità »¹³.

La nozione di cattiva infinità è impiegata da Hegel, mi si perdoni la semplificazione, per stigmatizzare la riproposizione della continua frattura tra infinito e finito. Perché questo riferimento alla frattura tra finito e infinito, alla loro intima contraddittorietà? A me sembra che queste considerazioni si rischiarino se lette alla luce della risposta che Pasolini rivolge alle critiche mossegli da Umberto Eco nel famoso testo di *Empirismo eretico* intitolato *Il codice dei codici*. Naturalmente tutto questo meriterebbe un lungo discorso ma cercherò di riassumerlo in poche parole. Ne *Il codice dei codici* Pasolini difende, contro le accuse di ingenuità semiologica lanciategli da Eco, l'idea che la realtà è un linguaggio. Per illustrare la propria posizione teorica Pasolini propone a Eco di pensare per as-

surdo l'esistenza di un dio, Brama (di carattere vedico-spinoziano), che abbrevia in B:

Meritiamo che, in questo momento, B, parli con Eco usando come segno, un segno ultimo, i capelli di Jerry Malanga. Ma che differenza c'è tra i capelli di Jerry Malanga e gli occhi di Umberto Eco? Essi non sono che due organismi della realtà, la quale è un *continuum* senza alcuna soluzione di continuità: un corpo unico, chi lo sappia. I capelli di Jerry Malanga e gli occhi di Umberto Eco appartengono dunque allo stesso Corpo, la fisicità del Reale, dell'Esistente, dell'Essere; e se i capelli di Jerry Malanga sono un oggetto che si « autorivela » come « segno di se stesso » agli occhi ricetori di Umberto Eco, non si può dire che si tratti di un dialogo, ma di un monologo che il Corpo infinito della Realtà fa con se stesso. A questo punto possiamo anche liberarci della imbarazzante nozione di B. [...] e dire semplicemente che la « Realtà parla con se stessa »: che i sema parlano ad altri sema in un solo ambito dove rivelazione e comprensione, domanda e risposta sono la stessa cosa¹⁴.

È attraverso la tecnica cinematografica che Pasolini è giunto a questa particolare forma di realismo. Il cinema, in quanto astrazione linguistica, ripeto, ovvero immaginato come un infinito piano-sequenza sulla realtà, è quella tecnica che trascrivendo la realtà sullo schermo ne evidenzia il carattere sostanzialmente semico: la realtà non è altro che un insieme infinito di segni che interagiscono tra di loro senza che sia possibile distinguere, da un punto di vista meramente semico, tra un pero e Umberto Eco. È questa considerazione che Pasolini riformula più astrattamente nell'Appunto 98 di *Petrolio* quando evoca la nozione di cattiva infinità. La questione che si pone subito dopo, infatti, è come mi inserisca in quanto soggetto conoscente in questa infinità. Ora è evidente che non posso inserirmi che isolando in questa forma infinita senza soluzione di continuità un pezzo dell'infinito, un brano di realtà. Ma così come avverrebbe se isolassi uno o più spezzoni dell'infinito piano-sequenza attraverso il quale per astratto il cinema trascriverebbe l'infinita realtà, ogni atto di conoscenza interrompe il *continuum* isolandone una parte, ovvero una forma finita che risponde ad altre leggi perché in qualche modo ridefinisce, a partire dai propri confini, la realtà.

Ora il problema che si pone all'artista, e segnatamente a un artista come Pasolini, visceralmente attaccato al reale nella sua vitalità e pro-

¹³ *Ivi*, p. 1668.

¹⁴ Pasolini, *Empirismo eretico* cit., p. 1616.

fondamente convinto della necessità realistica della propria poetica, è come ritagliare nel *continuum* del mondo una o più forme che assemblare o, per meglio dire, montare comporgano per finire quella forma che restituisce la realtà. Ecco perché, come si legge all'inizio dell'Appunto 98, non si tratta con *Petrolio* di scrivere una storia, ma una parabola il cui senso è il rapporto di un autore con la forma che egli crea. Quanto alla natura di questo rapporto, essa è perfettamente sintetizzata in un appunto di *Empirismo eretico*, quando Pasolini scrive: mi ci è voluto il cinema per capire una cosa enormemente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola quando non è fisicamente presente.

E Pasolini aggiunge in nota:

Ci sono scrittori (prendiamo Tolstoj) che hanno grandi e sintetiche forme di realtà da esprimere e quindi i mezzi della loro evocazione sono grandi e sintetici (sintagmatici). Mentre ci sono altri scrittori (prendiamo Pound) che hanno da esprimere particolari e oscure forme della realtà (o del loro sentimento della realtà, che fa parte della realtà); e quindi devono ricorrere a evocazioni stilisticamente particolari e oscure (violentemente formali)¹⁵.

Quest'ultima considerazione ci riporta a *Petrolio* e a un altro celebre Appunto dedicato alla forma in cui ne viene per la prima volta proposta una definizione. Si tratta dell'Appunto 37 intitolato *Qualcosa di scritto*, che segue una serie di capitoli intitolati *Gli argonauti*, ognuno dei quali si sarebbe dovuto concludere con l'insediamento di un testo in greco. A proposito di questi inserti in greco o più precisamente, scrive, nel neo-greco letterario usato da Kavafis, Pasolini si sente di dover dare una spiegazione al lettore:

queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo - ma che si pone come simbolico anche per tutto il resto del libro - la mia decisione: che è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in «qualcosa di scritto»¹⁶.

¹⁵ Ivi, p. 1421.

¹⁶ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 1343.

Per interpretare la scelta del neo-greco - più avanti sarà questione anche di inserti in giapponese - è utile riferirsi alle considerazioni su Pound precedentemente citate. Ma vorrei ora soffermarmi invece sulla scelta dell'espressione «qualcosa di scritto». Se si rilegge l'opera di Pasolini alla ricerca di un'altra occorrenza di questa espressione, in un senso vicino a quello impiegato in *Petrolio*, la si incontra solo un'altra volta in un testo di cui non saprei mai sottolineare abbastanza l'importanza per l'interpretazione di questo romanzo. Mi riferisco a *Descrizioni di descrizioni*, un libro semiposumo: pubblicato per la prima volta nel '79, raccoglie articoli apparsi principalmente su «Il Tempo» e scritti in un periodo (1972-1975) che corrisponde a quello della stesura di *Petrolio*. In questa vera e propria miniera di riflessioni teoriche e poetiche che prendono pretesto da recensioni a opere letterarie, troviamo un articolo dedicato a *Donna Folgore* di Giovanni Faldella. Faldella fu, come sappiamo, principalmente riscoperto da Gianfranco Contini, colpito innanzitutto dal suo sperimentalismo linguistico. E Pasolini ricorda che è stato proprio Contini a imporgli con la più squisita affabilità di assumere Faldella nel suo empirico. Un'assunzione così bene eseguita che *Donna Folgore* viene largamente citato nell'Appunto 102 di *Petrolio*. In *Descrizioni di descrizioni* in realtà Pasolini mostra di non essere del tutto convinto dall'opera dello scrittore piemontese, ma si rivela particolarmente interessato a *Donna Folgore*, perché in quest'opera Faldella

vuol fare il romanzo, cioè *qualcosa di scritto* entro cui scorre orizzontalmente il reale. Non solo, ma egli fingendo di far altro (cioè dei capitoli senza capo né coda, presi nel vortice di una digressività continua), ambisce a fare non solo il romanzo, ma il romanzo sociale¹⁷.

Fare qualcosa di scritto entro cui scorre orizzontalmente il reale. È questo il romanzo che vede affiorare Pasolini tra le pagine di Faldella. Ma che questa fosse una proiezione dell'acume poetico dell'autore di *Petrolio* è quanto risulta da ciò che aggiunge subito dopo quando scrive:

Per questa sua contemporanea natura di «serie di capitoli» e di «romanzo», il libro del Faldella è un *monstrum*: il che, ripeto, va benissimo. Solo che

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*

cit., vol. II, p. 2166.

putroppo è un *monstrum* parzialmente involontario: vi è venuta a mancare infatti la «totale» sfiducia nel romanzo e quindi un «totale» atteggiamento parodistico verso di esso¹⁸.

La totale sfiducia nel romanzo o, come scrive nell'auto-censio-
ne a *Trasumanar e organizzar*, il rifiuto totale della letteratura è
quanto invece ostenta Pasolini in *Petrolio* precisamente attraverso
l'atteggiamento parodistico verso il romanzo. Ed è chiaro ormai che
l'esigenza di tale atteggiamento, la necessità di questa totale sfiducia
è indispensabile per trasformare il romanzo come artificio narrativo
in quella semplice forma in grado di lasciar scorrere al suo interno
orizzontalmente la realtà.

I passi di *Descrizioni di descrizioni* che aprono prospettive inte-
ressanti sulla forma *Petrolio* sono numerosi. Potrei citare ad esempio
l'articolo dedicato a *Uccelli d'America* di Mary McCarty nel quale
Pasolini esorta i critici letterari a considerare la sceneggiatura cinema-
tografica e il trattamento come opere letterarie proprio perché capaci
di dare a vedere ciò che è solo provvisoriamente scritto perché desti-
nato a ricevere un'integrazione audiovisiva. Mi soffermerò invece,
per concludere, sul testo più importante, e non solo perché passa in
rassegna tutti i nodi poetici che ritroviamo in *Petrolio*, ma perché è
anche il testo che evidenzia il rapporto che esiste tra la volontà di fare
una forma e la natura politica, io direi *bioestetica*, di questa stessa
forma, dove per *bioestetica* intendo la capacità dell'arte di creare uno
spazio di resistenza in un contesto biopolitico.

Si tratta dell'articolo consacrato al romanzo *Lo smeraldo* di Ma-
rio Soldati pubblicato nel 1974. Pasolini esordisce dichiarando:

Sono uno scrittore. Da più di due anni sto scrivendo un nuovo romanzo.
La cosa che più mi interessa in un altro scrittore, forse anche proprio perché
sto scrivendo, è la scrittura¹⁹.

E in merito alla scrittura di Soldati, Pasolini pensa di poterla
descrivere attraverso un'analogia con un'osservazione di Ferenczi,
in *Thalassa*, sul coito delle rane. Cosa dice Ferenczi? Ebbene nota
che nel maschio si è sviluppata col tempo una specie di vischiosità

nelle zampe per cui può attaccarsi e aderire alla femmina: cioè pos-
sederla. Ora, osserva Pasolini, la scrittura di Soldati manca assolu-
tamente di vischiosità: essa non si attacca, non aderisce al lettore,
non gli s'incolla addosso. Come suggerisce l'analogia sessuale, e in
particolare il riferimento al coito, la vischiosità della scrittura espri-
me l'autorità e la possessività di un autore. Ciò significa dunque
che Soldati ha rinunciato a possedere il lettore, a esercitare su di lui
un'inconfessata autorità. Attraverso una serie di considerazioni che
non possiamo qui sviluppare Pasolini riconosce nella descrizione di
una vicenda omosessuale presente ne *Lo smeraldo* l'emblema del
rapporto che Soldati istituisce col suo lettore, un rapporto fraterno,
democratico e paradigmaticamente omosessuale. Come sempre in
Pasolini, il sesso ha una valenza eminentemente politica, il sesso è
una metafora del potere²⁰. Ma vediamo cosa succede, secondo Pa-
solini, in un autore che per propria volontà rinuncia, come Soldati,
all'autorità della scrittura:

come un re che dopo avere abdicato, venga spogliato, dileggiato, messo in
berlina, è costretto ad accettare tale situazione (voluita) facendo il buffone, e,
insieme il demone. In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare
il suo libro in un gioco, in uno «scherzo». Per esempio a «rifare» altri tipi
di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano. [...] In
quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta.
Gioca, mettiamo, a briscola – gioco divino – ma anziché perdere o vincere
un soldo o un miliardo, o uno smeraldo, perde o vince qualcosa'altro. Questo
qualcos'altro, poi, non viene e non verrà mai definito dal demone: perché, se
egli lo definisse, in qualche modo, anche nel modo più misterioso, quel *qual-
cos'altro* finirebbe fatalmente col divenire *valore*²¹.

¹⁸ Su *Lo Smeraldo* e il concetto di vischiosità ha recentemente attirato l'attenzione anche Marco Antonio Bazzocchi che nella traduzione effettuata da Pasolini di «concetti di teoria letteraria in termini che rimandano alla sessualità» riconosce l'intenzione organica dello scrittore teaso a costruire il romanzo come un corpo: «questo scambio di livelli [letteratura e sessualità] chiarisce la logica con cui è costruito *Petrolio*, una struttura scritta che funziona come un organismo dotato di caratteristiche fisiche, corporee. Il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, sembra che tra loro si innesci un rapporto non solo intellettuale ma quasi erotico», Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 150.

¹⁹ Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* cit., vol. II, p. 2176.

²⁰ Ivi, pp. 2166-2167.
²¹ Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* cit., vol. II, p. 2174.

L'autore che volontariamente e masochisticamente rinuncia alla propria autorità ingaggia una sorta di partita demoniaca col lettore, una partita che consiste in ultima istanza a suggerire che esiste una posta in gioco che invece non c'è. Il senso dell'esperienza estetica è quindi proprio la procrastinazione e per finire la nullificazione del senso o della verità. Non del senso o della verità parziali ma del senso o della verità finali e quindi della trasformazione del senso in valore. Definire quel qualcos'altro che costituisce la posta in gioco finirebbe fatalmente per trasformarlo in valore, divenendo così espressione di quella vischiosità che Soldati rifiuta.

E la rifiuta perché, spiega Pasolini,

egli si oppone in fondo religiosamente alla sua società: al capitalismo e alla mercificazione di ogni cosa, compreso l'uomo stesso. Non per niente ho ricordato Dostoevskij. Soldati si libera della violenza totalizzante del mondo in cui vive, facendo o mentendo esattamente come un bambino. Cosa che costituisce poi la base del suo gioco. Il lettore è quindi chiamato, se proprio lo vuole, a cercare lui in che cosa consista quel qualcos'altro che è la posta del gioco: qualcos'altro di cui si sa solo vagamente che è religioso, o evangelico – benché espresso in forme perfettamente laiche – ma che comunque esprime, della religione, il momento ridente, irridente, delusorio, buffonesco – che è poi, credo, il più alto²².

Ma naturalmente nemmeno il lettore potrà mai giungere a capire in che cosa consista questo qualcos'altro semplicemente perché la sua qualità è di essere sempre altro. Ma non importa, aggiunge Pasolini, perché esso in fondo vuole esprimere l'incrollabile fiducia in una lacuna dell'essere. E, storicamente, la fiducia in un'alternativa che eluda le regole sociali e il potere.

Potrei continuare nell'analisi di questo vero e proprio palinsesto poetico di *Petrolio*. Potrei soffermarmi ad esempio sul valore che assume, secondo Pasolini, lo *Smeraldo*, e che potremmo trasportare tale e quale a *Petrolio*, dato che lo *Smeraldo*, leggiamo,

ha una funzione di puro schema, di significato potenziale [...]. Ci si sbaglia continuamente sul suo conto: ora è il simbolo del potere economico e quindi sessuale, ora è il simbolo del romanzo stesso, ossia dell'espressività, ora è il simbolo del sadomasochismo, ora è il simbolo dell'autentico e dell'inauten-

rico, e quindi di un mistero religioso. Ma infine non importa niente che sia simbolo di qualcosa. È il simbolo della simbolicità, e questo basta a renderlo pienamente, e quindi anche emotivamente poetico²³.

Potrei continuare ma mi sembra che l'essenziale risieda nel potere irridente, delusorio, buffonesco di tale gioco. In *Salò* – che, ricordo, nel progetto di Pasolini doveva essere un film in qualche modo comico – ciò che viene irriso, proprio tramite l'atrocità del gioco del potere che viene inscenato, è il fondamento stesso del potere, il valore che lo fonda. Lo stesso si può dire di *Porro-Teo-Kolossal*, in cui la speranza nel messia come valore fondante del viaggio del re magio e del suo servitore è naturalmente delusa, e lo stesso avviene in *Petrolio* con le sue numerose esortazioni a «identificare il mondo sociale col nulla, ed essere riattivati e vitalizzati da questo; non credere più nei valori del mondo annullato da uno spirito critico e umoristico davanti a cui non c'è fatto o argomento che possa resistere»²⁴. La forma *Petrolio*, la forma di realtà e di vita che esprime questo *Satyricon* moderno, sta proprio in uno spirito critico e umoristico che si attacca al valore in quanto fondamento di ogni forma di potere. La celebre iscrizione che il protagonista, Carlo, legge ai piedi del simulacro, ovvero «ho eretto questa statua per ridere»²⁵, è davvero l'epigrafe di tutta l'opera. E non a caso Pasolini intende che questa archeologica citazione affondi nelle origini di una lunga tradizione misterica, quella stessa, possiamo pensare, che ha fatto del riso di Democrito una delle espressioni della saggezza, e della saggezza che ride della follia degli uomini. Perché è proprio la sacralità rivitalizzante del riso che si tratta di recuperare, il suo potere corrosivo e risolutivo della crisi. La crisi cosmica che vive l'autore di *Petrolio*, il genocidio di cui parla negli *Scritti corsari* citando e commentando le «Visioni del Merda», ovvero gli Appunti di *Petrolio* che sta scrivendo in quello stesso momento e i cui protagonisti, per l'appunto, hanno «prima di tutto disimparato a ridere»²⁶.

Ho già avuto modo di evocare quanto Socrate fosse importan-

²² Ivi, p. 2178.

²³ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 1650.

²⁴ Ivi, p. 1657.

²⁵ Ivi, p. 1639.

te per Pasolini²⁷. In uno dei suoi ultimi libri²⁸, dedicato alla figura giocosa e buffonesca di Pulcinella, Agamben ricorda come nel IV secolo a.C. un filosofo avesse fatto di un satiro o di un sileno il suo personaggio per eccellenza: si tratta naturalmente di Socrate, di cui Alcibiade, nel *Convito*, dice che assomiglia al «satiro Marsia»; e del resto Platone stesso suggerisce che i propri drammi socratici possano essere assimilati a dei drammi satireschi. Il libro di Agamben prende spunto dal ciclo di affreschi che Giandomenico Tiepolo dedica alla figura di Pulcinella rappresentandolo talora anche nelle vesti di un satiro, suggerendo che si tratti dunque di un personaggio filosofico. L'altra fonte riconoscibile del libro, qui come altrove in Agamben, è senza dubbio l'ultimo Pasolini. Ciò che troviamo nelle opere degli ultimi anni, in particolare da *Trasumanar e organizzar* in poi, è infatti una riflessione sulla modalità di un impegno che resista alle nuove forme di potere. Il quadro che presenta Pasolini a partire dagli anni Sessanta, e che spesso descrive nei termini di una «mutazione antropologica», è caratterizzato da una serie di elementi che possiamo definire biopolitici. La forma del potere che incide profondamente e surrrettiziamente sul corpo, la vita e la socialità degli italiani è propriamente quella di un biopotere così come verrà canonicamente teorizzato, qualche anno dopo, da Michel Foucault. Gli *Scritti corsari*, le *Lettere luterane*, le «visioni del Merda» in *Petrolio* illustrano l'azione di questa nuova forma di potere che assegna gli individui a una «forma di vita» omologante tanto più insidiosa quanto da essi pienamente desiderata. In questo contesto la modalità della resistenza che l'artista intravede come possibile non è più quella classica dell'opposizione e della lotta ideologica. Tale modalità è infatti essa stessa una delle forme di assegnazione contemplate dal quadro biopolitico. Essa non si configura come una forma di resistenza esterna al biopotere, capace di metterlo in crisi, ma come uno spazio consentito e richiesto dal potere per esercitare la propria azione deostruente e delegittimante nei confronti di quelle verità che si ergono contro le sue ambizioni di dominio e di controllo. La lotta contro il potere non può dunque più presentarsi

nei termini di uno scontro da posizioni fatalmente esaurite, ma in quelli di un posizionamento intellettuale e politico che disinnesci la capacità di assegnazione e di squalificazione propria del nuovo quadro biopolitico.

In *Petrolio* tale ricerca è riconoscibile nello sdoppiamento e nel confronto tra le due figure di Carlo e Karl:

Carlo primo è infatti, come ho detto, un ingegnere, lavora ai vertici di uno dei principali Enti dello stato italiano, fa parte del «potere silenzioso» ma non per questo meno prepotente, anzi, proviene da una famiglia ricca, perbene, religiosa ecc. ecc.; mentre per Carlo secondo – che da ora in poi chiamerò Karl – anagraficamente, non potrei adoperare nessuna delle forme di identificazione sociali che ho adoperato per Carlo primo. La graduazione è quindi sociale. Nemmeno Karl, evidentemente, sfugge alla socialità: tuttravia il suo modo di appartenervi, come racconterò, è, appunto, lo sfuggire ad essa. Sostia per tutto di Carlo primo, dentro di sé egli contiene il vuoto al posto del pieno sociale che rende Carlo ciò che è e ciò che è definibile²⁹.

Sfuggire alla socialità, essere di fatto «indefinibile» è ciò che fonda la libertà di Karl. Questi, spiega Pasolini, è servo, ma la condizione di servitù è svuotata di senso dalla sua capacità «naturale» di disinnescare, privandola appunto di senso, la ricerca attiva di un'assegnazione sociale:

Karl è servo; Carlo è padrone. Ma, come racconterò in seguito, Karl (forse) è libero, mentre Carlo sicuramente non lo è. La libertà di Karl ha caratteri inclassificabili, e non c'è soluzione di continuità tra essa e ciò che è libero al di fuori della ragione: cioè la realtà non culturale, non socializzata (che tuttavia esiste solo teoricamente). [...] Karl resta intatto e incontaminato [...]. Ciò che lo protegge è il non possedere niente e il non appartenere a niente. Dall'essere determinato da una società che gli dà i mezzi di vita, compreso il superfluo, ma che egli <...> e rifiuta come fanno i puri: i rigurgiti e gli ingorghi, che, interiorizzandosi, la lotta di classe produce nell'anima di Carlo, in Karl sono dei *flatus vocis*, privi non di significato, ma di senso³⁰.

Ora sarebbe facile mostrare come la figura del Pulcinella tratteggiato da Agamben possenga proprio, e in positivo, queste caratteristiche di asservimento e libertà attribuite a Karl in *Petrolio*. Ma

²⁷ Cfr. Davide Luglio, *Lo scandalo del neutro: Pasolini oltre Barthes*, in Elettra Similli (a cura di), *Deostruzione o biopolitica?*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 121-136.

²⁸ Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per il ragazzo*, Nottempo, Roma 2016.

²⁹ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 1198.

³⁰ Ivi, p. 1199.

Karl le possiede in proprio, naturalmente, e per questo Karl non è una figura filosofica. Del resto, a un certo punto del romanzo, Karl scompare. Il modo adottato dal Borghese Carlo per riappropriarsi delle sue caratteristiche, spiega allora il narratore, è l'irrisione: «Lo stato d'animo di chi vive questa esperienza del mondo, capito finalmente come nulla, e con pazienza illuminata riacettato nella pratica – è l'irrisione».

Lo sguardo irridente sulla società

riesce a conciliare l'integrazione inevitabile al suo ordine e, insieme, la critica più radicale e rivoluzionaria ad esso. In fondo assomiglia al gesto meccanico di un operaio: che è insieme un gesto della produzione a cui egli collabora come un ordinato «ingranaggio», e un gesto carico di minaccia rivoluzionaria: [...] Mai un borghese potrà compiere un simile gesto. Ma il borghese può venire all'accezione della realtà sociale come un «nulla», e all'identificazione del vivere con l'irridere tale realtà. Questa irrisione è l'equivalente del gesto meccanico dell'operaio: contiene l'integrazione, ma la svaluta di ogni senso.

Il filosofo Pulcinella incarna agli occhi di Agamben una forma-di-vita che neutralizza il dispositivo *bios/zoè* dal quale prende origine il politico in quanto biopolitico. E lo neutralizza in virtù di una strategia che ricalca precisamente lo schema del gioco irridente, del lazzo e del riso pasoliniani. «La forma-di-vita, la vita propriamente umana», scrive Agamben parafrasando, si direbbe, Pasolini, «è infatti quella che rendendo inoperose le opere e le funzioni specifiche del vivente, le fa per così dire girare a vuoto e, in questo modo, le apre in possibilità»³¹.

Isotopie del potere e (bio)politiche della veridizione in *Vas*
Riccardo Antoniani

Ad Angela Felice e Alberto Saterra

A vent'anni dal primo viaggio in Svezia, la sera del 27 ottobre del 1975 Pier Paolo Pasolini volava a Stoccolma, invitato dall'allora direttrice dell'italienska Kulturinstitutet Lucia Pallavicini, convinta che il Nobel potesse andare un giorno al più scandaloso artista italiano del Novecento. L'occasione fu data dalla presentazione della traduzione de *Le ceneri di Gramsci* di Arne Lundgren e da una retrospettiva organizzata allo Svenska Filminstitutet. «In questo momento penso di fare ancora un film o due e poi ridarmi completamente alla letteratura»¹, spiegava al pubblico, e confidava al suo traduttore che stava scrivendo «un romanzo molto politico sulla società dei consumi, una società che finisce col vendere gli uomini e col consumare se stessa»². Il soggiorno terminò con una cena al Gyldene Freden, durante la quale Pasolini rimase pensieroso, quasi assente. «Si sentiva minacciato, per questo era molto spaventato», raccontò l'allora corrispondente de «Il Giorno» Angelo Tajani: «all'improvviso, dalla sua bocca uscì quasi un sibilo: ho tanta paura»³. Due giorni dopo, il suo corpo martoriato veniva rinvenuto a Ostia. Vale per l'Italia

¹ Carl Henrik Svenstedt, *Pasolini a Stoccolma il 30 ottobre 1975*, «L'Espresso», 6 dicembre 2011.

² Confidenza di Pasolini ad Arne Lundgren in *Ultimo incontro con Pasolini*, «Gotenborgsposten», 7 novembre 1975.

³ Angelo Tajani, *Il ricordo indelebile dell'ultima cena a Stoccolma con Pasolini*, «www.italienaren.com/articoli/2015/10/28/il-ricordo-indelebile-dell'ultima-cena-a-stoccolma-con-pasolini», ultima visita 16 marzo 2018.

³¹ Agamben, *Pulcinella ovvero divertimento per li ragazzi* cit., p. 137.