

Corinne Pontillo

Lecture di una «follia prefatoria»
Petrolio di Pier Paolo Pasolini e *Museo del romanzo della Eterna*
di Macedonio Fernández

Fin dalla sua prima pubblicazione, avvenuta per Einaudi nel 1992 a cura di Maria Careri e di Graziella Chiarocci e con la supervisione di Aurelio Roncaglia, *Petrolio* ha attraversato un iter editoriale che ha reso necessario di volta in volta un aggiornamento dei criteri filologici, oltre che l’inserimento di note, descrizioni dei materiali, avvertenze sulla situazione del testo che riflettono la natura ‘magmatica’ dell’opera postuma di Pier Paolo Pasolini e la difficoltà a disciplinarne il contenuto entro i confini di un’edizione a stampa. L’autografo, attualmente conservato presso l’Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, è costituito da fogli sia dattiloscritti sia, in misura minore, manoscritti che presentano, com’è noto, un insieme di ‘appunti’ intercalati da note progettuali aggiunte in momenti diversi e non disposte in successione cronologica. Tra i rivoli di una stesura portata avanti tra il 1972 e il 1975, le carte si presentano continuamente segnate a margine da correzioni scritte a penna, annotazioni in vista di successive elaborazioni, varianti alternative; tutte indicazioni coesistenti con parti cerchiare e da sopprimere insieme a parti ancora da scrivere. Sono pagine inquiete o, per richiamarci a un’espressione di Enzo Siciliano, «ulcerate di pentimenti»,¹ di cui lo scrittore ha più volte cambiato l’ordine. I centotrentatré appunti che compongono il testo, per altro, non sempre seguono una progressione numerica esatta (per la ripetizione di un numero precedente o per salti a uno non immediatamente successivo) e vengono spesso suddivisi sulla base di numerazioni aggiuntive (*bis*, *ter ecc.*) o lettere alfabetiche (*a*, *b ecc.*). Gli appunti, insomma, che per definizione rinviano a un concetto di ‘non-finito’, non sono sottesi da una struttura compositiva di cui si possa tracciare uno schema unico; d’altra parte, è l’autore stesso a chiarire, in una fase in cui la volontà di liberarsi dai vincoli del linguaggio verbale è giunta a maturazione, che il suo «non è un romanzo “a schidionata”, ma “a brulichio” e quindi è comprensibile che il lettore resti un po’ disorientato».² In seno a un’opera doppiamente incompiuta, perché bruscamente interrotta dalla morte del poeta-regista e per un assetto formale caotico volutamente posto a

¹ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 406.

² P.P. Pasolini, *Petrolio* [1992], Milano, Garzanti, 2022, p. 125. Tutte le citazioni dell’opera saranno tratte da questa edizione.

fondamento dello svolgimento diegetico,³ l'ultima uscita di *Petrolio*, apparsa nel 2022 per Garzanti con la curatela di Maria Careri e di Walter Siti, si contraddistingue per una precisa scelta nell'ordine di riproduzione dei documenti – un elenco di autori e opere, una nota dell'autore e una scaletta progettuale – che nella cartella dell'autografo precedono il primo appunto. A differenza, infatti, della citata versione del 1992 e di quelle pubblicate, rispettivamente nel 1998 e nel 2005, nel progetto più ampio di edizione dell'Opera Omnia pasoliniana per la collana dei Meridiani Mondadori curata da Walter Siti e da Silvia De Laude e negli Oscar Mondadori a cura di Silvia De Laude, i materiali a cui si è fatto riferimento sono adesso collocati non nelle pagine iniziali, bensì in appendice, all'interno di una sezione dal titolo *Dal dattiloscritto*. Come effetto di questa nuova veste editoriale, il lettore viene posto in maniera più immediata di fronte all'evidenza di quell'abolizione dell'incipit che caratterizza la prova narrativa estrema di Pasolini: «Questo romanzo non comincia»,⁴ si legge nella nota a piè di pagina che accompagna la lunga sequenza di puntini di sospensione con cui viene inaugurato l'*Appunto 1*, dal titolo *Antefatti*.

Nel laboratorio creativo di *Petrolio*, alla negazione dell'attacco diegetico fa da *pendant* la «follia prefatoria»⁵ che, dopo il primo appunto, diluisce l'avvio della storia, invero frammentaria nel suo svolgimento complessivo, in una serie di episodi introduttivi – come quello relativo allo sdoppiamento del protagonista in Carlo di Polis, razionale e dedito all'ascesa sociale e al potere, e Carlo di Tetis, incarnazione della metà demoniaca votata a una sessualità ossessiva – e in dichiarazioni programmatiche che esibiscono fin da subito un rapporto con il reale, come si specificherà meglio più avanti, estremamente complesso.

Tale impianto narratologico è stato oggetto di varie interpretazioni da parte della critica. Nella lettura psicoanalitica proposta da Stefano Agosti, ad esempio, esso è riconducibile all'assetto portante dell'opera, identificato dallo studioso con «*la messa-in-scena di due pulsioni, opposte e complementari: la pulsione di morte e la pulsione di "reinfetazione", o di ritorno al prima-dell'origine*». ⁶ Il primo dei due termini della struttura è rappresentato, secondo l'analisi di Agosti, dall'*Appunto 55. Il pratone della Casilina*, durante il quale uno dei due Carlo (metamorfizzato in donna), riceve «la penetrazione annientante»⁷ di quasi dieci ragazzi; il secondo, dall'incesto consumato dal protagonista (sdoppiato ma non ancora trasformato in donna) negli appunti iniziali con la madre, le sorelle e la nonna. Sul piano simbolico, le due pulsioni, per il fatto di essere «destituite [...] di compimento», si configurano «nei termini d'un'incoatività senza fine»,⁸ data non solo dai segmenti prefatori a cui si è

³ Per un affondo sulla «forma-progetto, o stato di abbozzo programmatico» come elemento costitutivo di *Petrolio*, un punto di riferimento rimane lo studio di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (la citazione a p. 162).

⁴ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 19.

⁵ L'espressione connota un gruppo di appunti iniziali dal titolo *Continua la follia prefatoria* successivi a un gruppo di appunti 'propedeutici', ciascuno dei quali presentato come *Prefazione posticipata* (cfr. *ivi*, pp. 27-49).

⁶ S. Agosti, *L'inconscio e la forma*, in «la Rivista dei Libri», 1993, 2, p. 4.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 82.

fatto riferimento, ma anche da un carattere ‘incoativo’ rimarcato in più luoghi del testo, come ad esempio nell’*Appunto 72e* dove, sulla scorta del rimando a una lettera leopardiana a Charles Lebreton del 1836, si legge: «je ne fais pas d’ouvrage, je fais seulement des essais en comptant toujours préluder...».⁹

Nell’ambito di un’indagine più strettamente legata alle possibili ascendenze letterarie, si è soffermato ampiamente sull’abolizione dell’incipit di *Petrolio* Massimo Fusillo, il quale ha innanzitutto chiarito come alla base di questa scelta risieda, da parte di Pasolini, «un rifiuto radicale di ogni strutturazione convenzionale e di ogni elaborazione stilistica [...]. La negazione dell’incipit è un tratto caratterizzante di questa strategia espressiva, dato che l’inizio dell’azione è l’atto demiurgico per eccellenza di un romanziere, l’atto con cui crea e inaugura il suo mondo possibile, introducendovi il lettore».¹⁰ Focalizzando l’attenzione sul processo di messa a nudo delle convenzioni del romanzo, Fusillo osserva la singolare porta di accesso a *Petrolio* in una prospettiva diacronica; ciò che gli consente di individuare analogie e precedenti antichi e moderni. Tra le opere che testimoniano una evidente linea di continuità con il mondo classico figura il *Satyricon*, per altro esplicitamente citato all’interno del testo pasoliniano:¹¹ la contaminazione espressiva sviluppata da Petronio «funge da paradigma per una forma aperta e sperimentale, difficile da incasellare in una definizione univoca di genere letterario».¹² Al capo opposto dell’asse del tempo, Fusillo riconosce nella proliferazione degli incipit che scandisce *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino uno dei parenti letterari più prossimi alle soluzioni formali messe in atto da Pasolini.

Ferma restando la necessità, per ciascuno dei termini di paragone cui gli interpreti possono agganciarsi, di una adeguata contestualizzazione, la tradizione letteraria può restituire, anche al di là dei contatti diretti eventualmente attestati, affinità strutturali e tematiche che è possibile porre in rilievo attraverso le potenzialità critiche di un’ottica comparativa e sovranazionale. Cronologicamente e geograficamente distante da *Petrolio* è un’opera come *Museo del romanzo della Eterna* dello scrittore argentino Macedonio Fernández;¹³ eppure, uno sguardo rivolto ora all’uno ora all’altro testo lascia intravedere una serie di costanti che prendono forma accanto alle differenze tra le due narrazioni e generano interessanti richiami.

Con una stesura che ha preso avvio nel 1904, *Museo del romanzo della Eterna* ha accompagnato Macedonio Fernández lungo un ampio arco della sua vita. Pubblicato postumo nel 1967 dopo una prima edizione frammentaria del 1941, il testo è occupato, nella prima parte, da una sequela di più di cinquanta prologhi in cui il

⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 443.

¹⁰ M. Fusillo, *L’incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, p. 39.

¹¹ «Tutto “PETROLIO” (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno)» (P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 675).

¹² M. Fusillo, *L’incipit negato di Petrolio* cit., p. 45.

¹³ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna (primo romanzo bello)*, trad. it. di G. Albio, M. Canfield, F. Rodríguez Amaya, Roma, Castelvechi, 2020. Si segnala che una versione in lingua italiana dell’opera è stata edita, con uno scritto introduttivo di Borges, da il melangolo nel 1992.

narratore disquisisce del progetto di un'opera da scrivere e delinea vertiginose traiettorie tra lettore, autore, personaggi che non si ricompongono in un intreccio convenzionale e che risultano impossibili da sintetizzare. Come avviene tra le pagine di *Petrolio*, la voce narrante si fa artefice di continui appelli al lettore e, in una maniera che invece non trova diretta corrispondenza nel testo pasoliniano, rende palese la natura fittizia dei personaggi. Tra le figure ad alta densità simbolica che popolano la diegesi, la proiezione autoriale che prende il nome di Dunamor, ad esempio, entra in questa promessa di romanzo da costruire come «automa coordinato di un personaggio»¹⁴ privo di coscienza.

In una scrittura che tende a ripiegarsi su se stessa sottraendosi radicalmente a ogni illusione realistica, nel gioco metatestuale messo in campo dall'autore argentino – e di fatto lasciato ininterrotto anche nella seconda parte dell'opera, che vede i personaggi dialogare spesso all'interno di una 'dimora' che altro non è che la metafora, *en abyme*, del romanzo stesso – sono stati individuati i prodromi del pensiero postmoderno,¹⁵ che secondo diversi studi, com'è noto, può costituire un orizzonte di riferimento anche per *Petrolio*. Aspetti quali la ripresa di diversi generi, la fitta intertestualità, la pratica della riscrittura¹⁶ e l'inclinazione autoreferenziale del testo si prestano a dimostrare l'esistenza di una serie di punti di contatto con il postmoderno; a ben guardare, però, ogni analisi critica che tenti di ricondurre la prova narrativa pasoliniana entro le maglie di quella precisa prospettiva letteraria finisce per rilevarne la collocazione eccentrica. La ripresa stessa dei modelli letterari, ad esempio, elude ogni intento mimetico, sia pure ironico o parodico. Se nelle parti narrative si susseguono il mito, l'allegoria, il romanzo – che sono alcune delle definizioni di volta in volta attribuite all'opera dalla voce enunciante –, è altrettanto vero che Pasolini non mescola gli stili e non contamina il linguaggio con neologismi o arcaismi. «Ogni pezzo è in sé puro»¹⁷ e i generi vengono, per usare un'efficace espressione di Enrico Capodaglio, «nominati demiurgicamente».¹⁸

Ma è soprattutto sul piano della dimensione autoreferenziale del testo che emergono gli scarti più significativi rispetto al panorama postmoderno. «Siamo al momento inaugurale, quello della "fondazione"», si legge nell'*Appunto 3c*, «poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma in "corpore vili" cioè nella

¹⁴ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 69.

¹⁵ A questo proposito, si veda in particolare E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina*. Fernández, Borges, Bioy Casares, Roma, Carocci, 2014. Per una panoramica di carattere generale, invece, relativa al dibattito sul postmoderno e alle varianti terminologiche ad esso legato (postmoderno, postmodernismo, postmodernità) cfr. almeno R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV (2003), 43, p. 56-85; F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1989], trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007.

¹⁶ Esempi di riscrittura sono la sezione de *Gli Argonauti*, ricalcata sul poema di Apollonio Rodio; la *Visione de Il Merda*, che con la sua divisione in gironi e bolge riprende l'inferno dantesco; l'*Appunto 129* e i tre successivi, che si riallacciano esplicitamente a un capitolo de *I Demoni* di Dostoevskij.

¹⁷ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 48.

¹⁸ E. Capodaglio, *Congetture sugli appunti di «Petrolio»*, in «Strumenti Critici», XI (1996), p. 340.

forma stessa»;¹⁹ tuttavia, in consonanza con il carattere paradossale dell'opera, a muoversi in direzione opposta rispetto all'insistenza sull'autonomia della forma intervengono espressioni dubitative («non so se realmente una struttura formale comprenda tutta la realtà di un libro»)²⁰ o chiarimenti che svelano il meccanismo narratologico («io sono una forma la cui conoscenza è illusione»)²¹.

Al di là degli attriti logici e semantici disseminati lungo il percorso diegetico, c'è un altro aspetto che disattende la concezione di una letteratura, peculiare del postmoderno italiano, che si ripiega nel circuito chiuso di una autoriflessività interna alle strutture narrative, ed è relativo al confronto, serrato e dissacrante, che *Petrolio* ingaggia con la realtà sociale e politica italiana del periodo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta. Percorrendo le vicende del protagonista, il già menzionato Carlo Valletti, ingegnere cattolico di sinistra poi assunto dall'Eni, il testo si immerge in un'epoca marchiata dalla strategia della tensione e dalla crisi petrolifera seguita alla guerra del Kippur, e non rifugge dal criticare i meccanismi che regolano il Potere e gli effetti del neocapitalismo sulla classe borghese. Nel dedalo di una narrazione che espone gli artifici del linguaggio letterario, Pasolini non si sottrae di certo all'impegno ed è proprio a partire da questa constatazione che la critica ne ha riconosciuto la posizione 'dislocata' rispetto al paradigma postmoderno. Basti pensare, solo per fare due esempi, all'osservazione di Carla Benedetti nel momento in cui afferma, riferendosi all'autore, che «egli sprofonda sì nel suo cerchio autoreferenziale, ma trascinandosi dietro ciò che la letteratura non può tollerare dentro di sé»²² e definisce *Petrolio* «un altro esito possibile di ciò che ci siamo abituati a chiamare il postmoderno»;²³ riflessioni a cui fanno eco quelle di Raffaele Donnarumma, che riconosce nel testo del poeta-regista una tendenza a «non rinunciare a un'idea di impegno etico e politico».²⁴ Apparentemente opposto alla postura intellettuale del poeta-regista è l'atteggiamento epistemologico di Macedonio Fernández, votato al dubbio e allo smascheramento, mediante gli strumenti forniti dalla metaletteratura, della «natura precaria di ogni sistema di pensiero che aspiri all'universalità», con l'obiettivo di «ridicolizzare il carattere definitivo di qualunque rappresentazione del reale, attraverso meccanismi propri del racconto e quindi metaforizzando un tale processo».²⁵ Valga a titolo

¹⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 31.

²⁰ Ivi, p. 535.

²¹ Ivi, p. 486.

²² C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 153.

²³ Ivi, p. 54.

²⁴ R. Donnarumma, *Postmoderno italiano* cit., p. 73. Si ricorda che in una linea interpretativa analoga si pone l'indagine sui processi di riscrittura in *Petrolio* offerta da Maria Anna Mariani, che identifica il testo di Pasolini con l'emblema di un «postmodernismo critico» e argomenta la definizione basandosi sull'atteggiamento dell'autore, il quale «pur accettando di confrontarsi con la nuova stagione culturale postmoderna, la critica mentre sembra seguirne le indicazioni, collocandosi contemporaneamente dentro e fuori dal meccanismo dominante [...]. Si impone la sfida di rilanciare un romanzo impegnato, un romanzo che sia capace di parlare della realtà presente, facendo però paradossalmente uso di una scrittura iperletteraria. La sfida è di riuscire a "sfondare" il carattere autoreferenziale della scrittura attraverso meccanismi autoreferenziali» (M. A. Mariani, «*Petrolio*» come riscrittura, in «Allegoria», XVIII (2006), 52-53, pp. 131-132).

²⁵ E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina* cit., p. 29.

esemplificativo la presentazione che lo stesso autore offre del proprio artefatto letterario:

Romanzo in cui l'Impossibilità di situazioni e caratteri, criterio usato nel classificare qualcosa come artistico senza complicazioni di Storia o di Fisiologia, si è presa tanta cura di sé che nessuno, alcun conoscitore quotidiano di impossibili, nessuno al quale essi siano familiari, potrà smentire l'incessante fantasia del nostro racconto sostenendo di aver già visto in faccia o incontrato dietro l'angolo fatti e personaggi.²⁶

Lungo il percorso di una storia che non progredisce e che sembra trovare nell'intelaiatura diegetica stessa l'unico spazio di ambientazione congeniale, la relativizzazione delle coordinate del tempo e dello spazio messa in atto da Fernández rivela un sostrato metafisico, divenendo un «inno al pensiero, alle infinite potenzialità della mente umana, alla sua possibilità di generare, attraverso un supremo stato di concentrazione, di meditazione e distacco dal mondo delle *apercepciones*, l'istante eterno».²⁷

Quanto sinora osservato sembrerebbe supportare l'ipotesi di un'affinità esclusivamente formale tra i due casi di studio presi in esame. Se ci si prova però a situare, in una prospettiva più ampia, proprio nella zona relativa al rapporto che essi instaurano con il referente, ci si rende conto di come la scelta – comune a entrambe le opere – di evitare una rappresentazione diretta del reale possa implicare delle assonanze anche tematiche, oltre che strutturali.

Da questo punto di vista, significativa si mostra l'analisi di Caterina Verbaro che, procedendo a una verifica del paradigma postmoderno condotta in controluce con la concezione della storia sviluppata in *Petrolio*, ha notato come la trasfigurazione narrativa affidata alle pagine dell'opera pasoliniana trascenda «il senso della storia come mutamento, diacronia, evoluzione. [...] All'ordine diacronico del tempo e della storia, *Petrolio* oppone quello sincronico della forma, del sogno dello spazio».²⁸

Nell'ipotesi di raffronto tra *Petrolio* e *Museo del romanzo della Eterna* abbozzata in questa sede, la dimensione onirica e allucinatoria che pervade alcuni dei frammenti e delle sequenze più identificative del testo di Pasolini – si pensi anche solo al lungo episodio della Visione del Merda – non può non far venire in mente la tematica del sogno che, ad amplificare i trapassi tra l'arte e la vita, caratterizza anche l'opera di Fernández. «Ciò che si pensa coricandosi per dormire, ciò che si sogna meravigliosamente dormendo e ciò che si pensa al risveglio, quale io hanno in comune?»:²⁹ ci si arresta sulla soglia di un quesito di difficile soluzione, sintomatico di opere e autori che, di fronte all'inafferrabilità del reale, ingaggiano la sfida e non si

²⁶ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 24.

²⁷ E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina* cit., p. 35.

²⁸ C. Verbaro, *La storia al tempo del postmoderno. Su Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, in «Allegoria», XXVI (2014), 69-70, pp. 248, 252. Per ulteriori osservazioni intorno al dibattito relativo al rapporto tra *Petrolio* e il postmoderno cfr. anche B. Pischetta, «*Petrolio*», una significativa illeggibilità, in «Studi Novecenteschi», (2000), 59, pp. 161-185; A. Tricoli, «*Petrolio*», «sotto il segno / primario di Marx e quello, a seguire, / di Freud», in «Italianistica», XXXI (2002), 2-3, pp. 337-349.

²⁹ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 95.

rassegnano all'illusione di una copia mimetica, elaborando, a loro volta, sistemi di significanti e significati quasi altrettanto sfuggenti ma portatori di un senso possibile. Ciò si rivela tanto più interessante quanto più si pensa che gli espedienti attraverso i quali i testi e le letture si intrecciano possono provenire da contesti culturali e letterari non necessariamente contigui, ma con ogni probabilità animati da esigenze espressive non dissimili.