

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 9 Andrea Rondini
Introduzione
- Parte prima
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in
Michel Foucault
- Marco Mongelli
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e
Norman Mailer
- Claudio Milanese
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e La comunista

- Morena Marsilio
171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
- Lorenzo Marchese
207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
- Andrea Gialloreti
245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan
- Sara Bonfli
273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?
- Lucia Faienza
291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction
- Francesca Strazzi
311 Virate legendarie
- Chiara Pietrucci
331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace
- Parte terza
Esperienze contemporanee
- Giovanna Romanelli
345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano
- Carla Carotenuto
369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella
- Alessandro Ceteroni
391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti
- Isabella Tomassucci
419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano
- Donato Bevilacqua
441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

Parte quarta

Confini

- Gianluca Cinelli
465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra
- Franco Forchetti
505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini
- Giorgio Cipolletta
523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero
- 553 Abstracts

Franco Forchetti

La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini

Quando fu ucciso, Pier Paolo Pasolini, ad Ostia, nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975, egli stava lavorando a *Petrolio* che sarebbe stato pubblicato solo nel 1992, nell’edizione a cura di Maria Careri e Graziella Chiarcossi, con la supervisione di Aurelio Roncaglia. Come precisa Silvia De Laude, curatrice dell’edizione Mondadori, a cui noi ci appoggeremo, il romanzo incompiuto di Pasolini si presentava come «uno scartafaccio di fogli solo parzialmente numerati, in parte dattiloscritti e in parte manoscritti, con cassature, aggiunte e correzioni inserite in momenti diversi». La curatrice aggiunge che «i fogli sono spostati dall’autore all’interno dello scartafaccio senza adeguare allo spostamento, in qualche caso, le segnature numeriche»¹. I curatori hanno cercato di mantenersi fedeli all’autografo, «conservato presso l’Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, in una cartella contigua a un’altra dall’ intestazione non autografa V (per Materiali Vari), che raccoglie, insieme a scritti vari degli anni Settanta, alcuni materiali messi da parte da Pasolini per utilizzarli nella stesura del romanzo»². Parleremo, più avanti, di una parte di questi materiali che costituiscono il retroterra giornalistico e documentario di *Petrolio*. «Naturalmente, un manoscritto». Ecco il titolo della finta *trouvaille* del manoscritto, in pieno esprit borghesiano, che precede il prologo del *Nome della Rosa* di Umberto Eco. Il

¹ De Laude 2015, p. V.

² *Ibidem*.

ritrovamento del manoscritto, sul quale il romanzo di Eco viene costruito, costituisce un *escamotage* classico della letteratura per accreditarsi come “verosimile”, in un gioco finzionale portato all'estremo. Appare, dunque, singolare la vicenda di *Petrolio* laddove, a causa della morte violenta del suo autore, si è costretti, per poter pubblicare il romanzo incompiuto, a manipolare, senza introdurre indebite interpolazioni, a relazionarsi con una manoscritto vero e proprio, cospicuo, incompleto, contenente materiale extra-romanzo che l'autore aveva utilizzato o avrebbe dovuto utilizzare per la stesura del romanzo. Lo stesso Pasolini non avrebbe potuto immaginare che la sua morte violenta avrebbe complicato il destino metatestuale del suo romanzo: i curatori della sua opera postuma avrebbero dovuto lavorare sul manoscritto incompiuto nel quale si dichiarava che si voleva dar vita all'edizione critica di un testo inedito: insomma uno scrittore annuncia di voler scrivere un romanzo fingendo che questo sia il commento di un testo inedito, frammentario e discordante e poi, un bel giorno, quello scrittore muore davvero, cosicché alcuni studiosi sono davvero costretti a lavorare sul suo manoscritto inedito, frammentario e discordante (un manoscritto reale e non postulato) per tirarne fuori un'opera postuma che non potrà non mantenere quel peccato originale che è la sua imperfezione conclamata *ab origine*. Testo, metatesto, paratesto, epitesto: tutte le tipologie di Genette sembrano abitare nell'opera postuma di Pasolini. Ma ancor più stupefacente è che l'autore stesso aveva concepito – o avrebbe voluto concepirlo – come «forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno)» di cui «sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti». Ma non si tratta di una mera opera d'avanguardia letteraria nel segno della pura metatestualità poiché Pasolini precisa che «verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro»:

Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono: giornalistici (reportage di rotocalchi, l'Espresso) e in tal caso sono citati per intero; testimonianze

orali ‘registrate’, per interviste etc, di alti personaggi o comunque di testimoni; documenti cinematografici rari [...]»³.

Un esperimento letterario di dichiarata iper-finzionalità che potremmo ribattezzare – e ci si perdoni il neologismo – di *iper-fiction*, nel quale si celebra il gioco a carte scoperte tra autore empirico, autore modello e lettore modello, che, però, tange alcuni punti oscuri del Reale, un pezzo di storia italiana che parla del Potere e del petrolio. Non si può certo sostenere che Pasolini voglia costruire un intero edificio metatestuale, concependolo, almeno nelle intenzioni, come «edizione critica di un testo inedito», solo per poter affrontare ciò che a lui sta più a cuore ossia l’indagine al cuore del potere, perché ciò postulerebbe un Pasolini realista a tutto tondo, uno scrittore *engagé* che nasconde la sua volontà di potenza/conoscenza dietro il velame di una forma sperimentale e metatestuale. È semmai più probabile che il Pasolini impegnato nella sua inchiesta sul potere, il Pasolini degli *Scritti corsari*, volesse dar vita ad un’opera conclusiva e testamentaria, un romanzo autoreferenziale ed enciclopedico – destinato a divenire un *unicum* nella storia letteraria italiana – che non si sottrae alle sirene del reale, che si muove sul *limes* tra sperimentazione e denuncia: una *iper-fiction no-fiction*:

Perché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirle in ‘corpore vili’, cioè nella forma stessa⁴.

Carla Benedetti scrive che «la marca principale di *Petrolio*, quella che lo rende così anomalo nel panorama letterario contemporaneo, è la forma-progetto, o stato di abbozzo programmatico»⁵. *Petrolio* è, fuor di dubbio, incompiuto ma esso non è allo stato di abbozzo, perché la sua cifra è appunto la forma-progetto che, secondo Benedetti, postula, anzitutto, che il materiale venga presentato al lettore in forma concettuale ossia programmatica. Pasolini spiega al suo *lector* ideale cosa intende fare e ciò si collega al secondo aspetto della forma-progetto, il registro dei possibili narrativi:

³ Pasolini 2015, p. 3.

⁴ Pasolini 2015, p. 21.

⁵ Benedetti 1998, p. 162.

La modalità del potenziale permette così di accumulare nell'opera pezzi tra loro incompatibili, pezzi che si legano a progetti diversi tra cui l'autore non ha ancora scelto né è tenuto a scegliere. Così ad esempio in *Petrolio* la greve allegoria si sposa con il romanzesco convenzionale alla Sterne, o il progetto del «romanzo filologico» convive con il progetto di romanzo sperimentale, «alla Balestrini», che prevedeva l'inserimento di documenti storici del tempo delle stragi⁶.

In realtà *Petrolio* è anche romanzo intertestuale: un'intertestualità tutt'altro che latente perché conclamata *apertis verbis*. Si immagina che un intellettuale, dal cognome presumibilmente veneto, curiosando in un mercatino, trovi una valigetta piena di libri: *Sterna i teoriya romana* di Sklovskij, *I demoni* di Dostoevskij, i *Fratelli Karamàzov*, la *Divina Commedia*, Swift, Pound, Hobbes, Propp, *Gli Argonauti* di Apollonio Rodio, *Thalassa* di Ferenczi, *La Repubblica* di Platone, la *Politica* di Aristotele, Strindberg, la monografia di Longhi su Piero della Francesca, il *Don Chisciotte*, il *Tristram Shandy*, le *Anime morte*, l'*Ulysses*, il *Finnegans Wake*, il Vecchio Testamento. È lo stesso Pasolini che, in un appunto a penna su una pagina degli *Argonauti*, riporta le seguenti parole:

“Non date retta! Ogni grande scrittore scrive soltanto per riempire la pagina bianca di segni...Ogni grande scrittore ama prima di tutto i Centoni, La cultura di ogni grande scrittore è medievale”⁷.

L'essenza del romanzo si trova anche fuori di essa, in ciò che Genette chiamerebbe il paratesto. In una lettera che Pasolini scrive all'amico Alberto Moravia, che fa parte dell'epitesto privato, vi è *in nuce* la poetica di *Petrolio* che si rivela alla fine una non-poetica:

È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua vera è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia [...] Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l'unica che possa avere un vero rapporto con il lettore [...] Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente...io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne

⁶ Ivi, pp. 164.

⁷ Pasolini 2015, p. 96.

ed ossa [...] Ho messo il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme⁸.

Pasolini confessa a Moravia che il motivo della lettera è legato al dubbio se Pasolini non debba riscrivere daccapo il romanzo, introducendovi un narratore convenzionale ma rischiando però di dar vita alla “rievoazione del romanzo” che è, al postutto, un gioco. Ma Pasolini dice che non ha più voglia di giocare: ecco perché egli si è accontentato di narrare in questo modo. Una narrazione che, non essendo convenzionalità, tange la Vita:

Questo romanzo non serve più molto alla mia vita [...] non è un proclama, ehi, uomini!, ma il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato, ed è completamente diverso da quello che egli si aspettava⁹.

Mai paratesto fu più illuminante. Pasolini, quasi confutando la poetica di *Lector in fabula* di Umberto Eco, destituisce l'autore modello, che pure egli potrebbe divenire, per consacrare l'autore empirico il quale, senza infingimenti, dialoga con il suo lettore, rivelando debolezze, incertezze e sentieri di un romanzo che giunge all'ultima thule della narratività: dove realtà e finzione si toccano, dove l'orrido vero leopardiano affabula con il piacere del narrare, dove il romanzo si fa carne e sangue pur essendo puro spirito, dove la letteratura è lo spazio dei possibili narrativi oltre che del “bullicame” di cui Pasolini è rivelatore. Nell'appunto 51a, intitolato “Bullicame” Pasolini scrive:

L'Acqua Bullicante col pratone notturno com'era alla fine degli Anni Cinquanta [...] Sua descrizione assicurando (giurando) sulla sua autenticità. L'infinità dei tipi e degli episodi della bolgia notturna¹⁰.

“Bullicame” è un termine che troviamo in Dante. Nel canto XII dell'*Inferno* il bullicame è il liquido in ebollizione in cui vengono puniti i violenti: un fiume di sangue nel quale è immerso Guido di Montfort. Nel canto XIV dell'*Inferno*, scritto in maiuscolo, designa un ruscello termale usato dalle meretrici

⁸ Ivi, pp. 579-580.

⁹ Ivi, p. 581.

¹⁰ Ivi, p. 208.

di Viterbo. Il bullicame, nell'immaginario di Pasolini, potrebbe rappresentare il torbido liquido della carnalità perversa, simboli degli umori corporei, quintessenza linguistica delle scene di sessualità selvaggia presenti in *Petrolio*, e, al contempo, la fonte purificatrice, l'acqua sulfurea che rigenera. Segno, forse, che ogni purificazione e sublimazione non possono che compiersi nell'inferno torbido del bullicame sessuale – ultima resistenza contro «quella forma di pedagogia dittatoriale che è il Potere»¹¹ – che l'intelletto creativo e finzionale – quello che appunto concepisce la forma dell'impossibile libro *Petrolio* – deve lordarsi con la materia più viscida e desiderante, con l'*orrída sylva* di cui parlavano i maestri di Chartres. Ma Pasolini, come vedremo più avanti, usa il termine anche per indicare i giochi torbidi di potere, i “tanti bullicami dell'umile Italia”, cosicché “bullicame” potrebbe essere un sostantivo che ne connota un altro, il termine “petrolio”. Il reale in Pasolini non è che opacità, “bullicame” peccaminoso e purificatore al contempo, oltre il quale e dentro il quale può plasmarsi la forma “romanzo”, unico possibile principio di forma e di luce.

Convivono, in *Petrolio*, il Pasolini narratologo, il Pasolini filologo, il Pasolini bibliofilo, il Pasolini impegnato nelle sue battaglie sociali e politiche. Le parole finali della lettera a Moravia, oltre che apparire come oscuramente profetiche e inquietanti, rivelano la natura “testamentaria” di un'opera che trova la sua *haecceitas* nel suo essere “impossibile”, nel suo farsi letteratura proteiforme e fondata sulla sterminata biblioteca del mondo, nella sua aspirazione a creare un autore modello che, sebbene autocensuratosi rispetto all'autore empirico, è, comunque, presente, assumendo le fattezze di tutti gli autori possibili. Tutti autori del pantheon pasoliniano, come si è visto, espressamente citati in *Petrolio*: una *trouvaille* che ha lo scopo di offrire al lettore la biblioteca di *Petrolio*, rivelando l'angoscia dell'influenza, nel senso di Bloom, subita da Pasolini, il suo voler essere tutti i romanzi possibili. L'unico nome che manca è quello di Borges ma non vi è dubbio che *Petrolio*, nonostante le didascalie pasoliniane, si strutturi come un labirinto intertestuale. Non di-

¹¹ Golino 2014, p. 128.

mentichiamo che Pasolini comincia a pensarlo negli anni '60 quando il Gruppo 63 immaginava la via sperimentale al romanzo. Coticché mentre Eco avrebbe deciso, pubblicando nel 1980 *Il nome della rosa*, di tornare al romanzo storico, pur secondo i dettami di un'opera aperta, postmoderna e ironica, Pasolini costruisce un "metaromanzo filologico" che affronta, nemmeno tanto in modo malcelato, i misteri del Potere italiano. Quella di Pasolini è una fiction/no fiction *engagée*, metaromanzo di denuncia, che regola i conti di una polemica vecchia di dieci anni, quella con il Gruppo 63. Non è un caso che Benedetti, in un saggio, contrapponga Calvino a Pasolini, due idee di letteratura, sottolineando un ostracismo di Pasolini da parte del Gruppo 63¹². Questo *voyage* di Uno che è due, o di un Due che prova ad essere Uno, è un'odissea nell'identità come entità frantumata, nelle trame del potere, alle sorgenti della collusione tra stato e fascismo, nei gangli dell'economia oscura del petrolio. Pasolini dichiara che non è sua intenzione scrivere un romanzo storico ma «soltanto di fare una forma», generando le regole di tale forma che non potranno che essere istituite «*in corpore vili*» cioè nella forma stessa¹³. Si è detto che in questo romanzo l'autore empirico Pasolini sovrasta, sovente, l'autore modello, tanto che l'autore empirico parla direttamente al lettore spiegando come e cosa dovrà fare l'autore modello per proseguire in questa opera *in corpore vili*. Parafrasando il noto titolo del saggio di Eco, si potrebbe dire che Pasolini è l'*auctor* in fabula:

Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica: infatti tra mio padre e questo ingegnere 'sdoppiato' la cui storia mi accingo a narrare, non c'è nessuna possibilità di raffronto¹⁴.

Il confronto tra il padre della realtà dell'autore empirico e il protagonista della finzione romanzesca serve a Pasolini per sviluppare il tema dell'unità e del doppio: tanto unitario, monolitico, indiviso il padre, tanto duale, polimorfo e dimidiato è il Carlo personaggio:

¹² Benedetti 1998.

¹³ Pasolini 2015, p. 21.

¹⁴ Ivi, p. 31.

Il Carlo che prende il nome da mio padre è invece un uomo diviso e (come dice Lukács) problematico: ha la mia età, e non quella di mio padre. Uso infatti nel parlarne il presente indicativo perché egli vive oggi [...] Egli, come ho detto, è un ingegnere: se, cioè, è abbastanza intellettuale per vivere le contraddizioni sociali e politiche del nostro tempo, non lo è abbastanza per viverle attraverso quella coscienza che assicura l'unità dell'individuo, facendo dello stato schizoide uno stato naturale e dell'ambiguità un modo di essere [...] Come mio padre mai avrebbe accettato di spaccarsi in due, capace anche di ammazzare – come ammazzavano i fascisti – per difendere la sua unità – così egli, al contrario, non avrebbe mai accettato di fingere di essere uno se in realtà era spaccato in due [...] Fatto sta che di Carlo non ce n'è solo uno, ma due¹⁵.

Il titolo stesso si offre come il romanzo *in nuce*, benché non sia possibile ridurre uno scritto così magmatico e digressivo al tema del potere economico o di quella che noi abbiamo definito come “realità catramosa”. Pur sapendo che i titoli dei romanzi non necessariamente alludono a ciò che effettivamente si troverà nelle trame del testo – e d'altronde anche nei *Canti* leopardiani l'autore usa titoli pretestuosi o depistanti -, è interessante osservare che non vi è certezza sulla volontà di Pasolini di intitolare il suo romanzo “Petrolio”. È vero che la “scaletta” del 1972, come precisa Roncaglia, reca il termine “petrolio” e, sotto di esso, quello di “romanzo”¹⁶. Carlo, scrive Pasolini, «lavora ai vertici di uno dei principali Enti dello stato italiano, fa parte del ‘potere silenzioso’ ma per questo meno prepotente, anzi!»¹⁷. Carlo si inserisce «in quella punta tecnicamente avanzata che era l'Eni anche dopo la morte di Mattei, di inserirsi quasi con spavalderia (mai ostentata) nello ‘spazio’ dove si trova il potere reale»¹⁸. Ma lo stesso Pasolini precisa che non si deve pensare che il suo romanzo sia “realistico”:

Fino a questo punto il lettore avrà pensato che tutto ciò che è scritto in questo libro [...] rimandi alla realtà'. Solo lentamente, avanzando nella

¹⁵ Ivi, pp. 32-34.

¹⁶ Pasolini annota in calce le seguenti parole: «Mi sono caduti per caso gli occhi sulla parola “Petrolio” in un articolo, credo dell’“Unità”, e solo per aver pensato la parola “Petrolio” come il titolo di un libro mi ha spinto poi a pensare alla trama di questo libro. In nemmeno un’ora questa ‘traccia’ era pensata e scritta» (Ivi, p. 578).

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Ivi, p. 36.

lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro ad altro non rimanda che a se stesso. Rimanda a se stesso magari anche – perché no – attraverso la realtà: quella nota – convenzionalmente e in comune – a lettore ed autore [...] la qual cosa ha appunto le apparenze di un rimando diretto e quasi cronachistico alla realtà – vista, sia pure – in funzione al nostro racconto – come lunga e alquanto tenebrosa incubazione preistorica¹⁹.

La realtà sembrerebbe essere, dunque, «una lunga e alquanto tenebrosa incubazione preistorica», del tutto funzionale alla natura romanzesca e metatestuale: è chiaro che l'autore non fa un romanzo d'inchiesta camuffato da sofisticata opera d'avanguardia, ma racconta l'odissea di un "due" che non riesce ad essere "uno", strutturando e destrutturando una fabula metafisica, psicoanalitica, teologica, argonautica che presenta uno spazio comune da condividere con il lettore: quello della storia, della realtà storica, unico vero *cingulum veneris* tra Pasolini e il suo vero doppio ossia il *lector*. Cosa davvero lega il Pasolini autore empirico al suo lettore empirico e ideale? Non certo il desiderio – che è solo pasoliniano – di costruire un'architettura metaromanzesca. Il suo lettore storico si attende, in fondo, il Pasolini impegnato, l'intellettuale che denuncia e smaschera il Potere, lo scrittore "vitalistico" che si contrappone all'olezzo di morte e putrefazione del conformismo e del fascismo dei consumi: ma quel Pasolini ha deciso di plasmare una "forma" romanzesca conclusiva e onnicomprensiva, ad una *Summa* teologica al contrario, percorsa da angeli e demoni, ad un imperfetto ed eterodosso progetto finzionale e metatestuale. Eppure Pasolini sperimentatore e narratore puro non può dimenticare il suo doppio, quel Pasolini tutto "sporco" e "intriso" di realtà, quell'intellettuale eretico e non-organico nemico del Potere, tanto che non può – e forse non vuole – tenere fuori la storia, la cronaca, la mappa vera del potere dal suo ultimo romanzo. Tutto accade nel nome del doppio: doppio è il protagonista, doppia è la natura del romanzo, doppio è l'autore empirico. Ammesso che se ne voglia trarre una lezione letteraria – e non siamo certi che Pasolini volesse, almeno alla fine, dare lezioni –, *Petrolio* è

¹⁹ Ivi, p. 43.

una lezione sull'impossibilità di fare sperimentalismo letterario allo stato puro, di costruire una macchina narrativa del tutto avulsa dalla realtà, perché questa, al pari del petrolio, si genera nelle viscere della terra e, ad un certo punto, affiora in superficie. Così come *Petrolio* è l'opera terminale che proclama il fallimento della pedagogia pasoliniana, il «*crack up* di cui la struttura centrifuga è un emblema politico, esistenziale, ideologico [...] pedagogico»²⁰. Carlo, l'anima buona, borghese e integrata del doppio che è il vero protagonista del romanzo, autoritratto del borghese Pasolini, è un cattolico di sinistra che si nutre della cultura comunista dell'epoca *naturaliter* egemonica, che vanta amici tra i fondatori della rivista «Il Mulino», che conosce la nuova sociologia americana, la nuova psicoanalisi e che guarda con curiosità agli intellettuali comunisti eterodossi. Il rapporto di Carlo con il potere è bifido: da un lato, egli sembra prenderne le distanze; dall'altro, gli capitò «nel tempo stesso, attraverso il suo lavoro specifico e specialistico in quella punta tecnicamente avanzata che era l'Eni anche dopo la morte di Mattei, di inserirsi quasi con spavalderia (mai ostentata) nello 'spazio' dove si trova il potere reale»²¹. Egli comincia a far parte del «potere silenzioso». Parlando di un compagno di scuola di Carlo, Guido Casalegno, e della sua carriera in Eni, Pasolini dà inizio alla sua «inchiesta» in chiave narrativa sull'Eni:

Ora, se l'Eni era un'azienda, era anche un 'topos' del potere, com'è troppo noto perché io mi diffonda in spiegazioni ...C'era stato in quegli anni ... un oscuro spostarsi di pedine in un settore importante per un organismo di potere, statale e insieme non statale, com'era l'Eni: il settore della stampa²².

La curatrice dell'edizione Mondadori, Silvia De Laude, ricostruisce in nota con dovizia di particolari le fonti sull'Eni utilizzate da Pasolini e le allusioni a personaggi ed eventi reali. A tali note rinviamo per un approfondimento capillare. Ci limiteremo, in questa sede, a ricordare che la fonte di Pasolini è un libro-*pamphlet* di Giorgio Steimetz (*Questo è Cefis. L'altra faccia*

²⁰ Golino 2014, p. 117.

²¹ Pasolini 2015, p. 36.

²² Ivi, p. 99.

dell'*onorato presidente*, Ami, Milano, 1972). In realtà Steimetz era uno pseudonimo che copriva l'identità del giornalista Corrado Ragozzino proprietario della casa editrice del libro: probabilmente questi si era servito di una "gola profonda" dell'Eni per le sue rivelazioni. Soltanto che il *pamphlet* fu ritirato dalla circolazione pochi giorni dopo la sua pubblicazione. Ma Pasolini ne possedeva una fotocopia procuratagli da Elvio Fachinelli, come è chiarito nella cartella V del manoscritto autografo: la cartella contiene una lettera dello psicanalista Fachinelli, del 20 settembre 1974, in cui si evince che questi aveva procurato a Pasolini sia l'originale del discorso di Eugenio Cefis a Modena che la fotocopia del libro di Steimetz. La figura di Aldo Troya è l'alter ego romanzesco del reale e storico Eugenio Cefis, personaggio ancora vivo al momento in cui Pasolini scrive. Allievo dell'Accademia Militare di Modena, Cefis fu protagonista di un oscuro episodio della Resistenza: egli abbandonò il 31 luglio 1943 la formazione partigiana guidata da Mattei – il futuro presidente dell'Eni di cui Cefis avrebbe preso il posto, nascondendosi nel novarese ed entrando a far parte della Divisione Patrioti "Alfredo Di Dio": proprio costui sarebbe morto in circostanze misteriose sulle quali Cefis, che pure ne era considerato al corrente, non fece mai chiarezza. Si riteneva che Cefis fosse il terminale di un centro di potere occulto in grado di controllare la stampa e di interloquire con i servizi segreti. La curatrice ricorda che Pasolini fu colpito da un discorso pubblico, tenuto da Cefis all'Accademia Militare di Modena, in cui si delineavano i nuovi orizzonti del capitale finanziario e l'eclisse delle economie nazionali. Entriamo nel cuore del dilemma fiction/no fiction: la più sperimentale e finzionale delle opere di Pasolini costruisce un personaggio ricalcato sul libro di Steimetz. Il nostro autore è convinto che quella di Steimetz sia la vera storia di Cefis-Troya che, nel romanzo, diventa, naturalmente, un'incarnazione del Potere in ombra, il Potere come trama e come mistero sulla sua origine.

In realtà a questi dati storici Pasolini allude soltanto, in un'opera magmatica e fantasiosa, apocalittica e visionaria [...] che ha sullo sfondo complotti politici e affaristici, il mondo del petrolio [...] i servizi segreti statunitensi e il potere mafioso, gli intralazzi politici italiani e la situazione

mediorientale, le due fasi della strategia stragista della tensione (nella lettura pasoliniana, una organizzata dall' Msi per contrastare l'avanzata delle sinistre, la seconda organizzata direttamente dal Potere per ridimensionare il ruolo dello stesso Msi)²³.

Pasolini, pur non rinunciando al *romance*, non esce dal bagno amniotico del reale, della storia come fonte: la sua è una macchina narrativa che si autocontempla come macchina e che funziona come macchina di disvelamento del potere, come libro-denuncia. Esiste, dunque, una documentazione giornalistica che fa da sostrato al romanzo sperimentale: il giornalismo di inchiesta o di denuncia è la fonte di molte parti di *Petrolio*. Ancora una prova di forza contro il Gruppo 63 con la dimostrazione in *corpore vili* che si può fare letteratura d'avanguardia impegnata, che l'impegno politico, concepito come denuncia, si struttura nella più destrutturata delle prove stilistiche e poetiche. L'appunto 97, intitolato "I narratori", è un capitolo nel quale Carlo, il protagonista, partecipa ad un evento esclusivo, la Festa della Repubblica, che vede la partecipazione di importanti personaggi politici che Pasolini cita senza pseudonimo (Saragat, De Martino, Enrico Manca, Enrico Berlinguer, La Malfa etc). L'elenco dei potenti, come si specifica in nota, i quali si muovono nel "cerchio più stretto della Rosa", ha come probabile fonte alcuni articoli di Giuseppe Catalano ("Cefis e il Sid", Il mattinale, *L'Espresso*, 4 agosto 1974; "Cefis e il controspionaggio. E l'ammiraglio allora disse", *L'Espresso*, 11 agosto 1974) nei quali si descriveva un Cefis che, insediatosi come presidente della Montedison, dopo aver guidato l'Eni per dieci anni e aver insediato dopo di lui Raffaele Girotti, a detta di Pasolini e di Catalano si faceva passare dai servizi segreti schede analitiche su alcuni personaggi politici soprattutto socialisti. Nello scarafaccio di *Petrolio* si trovano, oltre agli appunti veri e propri, proprio le fotocopie del libro di Steimetz, dei discorsi di Cefis, alcuni articoli dedicati al socialista Francesco Forte. Pasolini definisce questo incontro del cerchio più stretto della rosa come una specie di "bullicame":

²³ Carnero 2010, p. 171.

Questo referto, peraltro assai diligente, su uno dei tanti bullicami dell'umile Italia, non è essenziale alla nostra Allegoria: può presentare qualche interesse solo a un lettore dotato di un profondo sentimento civico, oppure particolarmente maligno²⁴.

Le parti più cronachistiche, più giornalistiche di *Petrolio* sono talora declassate dallo stesso Pasolini a referto, a documento sul quale lui stesso sente, però, il bisogno di non poter essere approssimativo: la sua è un'ansia da elenco, da dettagliato report che peraltro trova appoggio ad articoli veri. Nell'appunto 59 Pasolini ricostruisce l'esito delle elezioni del 1972 citando partiti e politici:

Il Msi ebbe molti voti alle elezioni [...] i socialisti uscirono dal Governo, che si spostò a destra, con i Liberali, e capo del Governo fu Andreotti. I vecchi clerico-fascisti rialzarono la cresta [...] La realtà, andando avanti per conto suo, come volevano le sue leggi reali, trasformava gli italiani attraverso nuovi fenomeni di permissività [...] L'Italia era avviata verso l'Edonismo del Consumo [...] Il Potere è eternamente giovane, duttile, spesso dubbioso e in crisi, come ogni cosa umana. Ora i suoi lemmi erano in discussione [...] Il gauchismo aveva perduto le sue masse, perché sottocultura di protesta contro sottocultura di potere non può non finire con la sconfitta della prima. Le masse dei giovani erano rientrate enigmaticamente nell'ordine [...] La cosa però si era rivoltata contro di loro. La condanna totale e intransigente che avevano pronunciato, senza discriminazione contro tutti i padri, aveva impedito loro di avere con quei padri un rapporto dialettico, attraverso cui superarli, andare avanti [...] Su loro ricomparvero i caratteri psicologici e corporali di una vecchia borghesia infelice²⁵.

È un brano del romanzo che potrebbe essere scambiato per un articolo di giornale, per il tipo di intervento che Pasolini solleva fare sui quotidiani. È il Pasolini politologo e sociologo che torna, lo sguardo disincanto sul riflusso, la denigrazione di una gioventù ribelle che, per di più, sceglie la moda dei capelli lunghi, gli stessi prodotti intellettuali erano entrati a far parte di un circuito industriale:

Dei 'Gruppi' – anche essi psicologicamente e corporalmente simili a una borghesia che pareva finita per sempre – facevano del 'potere letterario' il loro fine dichiarato e diretto, non solo senza pudore, ma addirittura

²⁴ Pasolini 2015, p. 430.

²⁵ Ivi, pp. 282-283

ra gestendo contemporaneamente una funzione moralistica, terroristica e ricattatrice, desunta, con inaudita sfacciataggine, dal gauchismo pateticamente sconfitto. *L'unica realtà che pulsava col ritmo e l'affanno della verità era quella – spietata – della produzione, della difesa della moneta, della manutenzione delle vecchie istituzioni ancora essenziali al nuovo potere e non erano certamente le scuole, né gli ospedali, né le chiese*²⁶.

Sospettiamo che Pasolini faccia riferimento al Gruppo 63 con il quale egli polemizzò e rispetto al quale l'intera opera *Petrolio* appare come una sfida: una sfida sul campo stesso del Gruppo 63, un'opera senza infingimenti dell'autore che gioca con il linguaggio, con i generi, con la pura forma che non abdica alla realtà "catramosa" e alla realtà del Potere, che riscopre il piacere postmoderno della narrazione seppure in un contesto di manifesta e confessata finzionalità sperimentale. L'appunto 59 suggerisce che la stessa sovrastruttura ovvero l'ideologia aveva dismesso ogni criticismo per divenire appunto espressione marxiana in senso stretto della struttura ovvero della produzione: l'intellettualità ridotta a industria culturale come isomorfa al processo produttivo, alla realtà che pulsa "con il ritmo e l'affanno della verità", ai giochi di potere intorno alle istituzioni che contano. È un nodo centrale del pensiero di Pasolini sul rapporto tra realtà, oscura, opaca, catramosa e intellettualità che torna ancora nell'appunto 81. Pasolini scrive che la cultura dovrebbe essere spirito critico e razionalità, ma anche la borghesia produttrice lo è; perciò la vera cultura, la vera e propria *intelligencija* è solo quella che si oppone alla borghesia, vagheggiando un mondo ideale da contrapporsi a quello reale, pur vivendo nel mondo reale. Esiste perciò l'impossibilità di disgiungere e di separare il mondo, la realtà che appare all'autore come un tutto inscindibile:

Identificare il mondo sociale col nulla, ed essere riattivati e utilizzati da questo...E infatti tutta la intera realtà che – nel momento che è irrisa – è riaccettata. La realtà non si divide, da una parte, nella società conformista, che segue l'evolversi del capitalismo, e nell'altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe: la realtà comprende e integra tutte due queste parti, perché la realtà, lei, non è manichea, non conosce soluzioni di continuità²⁷.

²⁶ Ivi, p. 284.

²⁷ Ivi, p. 423.

Vi è un'altra relazione cruciale, quella tra scrittura e realtà:

Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attutato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà...Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso, per ogni conquista...proprio nell'atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo anche di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti, si muore eiaculando nel ventre materno²⁸.

Pasolini definisce la sua opera un "poema" che non «è un poema sulla dissociazione» poiché la dissociazione è un tema abbastanza convenzionale nella letteratura. È un poema sull'ossessione dell'identità da cui nascono «quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur folle e aberrante (diversamente non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la pedantesca, verticale, disumana [...] segno di impotenza (bisognosa dell'aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo»²⁹. Siamo dinanzi, dunque, ad un'opera che è stata pubblicata postuma dopo una meticolosa ricostruzione compiuta sulla base dell'unico manoscritto autografo, la cartella recuperata da Graziella Chiarchiossi, così come annotato da Aurelio Roncaglia, curatore dell'edizione Einaudi. È stato detto che si tratta del manoscritto incompiuto e frammentario di un'opera che programmaticamente aspirava ad essere «l'edizione critica di un testo inedito» di cui esistono «quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti». Naturalmente Pasolini non poteva sapere che l'opera reale sarebbe rimasta incompiuta tanto da essere isomorfa all'opera immaginata. La realtà degli eventi avrebbe trasformato il testo progettato da Pasolini, immaginato frammentario, programmaticamente allo stato di abbozzo, contraddittorio, nel testo reale, ovviamente discordante dal testo progettato, su cui si sarebbe esercitata la decifrazione dei critici: la realtà imprevista (la morte violenta dell'autore) fa sì che la fiction, concepita imperfetta e fondata a

²⁸ Ivi, p. 448.

²⁹ Ivi, p. 194.

sua volta su altri manoscritti contenenti vari fatti (e quindi presumibilmente reali) – una fiction basata su elementi costitutivi di no-fiction³⁰ – divenga un testo reale, no-fiction, un manoscritto autografo, da cui i curatori devono tirar fuori un testo finzionale che però parla di molti elementi reali e storici. Senza contare il fatto che, a distanza di molti anni, si scatena la caccia al misterioso capitolo perduto di *Petrolio*, singolare intreccio di finzionalità e realtà. La stessa vicenda appare come una fiction mediatica che annuncia il ritrovamento di un manoscritto finzionale dove si fanno rivelazioni presumibilmente vere sulla storia. Il paratesto di Genette, più o meno fantasticato o ipotizzato, contribuisce a riempire di ulteriori sensi il testo vero e proprio. Se davvero Pasolini voleva rispondere al Gruppo 63 attraverso questa opera e se davvero *Petrolio* è la sua risposta al dibattito sullo sperimentalismo letterario³¹, allora l'ultima opera di Pasolini va ben oltre lo sperimentalismo: le vicende reali dell'autore empirico trasformano il testo empirico, il manoscritto autografo incompleto, che parla di un testo potenziale, in autentico testo potenziale e imperfetto, che gioca sul doppio registro della fiction e della no-fiction e che assume la doppia veste di mirabolante centone letterario metatestuale e inchiesta sul potere vero in Italia, un *Finnegan's Wake* scritto in modo canonico che diviene libro-denuncia. Tricomi osserva che definire *Petrolio* è arduo: è sicuro che esso non è fiction allo stato puro perché «Pasolini lascia che il suo testo cresca e si frantumi ben oltre la misura che

³⁰ Rondini, nel parlare dell'ultima tendenza del giornalista-scrittore, delinea un perimetro della no-fiction, quello nel quale, citando Clerici, si possono individuare sei regioni della produzione libraria di origine giornalistica: 1. Divulgazione; 2. Raccolte di articoli; 3. Letteratura di viaggio; 4. Biografie; 5. Pamphlet; 6. Interviste in volume (Rondini 2002, pp. 200-201). Nel caso di *Petrolio* siamo dinanzi al ribaltamento di questa prospettiva: c'è uno scrittore puro che costruisce un testo che, oltre ad essere "romanzo" e quindi "fiction", benché in modo anomalo, contiene dentro di sé le raccolte di articoli (trasfigurate oppure solo emendate), la biografia, il pamphlet. Letteratura spuria o giornalismo letterario?

³¹ «Se davvero pensava di ritornare alla sfida che l'aveva opposto al Gruppo 63, scrivendo *Petrolio* (a cui aveva cominciato a pensare appunto in quel periodo) né la teoria né la polemica frontale erano gli strumenti più adatti. La sfida andava giocata sul piano strettamente creativo accentuando, fin dove sembrava lecito alla sua natura di scrittore e fin dove riusciva a realizzarlo, il modo di formare un romanzo più vicino ai canoni sperimentali di qualche avanguardia» (Golino 2014, p. 123).

un'opera ambisca ad essere solo di fiction può tollerare" cosicché "anche quando a prevalere sembra cioè essere il racconto, non si tratta in realtà d'altro che dell'esposizione di precise idee critiche che hanno assunto quella forma discorsiva per generare un'illusione fictionale nel lettore»³². È indubbio, come del resto nota Golino, che la *paideia* pasoliniana conosca la «frustrazione del pedagogo di massa» e debba sciogliersi nella satira, nella parodia, nel bulicame di personaggi e situazioni:

Anche questo è un segmento della realtà degradata nell'Italia dei poteri forti e delle vischiose ammucciate di Palazzo balzachianamente descritte, quasi in forma stenografica, dall'arreso pedagogo: corruzione, golpe mancati, sentore di servizi segreti, boiardi di Stato che intrecciano con sfacciata disinvoltura Affari & Politica [...] Il titolo *Petrolio*, l'oro nero dell'economia mondiale iperglobalizzata, miccia infiammata di guerre e maneggi, è una metafora impeccabile del groviglio in cui Pasolini esercita quella che Gianni Scalia, l'antico sodale bolognese della rivista "Officina"[...] definisce «la tua perfetta "immaginazione politica"»³³.

Pasolini, nel suo dialogo con il lettore, osserva che in una prima stesura i vari appunti erano seguiti o dalla dicitura "Dal Mistero" o dalla dicitura "Dal Progetto". La prima dicitura contrassegna le parti compiute, mentre la seconda denota le parti incompiute. Resosi conto dell'impossibilità di far coesistere Mistero e Progetto, Pasolini decide di mescolarli «annullandoli pedagogicamente»³⁴. Lo stesso Pasolini, nella già citata lettera a Moravia, intuiva che *Petrolio* sarebbe stato il suo testamento: una profezia destinata a compiersi sul lido di Ostia in un omicidio sul quale non vi è mai stata piena chiarezza. Tanto che, come nota Carnero, «qualcuno ha avanzato l'ipotesi che alcuni contenuti del romanzo, compromettenti per certe persone, sarebbero stati all'origine di una decisione di poteri forti (come quelli della politica, della finanza e della grande industria) di assassinare Pasolini, togliendo così di mezzo un testimone scomodo e pericoloso» dando man forte alla tesi complottistica dell'omicidio di Pasolini³⁵. La realtà del processo a Pino Pelosi, l'emergere

³² Tricomi 2005, p. 402.

³³ Golino 2014, pp. 121-122

³⁴ Pasolini 2015, p. 197

³⁵ Carnero 2010, pp. 169-170.

della tesi complottista, il mistero sul fantomatico capitolo perduto di *Petrolio*³⁶, sono stati il paratesto impreveduto di *Petrolio*, nel quale, come si è visto, il Potere reale veniva “denunciato” e “smascherato” tramite citazione di fatti, cognomi, date: la Realtà, arrivata violentemente dopo la morte di Pasolini, è stata paradossalmente una possibile ermeneutica del Testo il quale era destinato ad essere pubblicato solo nel 1992, il *postmortem* della realtà che risemantizza la fiction. La realtà catramosa ed opaca, il “bullicame” che odora di petrolio, è divenuta il liquido amniotico di un’opera letteraria che tanto più ci interroga e inquieta quanto più sfugge alle facili definizioni della letteratura di consumo.

Riferimenti bibliografici

- Benedetti C. (1998), *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Carnero R. (2010), *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano: Bompiani.
- De Laude S. (2015), *Avvertenza*, in Pasolini (2015).
- Golino E. (2014), *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia Eros Letteratura*, Milano: Bompiani.
- Pasolini P. P. (2015), *Petrolio*, Milano: Mondadori.
- Rondini A. (2002), *Sociologia della letteratura*, Milano: Bruno Mondadori.
- Tricomi A. (2005), *Sull’opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma: Carocci.

³⁶ Il misterioso appunto 21, di cui abbiamo solo il titolo “Lampi sull’Eni”, sarebbe stato rubato da casa Pasolini, anche se non è certo che Pasolini lo abbia davvero scritto, e si ipotizza che esso contenesse informazioni importanti sull’Eni e sulla fine di Enrico Mattei. Nel marzo 2010 Marcello Dell’Utri, politico e bibliofilo, annunciava di averlo letto, perché gli era stato mostrato da uno sconosciuto, salvo poi smentire tale versione dinanzi ai magistrati. La vicenda è stata accuratamente ricostruita da Carnero 2010.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0