

Tetis e Polis.  
Il mito del “mondo lontano”  
e lo “sguardo indietro” nel *Petrolio* di Pasolini  
di Francesco Rizzo

*Petrolio* è un immenso lavoro di approssimazione al disegno geometrico che attende alla narrazione come forma architettonica della cultura, alla formulazione di un nuovo alfabeto e di un nuovo linguaggio con i quali esprimere il complesso<sup>1</sup>. È come se l'arte breve lulliana attecchisse nell'applicazione creativa di Pasolini<sup>2</sup> fornendo le subordinate, le ricadute alternative ad ogni piano del dire, quand'anche il dire fosse l'approccio soggettivo di un vertice verso la sua base, il balzo da una punta ad un baratro, da un comunicante a un ascoltatore<sup>3</sup>. Il racconto diviene un tramite linguistico, una via per giungere al cuore delle cose: in questa nuova forma di racconto i fatti sono già il narrato, da prima della loro tematizzazione in forma letteraria, quando appartenevano ad una sepolta dimensione mitica da cui si è proceduto per tessere la trama, attingendo dalla memoria – da un lato – e dalla progettualità creatrice – dall'altro. La teoria della conoscenza fa spazio ad una ripresa dell'antica facoltà della memoria, che serve a *risacralizzare* e a gerarchizzare i vari piani d'espressione nello “strano” – secondo i canoni della critica contemporanea – romanzo di Pasolini. Non è un caso se Tetis e Polis, la forza diabolica e la forza angelica, altro non facciano che recitare la commedia della contesa e, così facendo, originare le finte antitesi da cui possa prendere inizio la messa in scena della ricomposizione. Pasolini sembra voler

1. P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 155. Durante il rifacimento e la riscrittura del mito degli Argonauti (*Appunti* 36-40) Pasolini sente l'obbligo di chiarire cosa stia facendo e in che modo questa parte di cultura condizioni le trame di ogni singola narrazione narrata in Occidente – si tratta di un sostrato mitico-estetico che spiega dal remoto ogni singolo atto di cultura recente, dall'arcaico ogni oscillazione narrativa e comunicativa attuale: «Ebbene, queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo – ma che si pone come simbolico anche per tutto il libro – la mia decisione: che è quella di non scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in “qualcosa di scritto”» (*ibid.*).

2. «Non nego che certamente la cosa migliore sarebbe stata inventare addirittura un alfabeto, magari di carattere ideografico o geroglifico, e stampare l'intero libro così. [...] Ma la mia formazione culturale e il mio carattere mi hanno impedito di costruire la mia ‘forma’ attraverso simili metodi estremistici, sì, ma anche estremamente noiosi» (*ibid.*).

3. Ivi, p. 183.

preservare nel genere romanzo il portato della creazione epica, secondo come lo stesso genere romanzo è inteso da Bachtin, ovvero come «forma compositiva di organizzazione della verbalità che realizza l'architettura artistica di un evento storico-sociale nell'oggetto estetico»<sup>4</sup>. Ma le caratteristiche proprie attribuibili al romanzo, colte all'interno della riflessione teorica bachtiniana, ovvero l'apertura e il dinamismo<sup>5</sup>, ci portano a considerare *Petrolino* come una sperimentazione, che parte dalla messa in discussione della dicotomia tra letteratura antica e romanzo moderno. Nell'opera si mostra la possibilità di una convivenza “non convenzionale” tra *epos* antico – chiuso e perfetto nel suo passato assoluto – e apertura romanzesca – sempre in divenire per l'incompletezza e la problematicità, che si devono alla proiezione del presente sul futuro. Per cui l'opera contrapporrebbe alla *romanizzazione* moderna dei generi letterari una sorta di *epicizzazione* dell'apertura del romanzo – un'apertura alla rovescia, sul passato – che si può osservare a partire dall'eroismo assegnato ai personaggi, dal legame che questi personaggi vengono ad avere con il mito e l'*epos* in contrasto con uno dei principi identificativi – l'antierismo della letteratura cosiddetta “bassa” – della stagione della *romanizzazione*<sup>6</sup>. Mentre sullo sfondo della contemporaneità letteraria si trovano le teorie della conoscenza, la facoltà sulla quale si basa la forza creativa del mondo classico è la memoria, non la conoscenza<sup>7</sup>. L'*eresia* di Pasolini starebbe proprio nell'osare l'innesto della facoltà mnemonica dell'*epos* tradizionale sull'apertura e la problematicità della scrittura non autoreferenziale, atteggiamento che non può che essere bollato come improponibile dai seguaci ortodossi della teoria estetica citata<sup>8</sup>. Celebrare il matrimonio tra la realtà “inferiore” del romanzo e la perfezione chiusa e circolare del “passato assoluto” epico è esattamente la scommessa di *Petrolino*. D'altronde quella che abbiamo definito un'eresia può di sicuro essere giudicata in altri termini se osservata alla luce dell'importante approccio critico di un Lukács. L'Ungherese subendo il fascino del mondo dell'*epos* greco arriva a rilevare come in quel mondo la vita e il pensiero fossero fusi, come l'eroe greco coincidesse con il suo destino. L'eroe greco non vagava alla ricerca di un senso altro dall'esistente, cosa che guiderà invece il linguaggio e lo stile dell'epoca del romanzo. La caratteristica della immanenza della “essenza” alla storia, della co-appartenenza antidialettica della conoscenza alla vita, apparteneva al mondo antico greco, cui attinge certo *Petrolino*. Se uniamo questa definizione lukacsiana di *epos* con quella di tematizzazione di un passato assoluto e irridimibile, data da Bachtin, ci si rende conto di come l'arte del Novecento arrivi a sperimentare la possibilità del non-senso, ad eleggere una tale possibilità a guida delle scelte d'espressione. In contiguità con tali formulazioni estetiche, le scritture più innovative, che mettono in discussione la *conchiusività* del genere romanzo e la sua solidità strutturale, si rivolgono nostalgicamente

4. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (*Voprosy literatury i esteticki*, 1975), trad. it. Einaudi, Torino 1997<sup>2</sup>, p. 17.

5. *Ibid.*

6. *Ivi*, p. 449.

7. *Ivi*, p. 457.

8. *Ivi*, p. 461.

al mito e all'*epos* come a un mondo da cui, forse, non è valsa la pena scostarsi, poiché blindava sul nascere il piacere del vivere e del morire<sup>9</sup>.

Tetis si identifica con una divinità oscura dell'oltretomba. Ricorda Medea: come Medea proviene dalla stirpe del sole, ma è signora dell'aldilà, del mondo sotterraneo<sup>10</sup>, così Tetis è forza oscura che tradisce una comune origine luciferina con il mondo politico dell'al di qua, il mondo di Polis<sup>11</sup>. Essa personifica l'Oriente verso cui e da cui procedono gli Argonauti<sup>12</sup> nella liberazione della luce "sotterrata" dell'altro mondo<sup>13</sup>. Nelle scelte di Pasolini c'è qualcosa che proviene dalla tradizione orfica: Tetis, sorella e moglie di Oceano, sarebbe stata la prima divinità ad adottare la congiunzione coniugale ed a inaugurare l'atto di compensazione del *vulnus* femminile con il pieno maschile<sup>14</sup>. La divinità "diabolica" di *Petrolio* mantiene sia l'ambiguità, delle dee oltre-tombali Persefone, Ecate, e di Medea, erede del mondo "barbarico", di essere insieme regina delle tenebre e discendente-custode della luce solare, sia la primordialità – sacralità – del rimando uterino al forno della discendenza, alla sessualità genitrice<sup>15</sup>. Qualcosa la fa assomigliare, per caratteristiche e drammaticità, a Persefone, figlia di Demetra, regina dei raccolti e della fioritura. Persefone è vista ora come l'infelice, perché vergine sottratta alle cure materne, ora come l'adolescente (*Core*), che saluta la castità e la spensieratezza dell'*hortus conclusus* per abbracciare l'amore dei sensi e la volubilità femminile, seppure in seguito al gesto violento di Ade<sup>16</sup>. Anch'essa è detta 'tessitrice', come la Tetis orfica, dacché il cielo, su cui, grazie a Zeus, ha dominio, è reso il peplo degli dèi celesti<sup>17</sup>. Roberto Deidier ne coglie il carattere ambiguo scrivendo che vive in una dimensione duplice e «di questa duplicità è

9. G. Lukács, *Teoria del romanzo* (*Theorie des Romans*, 1920), trad. it. SE, Milano 1999, pp. 21-61.

10. K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia* (*Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, 1958), trad. it. il Saggiatore, Milano 2002<sup>2</sup>, p. 489.

11. Da notare l'analogia con lo *status* di Lucifero, l'angelo decaduto, che viene ricacciato negli abissi, ma che conserva con il nome il significato di "portatore di luce".

12. Il ritorno è già compreso nel progetto di "liberazione" e riconduzione del vello. Dalla storia che Odisseo apprende da Circe viene rivelato, non completamente perché l'eroe greco, erede degli Argonauti, non ne apprenda i dettagli, ebbene, viene rivelato che il difficile del viaggio del centauro Giasone sarebbe stato il ritorno. Ecco perché la nave sarebbe dovuta essere particolarmente rapida, appunto *Argò*. L'istruzione su come tornare da un mondo all'altro è un *topos* ricorrente nelle storie greche: prima dell'ammaestramento di Circe a Odisseo era toccato a Fineo, che abitava alle porte dell'altro mondo, istruire gli Argonauti su quale strada seguire per far ritorno al loro mondo (così racconta Apollonio Rodio). Il ritorno ciclico segna l'intero processo della cultura come una forma continua di riappropriazione simbolica delle origini della civiltà. L'imprevisto innamoramento di Medea per Giasone farà del ritorno una condanna all'uccisione di ogni idea di linearità progressiva.

13. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 468-501.

14. *Frammenti orfici*, a cura di G. Arrighetti, TEA, Milano 1989, p. 24, fr. 14. L'edizione di Arrighetti comprende, dell'edizione dei 363 frammenti raccolti da Kern, quelli di più comprovata autentica antichità (anche secondo il Kern).

15. Ivi, p. 32.

16. Ivi, p. 42, fr. 48.

17. Ivi, p. 96, fr. 170.

materia, sostanza»<sup>18</sup>. Il ratto di Persefone, anticipando le fasi dell'Annunciazione cristiana, può essere tripartito nel rapimento violento, nella consolazione da parte del dio, nell'accettazione con gaudio della vergine, che abbandona la lieta infanzia. Sembra evidente una paradossale sovrapponibilità di schemi rappresentativi tra le due orditure iconologiche. Anche la profezia dell'Annunciazione, vista alla luce di antichi oracoli, può scatenare, infatti, alla pari del possesso violento di Ade su Persefone, una serie di associazioni metaforiche, che rinviano dal momento escatologico al processo di maturazione intima della donna<sup>19</sup>. Questo filone eterodosso, che trova i suoi riferimenti in alcuni testi tardo-medioevali, come la *Biblia Pauperum* e lo *Speculum Humanae Salvationis*, giunge alle profananti traduzioni ottocentesche di alcuni reperti oracolari usate per legittimare "la licenziosità della vita privata", "il fare affari", il riuscire a "vincere" al gioco. Disallineandosi dal rigorismo etico, difeso e riproposto dal Giansenismo, si spingono a costruire, *scandalosamente*, un legame tra il teologico e il sessuale, tra il mitologico e il politico – con tutto ciò che ne deriva sul tema "potere e sessualità". L'imene di una vergine diventa scalfibile solo se un qualche dio lo vuole; lo stesso dio può, invero, pretendere l'integrità<sup>20</sup>. L'immagine erotica, nascosta alla vista iconografica nelle sembianze delle Madonne di Antonello da Messina o di Raffaello, assume i connotati scandalosi del desiderio manifesto, gli attributi del dio *Fanes* o di Priapo, le ansie del pretendente amoroso: «Innalzo gli occhi al cielo, / E prego il Dio d'amore / Che ti trafiga il core / col sospirato Imen»<sup>21</sup>. La custodia dell'integrità femminile, dell'orto virginale, che spetta a un dio d'amore, trova interruzione fuori del recinto domestico, dell'intima chiusura, e viene infranta nella profondità della terra, nel "sotto", metafora spaziale antitetica al "sopra" dell'elevazione contemplativa e salvifica. A partire dalla carica profetica di alcuni cruciali episodi sacri, dall'ermeneutica applicata ad essi condotta secondo l'utilizzo più *conveniente*, dal carattere aperto della loro interpretazione, si entra in una strana commistione tra termini pagani e termini cristiani, tra coscienza politica e modello mitologico.

La figura dello scaffale di libreria e dei volumi, posti su di esso, inclinati in maniera crescente mano a mano ci si approssima dal centro del ripiano verso le due "periferie", gli estremi costituiti dai due volumi completamente sdraiati – i volumi di destra inclinati verso destra, quelli di sinistra verso sinistra<sup>22</sup> – usata da Gadda nella *Meditazione Milanese* per descrivere lo stato dialettico della periferia rispetto al centro, della materia rispetto alla sostanza, con la simpatia riposta nelle estremità "periferia" e "materia", è superata, nell'opera filosofica del Milanese, proprio dall'evocazione di Proserpina-Persefone. Ciò comporta

18. *Persefone. Variazioni sul mito*, a cura di R. Deidier, Marsilio, Venezia 2010, p. 8.

19. Cfr. *Speculum Humanae Salvationis, Being a Reproduction of an Italian Manuscript of the Fourteenth Century*, ed. by B. Berenson, John Johnson, Oxford 1926.

20. A. Salomon, *I meravigliosi oracoli della Sibilla Cumana*, in "Racc. Gen. Miscellanea v 132", (s.e.), (s.l.) 1896, pp. 60 ss. Il testo consultato è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

21. Ivi, p. 63.

22. C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino 1974, p. III.

un cambio di livello dell'argomentazione, vale a dire, si sostituisce il "sotto" al "sopra", si riporta il rapporto luce-ombra, centro-periferia, Occidente-Oriente dalla lateralità alla verticalità, dalla navigazione verso oriente – o dallo scorrimento verso destra e verso sinistra – alla discesa-risalita dalla crosta terrestre alle caverne del mondo sotterraneo.

Il fuoco abbrustolisce i ladroni, con sinistri bagliori, nelle caverne della sventurata Proserpina divenuta sposa di Plutone e la crosta terrestre reca la lanugine puberale della primavera: e verdi steli sono irrorati del respiro verginale di Proserpina, non per anco rapita<sup>23</sup>.

La condanna di Proserpina a passare un terzo dell'anno nel regno sotterraneo rappresenta una possibilità di dialogo tra periferia e centro, tra sotto e sopra, seppure nella differenza statutaria dei due regni. Sotto terra, al di sotto della crosta terrestre, è conservata la forza generativa, la potenzialità dello splendere della luce. Non è universale né l'origine del mito, né la coloritura delle varianti espressive; la letteratura come narrazione dell'avventura della riappropriazione del senso, esistenziale e metafisico, arriva a sancire la sacralità del periferico, dell'originario, del sotterraneo, di ciò che sfugge e di cui non si capisce il funzionamento, della divinazione, del sogno. Gadda, rapito, nella sua *crociera mediterranea*, dal miraggio del «muro azzurro dell'Anatolia»<sup>24</sup> nel rodio riflesso delle sue giovanili letture salgariane, parlando del divinatorio, base del sapere tecnico dell'evo moderno, se ne accorge.

Forse, nel mito del Fedro, il divinatore ha veduto la verità? Forse noi non siamo che una memoria e il nostro sogno non è che un vano protenderci verso la comune luce<sup>25</sup>.

Se anche i personaggi del mercato napoletano dell'*Appunto 19 a* di *Petrolio* hanno dentro la sfinge<sup>26</sup> è perché essi mantengono la capacità di fare da finestra, da transito tra l'enigma e la soluzione dell'enigma. Appartiene alla marginalità, al mondo che non brucia mai – la periferia, il fuori-città –, la capacità di preservare insieme l'origine e il destino, il fasto e il nefasto. Tale capacità si manifesta con la sopravvivenza della poesia nella trasmissione orizzontale, orale, di quell'oralità rappresentata dal passaparola oracolare di antichi figure posti alle porte del "nuovo mondo" urbano, nella post-modernità. L'autorità ieratica del vecchietto smunto e nervoso, temprato dalla fatica della terra che, come un veggente, siede

23. Ivi, p. 112. Preso dai *Frammenti orfici* e dall'*Inno a Cerere* di Omero, Gadda riporta il mito di Proserpina, o Persefone, rapita dal dio degli inferi Plutone, o Ade, per farla sua moglie. La madre di Persefone, Demetra, figlia di Rea, addolorata per tale ratto, in quanto divinità dei raccolti, avrebbe mandato in terra una grande carestia – Gadda sottolinea che i verdi steli sono irrorati del respiro verginale della dea "non per anco rapita".

24. C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. 1, Garzanti, Milano 2007, p. 202.

25. *Ibid.*

26. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 86.

fuori dalle mura cittadine, viene intaccata dalla predatoria vitalità dei giovani “ripugnanti”<sup>27</sup>. La luce dei suoi occhi

era truce, sporca, quella di un giovane bandito improvvisamente invecchiato che però non rinuncia alla sua autorità divenuta quella di un padre, di un senatore miserabile, che non parla più, e il cui silenzio tace cose che il mondo non deve sapere<sup>28</sup>.

La decadenza del veggente coincide con la fine del mondo reale, con il trionfo della visione – per cui perde oramai senso il prevedere, dato che si vive in mezzo alla sospensione della realtà a favore della visione – e della simulazione: significa il congedo dal “vecchio mondo” – il positivo – che il figuro testimonia con il deterioramento del corpo, e la conseguente inaugurazione della triste, annichilante “novità” – il negativo.

Polis e Tetis possono essere considerati, alcuni critici lo sostengono, i possibili referenti metafisici degli psicoanalitici Ego ed Es, numi tutelari, rispettivamente, di Occidente e Oriente<sup>29</sup>. Nel film *Medea* si ritrova il tentativo di raccordare la restituzione dello spirito vitale all’elemento materno, la terra<sup>30</sup>; tuttavia il tentativo di recuperare l’Oriente da Occidente, il femminile dal maschile, il servile dall’abbraccio del padronale, l’altro mondo dal mondo borghese, non può realizzarsi a pieno. Qualcosa va storto, il girarsi verso o il non girarsi verso (nell’*Appunto 41* di *Petrolio* il non girarsi di Giana risolve il distacco e la separazione tra mondi nel lontano che liquida il vicino, l’Oriente l’Occidente, il sottomesso il padrone) determina il successo o l’insuccesso del viaggio liberatorio<sup>31</sup>. Giana, schiava acquistata in un mercato di esseri umani di Khartoum, dopo essere stata affidata dal suo compratore Tristram ad una missione cattolica<sup>32</sup>, non si gira. Non girandosi, ella, mostra di appartenere completamente ad un mondo magico, mitico, Terzo, ad una cultura, che non si integra con la occidentale, ad un passato senza punti di contatto con il presente – un passato assoluto come l’*epos* omerico per Bachtin. Giana ascolta il demone interiore che le ordina di non girarsi, di non soccombere alla maledizione dell’attrazione, di rimanere fedele al suo buio, alla sua “diversità” barbarica, proprio come fece Medea dopo essere giunta in Grecia al seguito di Giasone.

27. Ivi, pp. 334-5. I ragazzi della periferia cercano di sottrarsi all’appartenenza di classe e di abbracciare uno spirito interclassista che li porti da un lato a rinnegare il passato “sottoproletario”, dall’altro a recitare il ruolo di borghesi, risultando ridicoli. Un aspetto di tale forma imitativa è il *citare* e lo *scimmiettare* le mode passate.

28. Ivi, p. 494.

29. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, Roma 2012<sup>3</sup>, pp. 103-7.

30. Ivi, p. 122.

31. Il gesto “negativo” del girarsi indietro è proprio tanto della tradizione greca – si pensi a Orfeo che, dopo essere riuscito a farsi autorizzare la discesa nell’oltretomba da Ade e Persefone per liberare la moglie Euridice, contravvenendo all’appunto degli dèi, che gli ordinava di non voltarsi a guardare la moglie fino alla soglia dell’altro mondo, si gira indietro invalidando il tentativo di liberazione – quanto di quella giudaica – si pensi alla moglie di Lot che, nel fuggire da Sodoma, non può fare a meno di girarsi per vedere la pioggia di fuoco e zolfo disposta da Dio, rimanendo trasformata in una statua di sale.

32. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 167.

L'alterità del mondo di Giana, *che non si era voltata*, comprendeva anche il mondo magico, evidentemente, ma non era in questo che si esprimeva: anzi, Tristram istintivamente attribuiva a Giana, almeno in modo estremamente rozzo e solo potenziale, il suo stesso sentimento di condanna verso di esso! [...] il suo giudizio negativo di uomo avanzato che interpretava il Terzo Mondo come mitica conferma del proprio progressismo riformista, e come mitica marcia verso l'avvenire da cui la Nuova Sinistra era confortata nella sua giusta lotta<sup>33</sup>.

Carlo, in quanto personaggio mitico, viaggiando pur sempre nel verso orientale osa mettere in questione la certezza della terra ferma, la convinzione che il potere possa salvare la civiltà e l'uomo occidentali. Finisce con l'essere sopraffatto dal cedimento dell'architettura granitica del potere-sapere – sopraffatto dalla sacralità e dalla maledizione di ciò che è più antico, di un mondo che ha familiarità con la magia e il sortilegio, con la memoria. L'Oriente non è più – come nel mito degli Argonauti – il lontano, ma è il dubbio di casa propria, ciò che allontana dal didentro il sistema sociale e culturale occidentale: è la Roma del “pratone della Casilina” ove Carlo vive violentemente il proprio vorace appetito di sessualità, di resoconto mortale con l'estremità del sesso nudo e crudo, che sa di officina e di sottoproletariato campestre<sup>34</sup>. È la Napoli del mistero, città che rimanda alla baraonda e alla vitalità dei mercati arabi<sup>35</sup>, che si ritaglia il *cliché* di città oltremondana (si pensi al romanzo del 1977 *Malacqua* di Nicola Pugliese, contrappunto agli “inni misterici”, la storia dello svelamento del magico dalla parte dell'ordinario e del miserabile, dell'umile modo di leggere i segni, che spesso, come nel *Paese di Cuccagna* di Matilde Serao, pretendono da ombre e tagli di luce di innalzare inni al destino nella convinzione che la realtà viva di attese e riprese).

La menzione della sessualità incestuosa, del desiderio di possedere la madre, di morire dopo aver eiaculato nel ventre materno dell'*Appunto 99*, sta ad indicare il bisogno di ricongiunzione all'origine, alla caverna-utero<sup>36</sup>. Nel desiderio di far luce nell'oscuro grembo materno risiede il tentativo di ricomporre gli elementi femminile e maschile, di risepellire l'ascia del membro nella sua dimora originaria. La voragine oscura della madre rimane motivo conduttore dell'esistenza mondana di Carlo.

Sarebbe errato additare la coscienza di classe come centro narrativo di *Petrolio*, che sembra, a tratti, divenire mezzo anti-linguistico, anti-logico nel senso che mette a soqquadro l'equilibrio faticosamente raggiunto tra l'esistenza e la conoscenza, tra la vita inqualificabile della *zoé* e la dimensione intellettuale e qualificante di una eventuale politica del *bios*<sup>37</sup>. Per essere marxista Pasolini non

33. Ivi, p. 169.

34. Ivi, pp. 201-29.

35. Ivi, p. 86.

36. Ivi, pp. 413-9.

37. Cfr. S. Regazzoni, *Derrida. Biopolitica e democrazia*, Il Melangolo, Genova 2012, pp. 35-43. Il saggio riflette su una possibile riammissione nella teoria del linguaggio politico del termine *zoé* contrapposto al *bios* della tradizione politologica occidentale. I termini vengono usati nel dibattito sul potere e la biopolitica, che vede protagonisti Giorgio Agamben (con il suo *Homo sacer* del 1995) e Jacques Derrida.

è affatto convinto della coscienza rivoluzionaria delle classi che avrebbero potuto metterla in pratica. Anzi, sembra scettico circa la possibilità che una prassi rivoluzionaria possa costituirsi come linguaggio universale e che un linguaggio filosofico possa fare da tramite per qualsivoglia sogno rivoluzionario. Ciò che si mostra dinanzi all'intenzionalità dell'intellettuale è il mondo delle cose, le quali resistono nella loro chiusura e impenetrabilità alla curiosità dello scopritore, ricercatore, argonauta. I celebri versi conclusivi di *Una disperata vitalità* in cui si legge che la morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter essere più compresi ribadiscono il carattere a-sonoro, a-logico, a-ono, che il poeta-scrittore conferisce al suo guardare la società e il mondo delle cose. Quale altro tentativo può dirsi più rivoluzionario del non volere condividere alcunché ma prendere con sé la materia sociale, che viene oltre il sé, oltre il mondo costruito *fenomenologicamente* a partire dal potere della soggettività?

Per Pasolini gli inferi non sono l'inferno: gli inferi sono l'aldilà di ogni al-di-qua, l'oltre-mondo periferico, situato oltre il mare, oltre la navigazione, oltre la meta del viaggio per riconquistare l'identità perduta o per perderla completamente. Da quegli inferi affiorano gli dèi "sociali", che danno i connotati al presente di ciascuno (*Appunto 65 bis*). Forma dell'andirivieni mitico, che a volte si fa palesemente psicoanalitico, è l'oscillare tra l'io dell'istinto, del sentimento, dell'intimo (che vive la realtà senza filtri e complessi), e l'io del potere nella dimensione sociale, che presuppone il compromesso e l'ipocrisia. La coesistenza di Carlo e Karl, l'abbandono di Karl per favorire l'ascesa – sociale – di Carlo, sono il sintomo di un malessere storico, l'ennesimo. Tetis segue il terribile destino di Karl, Polis si ingegna per la rinascita e l'ascesa di Carlo. Tetis e Polis rappresentano, nella loro sovrapponibilità, il superamento della differenza che passa tra gli inferi e il paradiso, tra la forza diabolica e la forza celeste. C'è di più: gli *Appunti 65 e 66* (*Giardino medioevale*) riconducono almeno due schiere di divinità ad altrettanti attributi sociali e così facendo riconoscono un ordine politico a qualsiasi gerarchia teologica. Inoltre, è identificata archetipicamente la possibilità di ponte tra le une e le altre tramite il compromesso. C'è qualcosa che sfugge alla catalogazione di dèi borghesi e dèi contadini, qualcosa che conduce oltre il marxismo e il riconoscimento di un sottoproletariato territoriale – dovuto all'appartenere di ogni mondo al suo Sud. La schiera di divinità della cerchia celeste (Grazia, Parsimonia, Obbedienza, Pazienza, Rassegnazione, Pietà, Allegria, Buona Volontà, Salute) e la contraria (divinità secondo il padre: Disobbedienza, Spavalderia, Ribalderia, Crudeltà, Rabbia, Violenza, Malattia, divinità sorelle come le muse, come le virtù, come le arti liberali di Capella) insieme al Diavolo, a Tarchet, al Figlio, all'Ermafrodito, all'Anarchico, ad Eros illustrano l'archetipo di un piano dell'agire che risente della funzione causativa del rimando mito-teo-logico. L'egemonia della schiera Padre Primo, Stato, Ordine, Follia fa da armonizzatrice delle differenze ed elimina i conflitti tra il sottoposto e il sovra-imponente, tra il lecito e l'illecito, tra il padre e il figlio, tendendo alla morte sociale, all'annientamento della differenza di potenziale energetico tra fattispecie valoriali, al grado o dell'entropia socio-politica<sup>38</sup>.

38. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 252.



Carlo di Tetis rivela la sua ambivalente autenticità a partire dalla fratellanza con Carlo di Polis, il Carlo del potere trasparente, che ritorna dopo aver viaggiato oltre il Sé. Dall'Oriente non si fa ritorno se non sconfitti: il "petrolio" è la materia di questa sconfitta, ciò di cui sono composti gli inferi, il rivolo "stigio" che divide la civiltà umana dal mondo ultra della divinità, magma nero dell'esistenza del potere. Carlo viaggia a ritroso nell'aldilà, nell'altro mondo – "all'indietro", nel verso d'origine – per *testare* il modello del viaggio – modello pressoché linguistico, posto a modellare la lingua della realtà. Il bandolo della matassa, in questo infinito progredire all'indietro del linguaggio narrativo, lo si trova riacquisendo la capacità di raccogliere, in questo riavvolgimento del nastro esperienziale, gli elementi della realtà scartata, come se si trattasse della progressiva riscoperta di rimosse forme di verbalità<sup>39</sup>. L'andare indietro avviene materialmente e spazialmente ogni qual volta ci si sposti verso oriente, secondo l'identificazione di questo elemento con l'arcaico. E il "guardare indietro" si realizza secondo precise accezioni con operazioni funzionali in specifici ambiti di sapere: storico-politico, linguistico, biografico-psicoanalitico. Una delle accezioni riguarda la critica delle posizioni revisionistiche di un presunto fascino del fascismo. La negazione della legittimità dell'opera di recupero ideologico del fascismo deve avvenire, per Pasolini, a dispetto dell'esito antropologico che quella pagina della italica "inciviltà" ha avuto sulla storia delle singole esistenze. Di certo il fascismo ha avuto conseguenze nefaste sull'anatomia e la mimetica delle generazioni posteriori. Ha costretto persino gli antifascisti ad adeguarsi ad un certo codice comportamentale costruito in armonia – fondato sullo stesso livello – con il combattuto. Nell'*Appunto 67* viene tracciata una trincea tra ogni grado di corporeità, che vive direttamente la storia, ed ogni altro, che ambirebbe a riviverla. C'è un abisso incolmabile tra le esperienze dei padri e quelle dei figli; quando ripercorriamo le pagine della storia dei padri non facciamo altro che interpretarle, ma ci è del tutto impossibile riviverle – riviverle presupporrebbe la possibilità di riportare la nostra volontà indietro, legarla all'evento passato; ciò non può che accadere in una temporalità circolare in cui ciò che ci lasciamo indietro è già davanti, non nel tempo lineare che sembra attendere alla trasmissione delle eredità storiche congetturata nelle pagine di *Petrolio*. Nonostante la verità dell'assunto enunciato, tale pretesa, o presunzione, si concretizza in un qualcosa di misterioso che illude sulla possibilità di connettere il prima e il dopo, l'indietro e l'avanti. Il mistero sarebbe l'elemento di continuità tra le nostre storie e le storie dei padri, l'illusione di potersi rifugiare altrove che nel presente. Ma questo potere di rifugio, questa proprietà di ricollocamento del volere, indietro nel tempo, non è che il frutto di una capacità interpretativa del soggetto, dunque un estremo atto di coscienza – ben al di qua dell'uscita liberatoria dall'equazione del sapere con l'atto di dominio in contrapposizione alla vita vivente.

39. È, in buona parte, il contenuto dell'intervista a *Filmcritica* del marzo 1971 riportata in *Empirismo Eretico* (1972) sotto il titolo di *Il non verbale come altra verbalità*.

La stabilizzazione del Presente, le Istituzioni e il Potere che le difende, si fondano su questo sentimento del Passato, come mistero da rivivere: se noi non ci illudessimo di fare le stesse esperienze esistenziali dei padri, saremmo presi da un'angoscia intollerabile, perderemmo il senso di noi, l'idea di noi; e il disorientamento sarebbe assoluto. [...]. Il Fascismo esprime in modo primitivo e [elementare] tutto questo: perciò dà il primo posto alla filosofia irrazionale e all'azione, che sono le forme attuali e logiche del Mistero corporale. [...] il Passato determina le forme di vita che immaginiamo o progettiamo per il futuro<sup>40</sup>.

Il potente mirerebbe a stabilizzare il passato a differenza della vittima che tenderebbe a distruggerlo<sup>41</sup>. Il discorso si può mettere in relazione alle letture morali e politiche – che accentuano la tematizzazione del sapere-potere, della metafisica come aspetto di una più generale storia del dominio – del nichilismo di Nietzsche. Così nell'interpretare il passo sulla redenzione di *Così parlò Zarathustra* (II Parte) Gianni Vattimo<sup>42</sup> coglie che il passato ha costitutivamente a che fare con il dominio e che in questo dominio del passato è implicato l'annullamento di ogni sforzo teso a costruire l'unità tra l'esistenza e il senso. Il tentativo unificatore dell'"eterno ritorno" nicciano è soccombente proprio in virtù del riconoscimento della sopravvivenza di una logica della scissione tra essere e valore, tra vita e linguaggio, propria del pensiero metafisico. Poiché «il passato in generale, come contenuto e come forma [del già stato] appare sotto il segno dell'obbedienza, della sottomissione [...]»<sup>43</sup>, e poiché non si può agire sul già stato, non si può, per attuare una qualche forma di giustizia moralistica, che pretendere una strana vendetta sul passato – operata sia da chi subisce il dominio, sia da chi lo attua. Proprio per questo c'è della violenza nel rapporto tra il passato dei fatti e il nostro esserne figli, che ogni oggi subisce dal suo ieri – ieri che contiene i motivi dell'autorità e del dominio sull'oggi. «Di qui il sottile gioco che in ogni società, e prima ancora nella famiglia, si instaura tra autorità e "autore", come colui che cresce e nutre, il già-nato, il già stabilito nella vita, che pretende di imporre i propri modelli di esistenza»<sup>44</sup>. Anche il rapporto figlio-padre dunque si determina in riferimento alla questione del dominio. «Vivere il rapporto figlio-padre in termini di conflitto [...] è proprio dell'uomo cresciuto nella società fondata sulla divisione tra padroni e schiavi»<sup>45</sup>. Di questa violenza dovuta all'obbligo dei figli di rispondere ai padri, di questa riverenza nei confronti dell'autorità del passato si fa carico il pensiero irrazionalistico, la concezione antistoricistica del tempo. E il fascismo, come ideologia, sarebbe vissuto nell'irrazionalismo<sup>46</sup>, nel

40. Ivi, p. 263.

41. *Ibid.*

42. Cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera* (1974), Bompiani, Bologna 2003, pp. 249-69.

43. Ivi, p. 262.

44. Ivi, p. 264.

45. Ivi, p. 267.

46. Cfr. G. Lukács, *Esistenzialismo o marxismo?* (1948), Acquaviva, (s.l.) 1995, pp. 63-8, 91-110. Essendo l'irrazionalismo antidialettico la base dell'esistenzialismo moderno, e rischiando questo di divenire l'ideologia della reazione, possiamo sostenere che il comunismo, che si fonda sul metodo dialettico e sul materialismo, è stato sconfitto da una strana forma di "fascismo",

tipo di rapporto che tutti avrebbero instaurato con il passato e la storia: esso può essere visto come un modello vincente nonostante, come pagina storica precisa, sia stato accantonato. La base dell'ideologia fascista risiede nella filosofia dell'imperialismo, in cui l'atteggiamento di opporre alla conoscenza scientifica il mito è prevalente. La pretesa di sostituire il sapere scientifico con una mitologia riformata, cui si giunge grazie all'impostazione irrazionalista, decreta, nella sostanza, l'irrevocabile superamento del materialismo e, quindi, del tentativo di applicare le idee del socialismo scientifico. Si giunge ad un diverso modo di concepire il corpo, lo si priva della consistenza materiale, il che vuol dire trasfigurarne nel suo aspetto mitizzato, cosa che ha inizio proprio con Nietzsche<sup>47</sup>. Tutte le accezioni di "guardare indietro", isolabili nel testo di *Petrolio*, sono segnate dal rapporto con una certa modularità regressiva, che permette la sinossi visiva nelle linee di ripresa attuali in sostituzione tanto al procedere in avanti del cammino identitario<sup>48</sup> quanto al ritorno ciclico dei culti pre-cristiani. Alla discesa guidata dell'inferno dantesco, Pasolini oppone lo scorrere all'indietro, per via orizzontale, con vista chiara sull'indietro – rispetto al senso di marcia – e vista cieca sul verso in avanti. Ma il modello negativo, anti-storico, contempla già questa valenza del procedere regressivamente: i personaggi e gli aspetti della realtà sono colti autenticamente guardandoli nell'indietro temporale; lo spazio percorso pone la corretta sfasatura per dare senso, ad esempio, al procedere del Merda, il personaggio degli *Appunti 71*. Il "guardare indietro" riguarda anche, infatti, il modo di considerare il linguaggio cine-audio-visivo in continuità con il linguaggio non-verbale, il momento orale della scrittura. Tra la visione e la realtà si crea distonia, diacronia essenziale, per cui la realtà (storica?) antecedente – di qualche spazio di tempo – si inserisce nella visione presente: «In altre parole l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Realtà – che sta "dietro" l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Visione – è "quello di una volta", cioè di sei sette anni fa»<sup>49</sup>. La scena dell'incrocio reale appare sullo sfondo della scena della visione per un concentrarsi, allucinatorio e casuale, dello "sguardo all'indietro". Carlo riprende la scena dell'arrivo in pompa magna del Merda, abbracciato alla sua ragazza, in Via di Torpignattara, da un carretto, su cui è seduto, che procede a marcia indietro, guidato da tre dèi che gli illustrano i 15 gironi e le 5 bolge finali – il sistema delle perpendicolari e delle parallele che disegna il quartiere attorno al vialone centrale di Torpignattara. Ogni girone ha il suo modello, visibile o invisibile, chiaro od oscuro. Il modello dei modelli è irrappresentabile per la smisurata bruttezza, anti-bellezza. In questa accezione cinematografica è conte-

ovvero di ideologia reazionaria basata sull'irrazionalismo. Così è stato possibile nel Novecento assistere a due pieghe antipodiche prese dallo sviluppo della stessa matrice antidialettica e fenomenologica, Heidegger e Sartre, Heidegger e Lévinas.

47. Ivi, pp. 48-51.

48. Cfr. C. Steel, *Il sé che cambia* (*The Changing Self*, 1978), trad. it. a cura di P. Porro, Edizioni di Pagina, Bari 2006. Al procedere lineare, però, come serie di uscite da sé e rientri identitari in sé, mancherebbe la possibilità di mantenere un punto di vista generale, complessivo, sul tempo come fenomeno sociale.

49. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 326.

nuta già quella di tipo citazionale: il vestiario e il taglio di capelli dei giovani, che vengono attraversati dall'osservazione mobile dell'occhio da presa, sono segnati dalla bruttezza e dalla ripugnanza, derivanti dallo scimmiettamento delle mode dei decenni addietro<sup>50</sup>. Altra forma di "sguardo indietro" è la negazione del voler sapere cosa ci sia dietro – le cose. Il resistere alla tentazione di girarsi indietro, per sapere, si traduce nel dare le spalle al mondo per rifiutare del mondo la sparizione di ogni speranza di salvezza. Si concretizza nel voltare "il tergo", che *erroneamente* commette il vigile notturno dell'*Appunto 62* (mentre qualcosa di grave sta succedendo). È l'atteggiamento del chiudere la saracinesca dietro la quale sta tutto ciò che non si vuole e non si deve vedere, ciò che deve – in un umiliante imperativo categorico – rimanere nascosto, le stragi, gli omicidi, il malfare. Il vigile notturno è il lato lunare dell'evidenza politica, lo Stato nella sua dimensione deficitaria, una dimensione poliziesca. E nessuno stato di polizia può essere degno equilibratore della società: la conferma viene data nella *Battaglia di Pietralata* di *Una vita violenta*. Gli uomini e le donne vivono in un mondo, che non comunica con le istituzioni, che ancora non accetta il destino della politica italiana<sup>51</sup>. Ciò che si lascia indietro acquista più valore di ciò che si ha dinanzi: il possesso predilige, a questo punto, la passività invece dell'egemonica transattività. L'oggetto del possesso diviene protagonista principale a fronte del soggetto del possesso. Si verifica un'inversione valoriale del possedere con l'essere posseduti, laddove l'essere posseduti diviene esperienza più *lancinante* – emotivamente a contatto con lo spirito vitale – del possedere (*Appunto 63*). L'accettare che ciò che si ha dietro valga più di ciò che si ha davanti sostituisce, nel romanzo, la volontà di dominio che Giasone vorrebbe poter vantare su Medea, Tristram su Giana, Carlo su Karl. È un accettare di essere in balia di chi ti prende da dietro, alla sprovvista, nel duplice senso politico e sessuale, che è poi, per Pasolini, lo stesso senso. Carlo diventa il punto culminante di una storia familiare di dominio, subisce egli stesso, il dominio del passato familiare. Diventando passività, oggetto di possesso, ricettivo *vulnus* femminile, egli manda in corto circuito ogni pretesa egemonica, seppure rimandandola alla storia genealogica degli antenati: i nonni piemontesi, imprenditori tessili, e tutta la schiera degli avi risalenti a prima della rivoluzione francese avevano sempre portato addosso la caratteristica del possesso. Ad ogni modo, il suo lato borghese, solare, "politico", dunque la protezione tutelare del potere transitivo di Polis, che si contrappone alla passività, alla caducità, alla volubilità di Tetis, fa sì che riacquisti un aspetto conforme all'essere dei padroni<sup>52</sup>.

Passando a considerazioni più generali, il "guardare indietro" può assumere i contorni di una precisa modalità espressiva congiuntamente ad una riflessione critica sul linguaggio cinematografico. Se è vero che il cinema non è che la

50. Il tentativo è di caricare di aspettative estetiche e narratologiche tutto ciò che fino a questo momento della modernità letteraria è rimasto scartato, ritenuto improponibile, brutto, quindi fuori dalla coerenza con qualsiasi modello mitologico, letterario, storiografico. Il feticismo novecentesco si sostituisce all'estetica del bello di matrice settecentesca e ottocentesca.

51. P. P. Pasolini, *Una vita violenta* (1959), Garzanti, Milano 2015, pp. 126-50.

52. Pasolini, *Petrolino*, cit., p. 315.

lingua scritta della realtà, se è vero che la lingua scritta della realtà è composta dagli oggetti che una macchina da presa, momento per momento, riproduce<sup>53</sup>, per riprodurre la realtà per davvero è necessario non interromperla, accettare l'inefficacia espressiva dell'*epoché*. Le azioni della vita di un uomo sono continue sebbene un occhio superposto possa frammentarle in varie scene – la differenza tra gesto creativo e vita sta proprio nella possibilità della sospensione del primo rispetto all'assoluta continuità della seconda. Per dare un giudizio di valore – estetico o anche morale – sul *continuum* della vita è tuttavia necessario renderla opera, dunque allontanarla in un passato prossimo. Il distanziamento della vita presente nel passato non può che avvenire ponendosi al di fuori del flusso vitale, dunque, seppure artificialmente – poiché l'arte e il giudicare estetico non possono non essere il frutto di un artificio, ovvero la generalizzazione del gusto, del sentimento di piacere per Kant – sospendendo la continuità – la sospensione avviene una volta per tutte: nel cinema il montaggio è l'atto unico posteriore alle riprese, nell'esistenza l'assegnazione di senso, analogamente al cinema, avviene dal riconoscimento a cose fatte, a vita avvenuta. Il cinema, per Pasolini, essendo un infinito piano sequenza<sup>54</sup>, mostra la difficile traducibilità, nonostante il montaggio si sforzi di operare artificialmente questa traduzione, del presente in passato. La moltiplicazione dei presenti, in effetti, che avviene riproducendo da varie angolature la stessa scena madre, rendendo vacuo lo stesso tempo presente, impone, per leggere i vari presenti, uno sguardo al passato – quasi che la comprensione abbia ad essere una rivisitazione dei momenti, componibili e ordinabili in un tutto d'insieme. Presente e passato sono manifestazioni che si rinviano reciprocamente attraverso il meccanismo *assenza dell'uno-presenza dell'altro*, comparsa-scomparsa, corpo-fantasma. Perché i sintagmi del presente acquistino una parvenza di compiutezza deve accadere una coordinazione delle relazioni tra i vari presenti espressi dai vari piani sequenza. La coordinazione non può che avvenire, tutto sommato, quando i fatti sono già accaduti. Perciò non c'è oggetto reale – sul quale sia effettiva la possibilità di controllo e manipolazione – che non sia un già passato. L'artificio della coordinazione – scrittura o montaggio – fa constatare che il presente non è leggibile in sé ma solo dal suo futuro. Poiché «soltanto i fatti accaduti e finiti sono coordinabili fra loro, e quindi acquistano un senso»<sup>55</sup> lo scrittore non può che agire, tessere, montare e smontare, sul passato. La sua azione è equivalente a quella del montatore cinematografico che, per far cogliere il senso delle storie, incolla dei tasselli elementari, ora fermi, detti scene, completamente sganciati dal divenire presente. Ogni qual volta si ha la regressione *decomposizionale* dalla *langue* alla *parole*, dal cinema al film, dal momento sistematico a quello elementare, dal composto ai componenti «succede che il presente diventa passato»<sup>56</sup>. Non c'è vera realtà, per Pasolini, senza passato. Il presente risulta essere un'astrazione; astratti sono

53. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 2000<sup>3</sup>, p. 229.

54. *Ibid.*

55. *Ivi*, p. 239.

56. *Ivi*, p. 240.

la lingua, il cinema, il tutto, anche se sono l'effetto della comunicazione di cose reali che si miscelano, si giustappongono, si compenetrano. Così fin quando non saremo morti, ammonisce, nessuno potrà rivendicare di conoscerci a fondo e di poter dare un senso alla nostra vitale azione continua. E solo quando saremo morti la nostra vita sarà un realizzato.

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzioni di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi, e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile<sup>57</sup>.

Al netto, dunque, di un Terzo Occhio, che tutto in teoria può, guardando indietro, l'occhio vigile del narratore, quest'occhio particolare che si serve di un certo meccanismo di ripresa, riesce a ricomporre la storia, ogni storia, dalla attuale certezza, o incertezza, alla *archetipica* preistoria.

Giana è la protagonista di una storia alla rovescia, colei che scende più sotto di Orfeo e Lot, più indietro della narrazione sacra, cristiana o pagana che sia, ri-vendicando l'impossibilità della sottomissione a qualsiasi destino beffardo, ad alcun Plutone, che sottraendo dall'assoluta libertà puberale l'adolescente Proserpina la costringe alla struggente esperienza erotica. Dalla carrellata di spalle di Carlo, che riprende il Merda negli *Appunti* dedicati all'inferno di Torpignattara, emerge che la realtà anticipa la visione: la sfasatura che le divide richiama a un chiaro giudizio di valore, un punto di vista crociano. Il presente può essere sottoposto a giudizio allorquando sia divenuto passato. L'oggi non fa parte della realtà, è visione, apparizione; esso è segnato da una forza inefficiente a causa della sua involuzione "valoriale", della sua *deragliata* dai binari del senso. Il "nuovo mondo" è un mondo della visione, che relega la realtà ai margini del reticolo spazio-temporale. In conclusione: Tetis è divinità del passato, Polis del presente, il passato è reale mentre il presente è visionario. Perché si possa restituire alla storia la sua realtà bisogna che il *presente* divenga *un tutto passato*: il narratore è colui in grado di operare dalla rimozione del flusso della vita presente la ripresa delle congiunzioni dei presenti passati.

57. Ivi, p. 241.