



HAL
open science

Il disincanto della mimesi attraverso Petrolio di Pier Paolo Pasolini

Paolo Desogus

► **To cite this version:**

Paolo Desogus. Il disincanto della mimesi attraverso Petrolio di Pier Paolo Pasolini. Petrolio 25 anni dopo, éd. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati et Davide Luglio, Quodlibet, Macerata 2019, 2019. <hal-04031875>

HAL Id: hal-04031875

<https://hal.science/hal-04031875v1>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Petrolio

25 anni dopo

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

Benedetti / Giovannetti / De Laude /
Stigliano / Gragnolati / Holzhey /
Bourlez / Patti / Bottiroli / Luglio /
Antoniani / Luisetti / Bazzocchi / Cadel /
Fiorillo / Joubert-Laurencin / Chiesi /
Doi / Desogus / Messina / Moresco

A cura di
Carla Benedetti, Manuele Gragnolati
e Davide Luglio

Il disincanto della mimesi attraverso *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini

Paolo Desogus

Questo intervento sull'opera dell'ultimo Pasolini si sviluppa su una doppia prospettiva di indagine. Da una parte propone una riflessione *macro* intorno al concetto di «secolarizzazione della mimesi» di cui *La nuova gioventù*, *La Divina Mimesis* e soprattutto *Petrolio* sono espressione in un'ottica che è al contempo letteraria e politica; dall'altro offre invece una lettura *micro*, relativa cioè ad alcuni aspetti linguistici e strutturali di questo romanzo. L'obiettivo è quello di mostrare come *Petrolio* e in particolare il dispositivo enunciazionale che articola il rapporto tra il narratore e il destinatario dell'opera abbiano contribuito a creare una prosa contro-egemonica, fondata su un'etica della ricezione e su una particolare forma di impegno capace di reagire al disincanto della parola letteraria e alla perdita del proprio referente politico e sociale su cui si imperniava il realismo pasoliniano dei romanzi romani.

1. *Una volontà artistica ostinata*

Per chiarire cosa si intende per «secolarizzazione della mimesi»¹ è utile una breve digressione sulla biografia letteraria di Pasolini a partire da un dato: in un arco di tempo relativamente breve – poco più di trent'anni – l'opera pasoliniana attraversa e unisce due momenti tra loro molto lontani e per certi versi addirittura antitetici

¹ L'idea di secolarizzazione che qui viene esposta è in parte ispirata alle riflessioni di Pier Paolo Antonello contenute in *Realismo e secolarizzazione. Erich Auerbach e René Girard, in Religioni, laicità, secolarizzazione. Il cristianesimo come «fine del sacro» in René Girard*, a cura di S. Morigi e M. S. Barberi, Transeuropa, Massa 2009.

della storia letteraria del secondo Novecento italiano: da una parte la fase post-resistenziale caratterizzata dalla vocazione pasoliniana al realismo per mezzo di tutta una serie di dispositivi stilistici e linguistici adottati per dare voce al mondo popolare e subalterno recentemente liberato dall'oppressione fascista (ovvero il regresso nell'altro, l'uso del dialetto, il discorso indiretto libero); dall'altra il romanzo nell'epoca spesso definita postmoderna, in cui non solo viene meno qualsiasi forma di finalismo storico, ma entra in crisi quel particolare rapporto di necessità tra parole e cose su cui si fondeva la mimesi del primo Pasolini e da cui sono nate quelle questioni di ordine poetico affrontate dall'autore attraverso la reinvenzione del *pastiche*, l'introduzione del carnevalesco e la forma stilistica dell'incompiuto e dell'appunto.

Ora, di un rapporto di necessità tra parole e cose scrive Erich Auerbach in alcune pagine memorabili dedicate al «realismo atmosferico» di Balzac², capace di problematizzare il reale nelle sue forme quotidiane, esistenziali e sociali, secondo un'impostazione che caratterizza – per riprendere la nota formula di Franco Moretti ricavata da *Mimesis* – il «secolo serio», ovvero il secolo diciannovesimo³. Tuttavia mentre nello scrittore francese il legame tra parole e cose era mediato dalla visione del mondo totalizzante della borghesia, capace di assorbire e di proiettare nella storia un'intera realtà, un intero modo di arredare e vivere il mondo, in Pasolini esso deriva da un'esperienza molto diversa. Nello scrittore friulano questo nesso nasce dal sentimento di coloro i quali vivono ai margini della storia, in quella realtà popolare e subalterna di cui recupera il dialetto per conferirgli forma letteraria. Tale sentimento non è il frutto di un processo di autocoscienza, non è in altri termini l'esito della rappresentazione che i subalterni danno di sé per progredire nella comprensione del mondo e così individuare le proprie potenzialità

² Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. 2, p. 244.

³ L'espressione è presente in particolare in Franco Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (a cura di), *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001. Molte delle idee di questo breve saggio sono state riprese ed espanse in *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, London-New York 2013, tr. it. di G. Scocchere, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2017.

prospettiche nel divenire dei processi materiali. Esso è anzi colto da Pasolini nella sua forma prepolitica, disgregata e spontanea, giacché legata a una dimensione temporale che anche quando si risolve nella narrazione storica – si pensi ad esempio a *El testament Coràn* (1947) – non propone una ricomposizione della lacerazione tra l'umano e la sua condizione materiale ed esistenziale⁴.

È importante a questo proposito osservare che nei romanzi romani, e prima ancora nelle poesie in friulano, il dialetto impiegato da Pasolini non ha alcuna parentela con la cultura letteraria locale, non si inserisce nella tradizione della piccola patria friulana, contro la quale lo scrittore entra anzi in polemica⁵. Il dialetto di cui si serve è al contrario una rielaborazione delle parlate orali e illetterate dei contadini e successivamente dei borgatari di Roma. Si tratta di un sistema espressivo che vive al di fuori della civiltà letteraria e che trae origine dalla vita di chi lo parla e se ne serve come strumento quotidiano per riconoscersi nella propria comunità e nel proprio mondo.

È bene per questo precisare che per Pasolini il suo uso non è orientato a creare una qualche forma di rispecchiamento volgarizzato di un dato momento storico e sociale, ma ambisce a recuperare attraverso la parola dialettale un'esperienza il più possibile aderente al reale, da reimpiegare per scopi talvolta anche lontani dalla letteratura realista. In Pasolini non è infatti possibile separare *mimesis* e *poiesis*, dimensione referenziale e dimensione creatrice⁶. La mimesi, anche nelle fasi in cui lo sguardo dello scrittore fa proprio l'armamentario critico marxista e più esattamente gramsciano, è sempre concepita come un artificio linguistico finalizzato a fare della realtà la materia poetica dell'autore.

Attraverso Walter Benjamin diremmo in tal senso che per Pasolini la parola dialettale custodisce una «percezione originaria», capace di

⁴ Mi permetto a questo proposito di segnalare la mia lettura del poemetto pasoliniano *Picasso* (1952) in Paolo Desogus, *La confusion de langues. Autour du style indirect libre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, Milano 2018, pp. 114-116.

⁵ Gli scritti pasoliniani in polemica con la letteratura in friulano sono molto numerosi; tra questi segnaliamo: Pier Paolo Pasolini, *Tranquilla polemica sullo Zorutti*, « Libertà », 16 ottobre 1946, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 176-180.

⁶ Cfr. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975, tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1976, p. 55.

esprimere un'«aura denotativa»⁷ che la trascrizione letteraria eleva a mezzo espressivo. In virtù della loro natura orale i dialetti – e in particolar i dialetti che non conoscono la scrittura, come il casarsese sino ai primi anni Quaranta – vivono insieme ai loro parlanti e si confondono con la realtà che descrivono dando luogo a un'illusione referenziale⁸. Trascriverli e usarli come strumento espressivo significa dunque riportare e fissare su carta l'esperienza con le cose del mondo vissuta dai loro parlanti nella loro vita quotidiana. L'attività mimetica diviene in questo senso un modo per calarsi nel parlante, per rivivere i suoi desideri, le sue passioni con l'intento di farli propri. Lo stesso stile indiretto libero, da considerare come elemento fondativo della mimesi pasoliniana, assume la forma del *desiderare il desiderio* altrui, ovvero del procedimento attuato per fare propria la pulsione di vita che anima i subalterni, il loro modo di stare nel mondo⁹.

Sino alla fine degli anni Cinquanta la mimesi pasoliniana si fonda su questa particolare concezione del dialetto, che tuttavia, gradualmente, viene meno. Con l'avanzare del neocapitalismo e con l'estensione dell'egemonia della civiltà dei consumi il rapporto di necessità tra parole e cose entra in crisi. I parlanti appartenenti alle classi subalterne vengono integrati nell'universo capitalistico. Cambiano dunque i loro desideri, le loro aspettative, i loro modi di percepire il reale. Conseguentemente la loro parola non è più portatrice di un'esperienza originaria del mondo: anche i subalterni iniziano a parlare la lingua del potere, la lingua che misura le cose sulla base di rapporti sociali determinati dal capitalismo. L'illusione referenziale svanisce.

Ora, come è noto, per tutti gli anni Sessanta Pasolini supplisce a questa crisi dei dialetti, e in generale dei sistemi verbali, con il cinema. L'immagine cinematografica gli appare persino più potente della parola. Essa consente infatti di trasformare la stessa realtà in un elemento linguistico, ovvero in un segno, di cui Pasolini, nel cor-

⁷ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1999, tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 77.

⁸ Cfr. Jack Goody e Ian Watt, *The Consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 3, aprile 1963, p. 306.

⁹ Mi permetto a questo proposito di segnalare Paolo Desogus, *La confusion des langues. Autour du discours indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimesis, Milano 2018.

so degli anni Sessanta, sviluppa una vera e propria teoria descritta all'interno di una serie di celebri e dibattutissimi saggi, in cui è sempre presente l'originaria impostazione che coniuga mimesi e poiesi. In questa prospettiva corpi, visi, espressioni e gesti divengono parte di un infinito repertorio che il regista può ritagliare, articolare e montare per una forma di scrittura che sostituisce la penna con la macchina da presa. Non solo, secondo Pasolini, attraverso un particolare impiego del punto di vista, il cinema consente persino di riprodurre visivamente quello stile indiretto libero che aveva dominato la sua poetica precedente¹⁰.

Dalla metà dei primi anni Sessanta anche la scrittura per immagini gradualmente perde però la sua forza espressiva. Non è infatti più possibile rivivere l'esperienza dei subalterni per calarsi nel loro modo di vivere la realtà e fare proprio il loro desiderio di vita. Nel corso degli anni Sessanta in Italia, mutano i paesaggi, investiti dall'industrializzazione e dalla rapida trasformazione urbana e demografica, e soprattutto mutano i corpi. Per usare un'espressione tratta dall'*Abbiura* del 1975, muta il «corpo popolare» insieme al suo eros, alle sue passioni e alle sue lacerazioni. Viene dunque a mancare non più solo con la sua parola, ma con la sua stessa presenza nel mondo, quel referente sociale e allo stesso tempo estetico che aveva popolato l'opera di Pasolini e che era stato considerato l'ultimo baluardo, l'ultimo spazio di resistenza all'invasione della civiltà dei consumi. Anche la mimesi cinematografica – «la lingua scritta della realtà» – viene dunque investita dall'ondata egemonica del neocapitalismo.

Ora, in questo percorso, segnato dal graduale esaurimento delle forme espressive sia verbali che visive, la scrittura di Pasolini subisce una profonda trasformazione e assume un carattere metalinguistico. Come ha osservato Pasquale Voza in un suo importante scritto, la scrittura pasoliniana si rivolge su se stessa, sulle proprie condizioni di impossibilità espressive. Dalla fine degli anni Sessanta la scrittura non consiste più nell'assunzione di un sistema di segni capace di evocare un'esperienza del reale o (come nel caso dell'immagine) di indicare direttamente la realtà: la scrittura diviene me-

¹⁰ Pasolini chiama questa forma espressiva soggettiva libera indiretta, cfr. *Il «cinema di poesia»*, «Marcatré», 19-20-21-22, aprile 1966, poi in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1475.

ta-scrittura, parla di se stessa, insegue se stessa o, come nel *Teatro di parola*, combatte contro se stessa, cercando in questo modo un varco nella falsificazione prodotta dalla civiltà dei consumi¹¹.

Nei termini impiegati da Walter Benjamin per descrivere il *Dramma barocco tedesco*, diremmo che la mimesi pasoliniana entra nell'«epoca della volontà artistica ostinata»¹², ovvero nell'epoca in cui il fatto espressivo non si giustifica da solo, non possiede la forza per reggersi sulla propria forma compositiva, sul proprio stile, sul potere che in una data epoca possiede la lingua impiegata. La mimesi pasoliniana entra in una fase – che per approssimazione diremmo postmoderna – in cui il rapporto con le forme espressive diviene fragile poiché non più garantito dai subalterni e dalla loro esperienza del mondo mediata dalla parola.

2. Petrolio, il laboratorio e il «fervore filologico»

Ora, l'ostinata volontà artistica di Pasolini si osserva in particolare nella «forma-laboratorio» che assume la narrativa successiva alla pubblicazione di *Una vita violenta*. Dagli anni Sessanta in poi, in opere come *Teorema*, *La Divina Mimesis* e *Petrolio*, la narrazione rompe il patto finzionale con il lettore e si mette in mostra, talvolta anche con espliciti riferimenti metalinguistici e metaletterari allo scopo di gettare luce sul proprio artificio letterario e cinematografico.

Un procedimento simile è per la verità già presente in alcuni scritti risalenti alla fine degli anni Quaranta. In particolare *Romans*, *I Parlanti*, *L'Italiano è ladro* sono a tutti gli effetti opere-laboratorio che anticipano le sperimentazioni successive e che integrano elementi metaletterari della forma saggistica. Tra questi testi e i lavori successivi c'è tuttavia una sostanziale differenza. Le opere-laboratorio precedenti a *Teorema* restano tutte inedite. Solo *L'italiano è ladro* viene parzialmente pubblicato, anche se in una versione ridottissima e soprattutto senza *Il diario di lavoro* che ne ha accompagnato la stesura. Il resto degli scritti costituiscono dei tentativi che l'autore conduce

¹¹ Pasquale Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «Crisi cosmica» e bio-potere*, Liguori, Napoli 2012.

¹² Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 95.

per le proprie sperimentazioni indirizzate a esplorare le possibilità della propria poetica. Nella fase successiva, il laboratorio si apre invece al suo pubblico e da luogo di sperimentazione diviene una vera e propria forma compositiva che in molti casi coinvolge direttamente il lettore, lo chiama in causa e come accade in *Petrolio* gli affida persino una parte notevole della responsabilità narrativa.

Rispetto agli autori del *Trauerspiel* studiati da Benjamin, Pasolini dunque non maschera la propria debolezza. Attraverso la meta-scrittura egli al contrario esprime un «consapevole volontarismo»: un sentimento di affermazione della propria intenzione poetica, nonostante nell'epoca dell'egemonia neocapitalista siano venute meno le sue condizioni di possibilità. È esemplare a questo proposito il caso già citato di *Teorema*, in cui il protagonista interpreta il ruolo di un vero e proprio dio che incarna il sacro senza che però questa funzione sia sostanziata da un qualche elemento intrinseco al suo personaggio. Essa si ricava solo come dato drammaturgico formale riconoscibile dal comportamento degli altri protagonisti e da alcuni riferimenti didascalici sia testuali, come l'annunciazione in cui fa la sua comparsa Ninetto Davoli, che extratestuali ricavabili dalle dichiarazioni dello stesso autore¹³. A partire da questo film Pasolini mostra la necessità di esibire l'impossibilità di scrivere un'opera senza dover giustificare i principi che articolano le scelte espressive. La debolezza diviene dunque un elemento della strategia testuale e segue, per usare una metafora sportiva delle arti marziali, la filosofia agonistica del *judoka*, il quale di fronte a un avversario enormemente più forte, come appunto il capitalismo, non può che contrattaccare ritorcendogli la sua stessa forza.

In questa fase avanzata del lavoro poetico pasoliniano l'agonismo si salda al lavoro letterario e parallelamente alla ricerca linguistica e stilistica. Come afferma in un verso di *F*, componimento raccolto all'interno delle *Poesie marxiste* scritte intorno alla metà degli anni Sessanta, per Pasolini «non c'è niente di più poetico del laborato-

¹³ Cfr. Lino Peroni, intervista a Pasolini senza titolo, «Inquadrature», nn. 15-16, autunno 1968, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zibaldi, 2 voll. Mondadori, Milano 2001, p. 2933; cfr. inoltre Jean Dufloy, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma 1983, ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, («I Meridiani»), Milano 1999, p. 1482.

rio»¹⁴. L'unico modo per sottrarre la parola al suo destino di senso e dunque all'ordine del discorso della civiltà dei consumi è infatti quello di esibire il suo meccanismo, il suo gioco, qui inteso anche nel suo senso gestuale, per mezzo del quale tentare un corpo a corpo con il reale.

L'opera-laboratorio in cui l'idea di gioco agonistico emerge nella sua massima articolazione è probabilmente *Petrolio*. È lo stesso Pasolini a sostenerlo nell'Appunto 74, che si apre con una dichiarazione in cui si informa il lettore che le pagine che seguono hanno valore metalinguistico. È però interessante un elemento. L'Appunto si chiude con una frase trovata da Carlo in una iscrizione su un simulacro di donna, in cui si legge: «Ho eretto questa statua – cioè il romanzo, *Petrolio* evidentemente – per ridere»¹⁵.

A commento di questo passo Walter Siti ha scritto che «L'atteggiamento ludico è l'estremo barlume eroico, travestito da irresponsabilità [...], con cui si fa fronte alla totale perdita di punti di riferimento, conseguente alla "fine del simbolico"»¹⁶, cioè alla fine di quel regime di senso capace di tenere insieme parole e cose, dentro una struttura narrativa compiuta come quella dei grandi scrittori realisti. Il ludico che si ritrova in *Petrolio* è in questo senso il rovescio della serietà che secondo Franco Moretti caratterizza il secolo di Balzac che, come prima accennato, possedeva secondo Auerbach quel principio di realtà, capace di legare parole e cose, da Pasolini cercato però non nello spirito dell'epoca in cui ha operato, ma nella parola orale e nello sguardo sul mondo dei ceti popolari subalterni.

Ora, alla luce di queste considerazioni, ci pare che il tema del «ludico», riconoscibile in *Petrolio* come in alcune altre opere dell'ultimo Pasolini, tra cui *La Divina Mimesis*, debba essere tenuto presente insieme al tema del «serio» seguendo quella prospettiva della sineciosi, e dunque della coesistenza degli opposti, che Franco Fortini, in un suo formidabile saggio, ha identificato come la marca principale della poetica pasoliniana. In *Petrolio* il serio non è tutta-

¹⁴ Pier Paolo Paolini, *Tutte le poesie*, vol. 2, a cura di W. Siti, vol. II, Mondadori, («I Meridiani»), Milano 2003, p. 907.

¹⁵ Paolo Paolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, con alcune modifiche ora in Id., *Romanzi e racconti*, II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, («I Meridiani»), Milano 1998, p. 1637.

¹⁶ Walter Siti, *La «seconda vittoria» di Pasolini*, «Quaderni piacentini», 5, 1982, p. 96.

via direttamente presente. Esso è implicato dalla sua stessa assenza, dalla necessità del laboratorio, dalla lacerazione del rapporto tra parole e cose, e dall'impossibilità di dare forma compiuta e unitaria alla narrazione: dal bisogno dunque di ordinare il meccanismo di senso della forma romanzo sull'ostinata volontà artistica dell'autore. Il serio è in altri termini presentificato dalla sua assenza in quanto ingrediente che all'altezza degli anni Settanta Pasolini non riesce più a trovare nei ceti popolari subalterni.

Prima di esaminare fino in fondo i modi in cui il serio opera in *Petrolio* è però necessario focalizzare l'attenzione su due tratti, strettamente legati tra loro, che contraddistinguono questo romanzo per il suo carattere ludico: la sua organizzazione strutturale e il piano dell'enunciazione che consente all'autore di iscriversi come narratore all'interno dell'opera.

Petrolio è un romanzo scritto per appunti. La sua forma è quella del progetto. Per questo motivo il lettore molto spesso non ha davanti un insieme di pagine che seguono lo sviluppo della scena, ma si trova di fronte al racconto del progetto o meglio al racconto di come dovrebbe essere scritto e recepito dal lettore il romanzo. Da un punto di vista strettamente drammaturgico, questo carattere metanarrativo di *Petrolio* fa sì che gli snodi della trama non siano sempre chiari. Inoltre il testo è spesso lacunoso, sia perché Pasolini non lo ha materialmente completato, sia perché è altamente probabile che lui stesso volesse che la vicenda conservasse un grado di apertura e incoerenza funzionale all'operazione letteraria. Più che una concatenazione di eventi, secondo la formula del romanzo «a schidionata» di Sklovsky, *Petrolio* può essere per questo descritto come una costellazione di immagini («a brulichio»¹⁷) o di micronarrazioni che fungono da piccoli focolai di senso che interagiscono tra loro senza dar luogo a una trama organica e conclusa.

Alla forma narrativa si aggiunge un altro aspetto che emerge sin dalle prime pagine di *Petrolio* e che riguarda i continui appelli rivolti direttamente al lettore. Questo tipo di richiami non rappresentano di per sé nulla di anomalo. Anche i *Promessi sposi* sono un'opera

¹⁷ Come Pasolini afferma in una sua famosa pagina di *Petrolio*: «Il mio non è un romanzo «a schidionata», ma «a brulichio» e quindi è comprensibile che il lettore resti un po' disorientato» (Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1275). Per quanto riguarda il romanzo a schidionata cfr. Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Garzanti, Milano 1974, p. 110.

costruita su un'enunciazione distribuita su più livelli attraverso l'espedito del manoscritto ritrovato e dunque del racconto nel racconto presentato a un lettore che viene iscritto nella narrazione di primo livello. Tuttavia in *Petrolio* avviene un cortocircuito. Il narratore non si rivolge al destinatario per raccontargli una storia compiuta: si rivolge a lui per suggerirgli come leggerla, come dovrebbe apparirgli e quali effetti dovrebbe sortire. Non solo, non di rado il narratore si rivolge al lettore anche per indicargli come dovrebbe completare la trama là dove sono presenti delle lacune o quando i nodi narrativi sono tenuti in sospeso. Su un piano metalinguistico si direbbe in altri termini che il romanzo espliciti quelle che con Wittgenstein chiameremmo le regole del gioco e che in termini semiotici definiremmo come l'insieme di istruzioni semantiche e pragmatiche che il destinatario deve seguire per attualizzare il testo¹⁸.

Ora, la semiotica e l'analisi del testo hanno mostrato che qualsiasi enunciato per dar luogo al suo effetto di senso richiede la partecipazione del destinatario e la sua competenza linguistica. Tuttavia in *Petrolio* questa collaborazione non riguarda soltanto gli elementi ordinati dal dispositivo testuale. In una prospettiva che unisce e articola semantica e pragmatica¹⁹, *Petrolio* costruisce il simulacro di un lettore che deve intervenire, un lettore che deve cooperare alla costruzione del romanzo agendo anche al di fuori di esso. Tra i molti modi in cui esso viene chiamato in causa si riconosce l'uso del futuro epistemico («il lettore avrà capito che...», «il lettore avrà capito che il lettore si sarà accorto che...»), altre volte si rivolge a lui con delle scuse («il lettore mi perdoni se...»), oppure dei suggerimenti. È però molto significativo come talvolta il narratore formuli delle vere e proprie ingiunzioni («il lettore è pregato di...») che esibiscono una significativa forza illocutiva, cioè un invito a fare, un invito a collaborare attivamente.

Questo tipo di lettore partecipa e crea è ben presente anche negli *Scritti corsari*, in cui Pasolini afferma che per leggere corretta-

¹⁸ Circa il rapporto tra la nozione wittgensteiniana di gioco linguistico e la semantica istruzionale cfr. Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.

¹⁹ Per quanto riguarda il nesso tra pragmatica e semantica sviluppato anche in questo caso nella prospettiva wittgensteiniana delle *Ricerche filosofiche*, cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990. Cfr. inoltre Patrizia Violi, *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano 1997.

mente il volume occorre saper trovare nessi non esplicitati, legami sotterranei, trame imprevedute. Anche in questa raccolta di articoli, il lettore non può in altri termini limitarsi alla lettura passiva, secondo il principio della decodifica testuale. Suo è il compito di dare seguito all'opera, di darle compimento attraverso un'interpretazione attiva in grado di ricomporla e rianimarla. A questo proposito Pasolini afferma che il lettore deve armarsi di un vero e proprio «fervore filologico» capace di dare continuità alla vena polemica, così come alla ricerca della verità intrapresa negli articoli corsari²⁰. Questo stesso spirito anima le pagine di *Petrolio* attraverso la sua struttura ludica di narrazione lacunosa, frammentata e orfana del serio. In quest'ottica il romanzo assume le sembianze di un enorme gioco linguistico che affida al lettore-filologo il compito di ricostruire quel rapporto con fatti e cose del mondo che la parola dei subalterni non gli garantisce più e che il romanzo borghese ha già disperso da tempo.

Per quanto riguarda il piano storico-politico, attraverso la funzione ludica questo romanzo rimanda in particolare a un fuori non testualizzato di cui non si conoscono ancora tutti i dettagli. Rimanda alla vicenda dell'oscura morte di Enrico Mattei, alla salita ai vertici dell'Eni di Eugenio Cefis, alla fine di un progetto economico industriale fondato sull'economia mista. Rimanda al ruolo geopolitico dell'Italia e alla trasformazione del capitalismo verso gli esiti più avanzati del neoliberalismo²¹. Rimanda insomma a qualcosa di particolarmente serio.

Non è dato sapere se l'intenzione di Pasolini fosse quella di fare un romanzo d'inchiesta: un lavoro del genere non era però nelle sue corde. Gli elementi narrativi e i continui appelli al lettore mostrano che la vicenda dell'Eni si inserisce nel quadro poetico di Pasolini per un obiettivo molto più ambizioso, che era quello di dare vita a un dispositivo letterario capace di articolare un'opposizione contro egemonica a quella civiltà dei consumi che ha vanificato la mimesi. Nella fase

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 267.

²¹ I discorsi di Cefis, che Pasolini avrebbe voluto inserire in *Petrolio*, andrebbero infatti riletti nell'ottica neoliberale dal momento che, attraverso l'Eni, prefigurano una funzione attiva dello stato nella promozione dell'economia di mercato, cfr. Pierre Dardot e Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, Paris 2010.

storica che Siti ha definito l'epoca della «fine del simbolico», la rappresentazione della realtà viene dunque sostituita dalla forma elusiva del gioco, ovvero la forma che chiama in causa il lettore, il suo fervore filologico di ricerca del reale e dunque del nesso tra parole e cose.

In questo frangente Pasolini si rivela uno degli autori più moderni e attuali del panorama europeo, poiché capace di attraversare il postmoderno senza cedere al disimpegno politico. Egli ha infatti dato vita un'opera la cui funzione ludica non è semplicemente decostruttiva, ma è anche costruttiva. *Petrolio* non intende infatti esclusivamente smascherare il carattere autoritario della società dei consumi o di demistificare le sue costruzioni ideologiche attraverso la semplice denuncia del romanzo d'inchiesta. Anche in questo caso come in tutta la sua precedente attività intellettuale e artistica, Pasolini ha mantenuto l'impronta gramsciana del suo impegno – da lui del resto sempre rivendicata, anche nell'ultima parte della sua vita –, capace di tenere insieme critica della falsa coscienza e costruzione di nuovi strumenti per elaborarne una nuova. Nell'ottica di *Petrolio* anche nel contesto corrotto dall'egemonia neocapitalista la letteratura mostra ancora una volta la propria potenza espressiva: essa non si limita infatti a dire la verità. La letteratura, proprio in senso gramsciano, ha la forza di creare la coscienza della verità nel continuo e inesauribile corpo a corpo con il reale.

Non è chiaro se l'Appunto 21 *Lampi sull'Eni* sia stato veramente scritto o se il suo progetto fosse quello di lasciarlo in bianco. *Petrolio* resta comunque un'opera che prevede la partecipazione attiva del lettore, che prevede in altri termini che sia lui a completarlo anche con l'ausilio di documenti extratestuali, che del resto lo stesso autore prevedeva di inserire. Con questo romanzo, grazie alla funzione del lettore-costruttore, del lettore-filologo, si verifica infatti un vero e proprio ribaltamento della massima di John Austin: non più fare cose con le parole, ma *fare parole con le cose*, cioè fare letteratura colmando le sue lacune con il lavoro interpretante. In un contesto in cui la parola ha perso la sua presa sul reale, in cui cioè la mimesi è stata secolarizzata perdendo il proprio incanto, fare parole con le cose – per il caso di *Petrolio* – significa appunto creare nuovi rapporti di senso, significa mettere insieme pezzi dispersi della storia italiana ed europea, con documenti, fatti ed eventi sull'ideologia che oggi domina incontrastata, cioè quella del capitale.

Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di *Petrolio*

Davide Messina

La bruttezza del presente ha valore retroattivo.
Karl Kraus¹.

La poetica performativa di *Petrolio* è stata notata e commentata fin dalle prime letture critiche, già a partire dal saggio di Carla Benedetti *Pasolini contro Calvino*². La critica ha messo in luce la costruzione di una performatività *autoriale*, ovvero la gestualità e l'oralità di un autore che parla «in carne e ossa» nella sua opera, che si espone nella sua vulnerabilità e nelle sue contraddizioni, che vive e vuole morire nella *forma* della sua scrittura. Reagendo alla perdita del mandato sociale del poeta, l'impegno della scrittura di *Petrolio* tende a ricostruirne le condizioni all'interno di una visione della realtà come *lingua*, per cui si potrebbe anche parlare semplicemente di *poetica* per definire la performatività pasoliniana, nel senso forte di ciò che un testo *fa* in una lingua: come leggiamo, questo romanzo è un *poema* che rappresenta il formarsi di una scrittura, «il farsi e spiegarsi dell'opera con se stessa»³.

¹ Karl Kraus, *Pro domo et mundo* (1912), tr. it. in *Detti e contraddetti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1972, p. 12.

² Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 139-144. Cfr. Antonio Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubettino, Soveria Mannelli 2005. Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013, pp. 17-67. G. M. Annovi, *Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017.

³ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, in *Romanzi e racconti, II, 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, («I Meridiani»), Milano 1998, pp. 1159-1830 (p. 1813, Appunto 131).