

I narratori di Pasolini e l'angolo d'incidenza della vita

Il narratore è un nome che ci è familiare, scrive Walter Benjamin in un importante saggio su Nicola Leskov, ma al tempo stesso indica qualcosa di remoto dalla nostra esperienza quotidiana, dove diventa sempre più difficile incontrare qualcuno che sappia raccontare una storia¹. Tutta una serie di fattori economici, sociali e tecnologici, in tempi relativamente recenti, hanno privato gli uomini della capacità di scambiare esperienze attraverso il racconto, sostituendo alla narrazione di una storia che passa di bocca in bocca, l'informazione gestita dal giornale e dai mezzi di comunicazione di massa. Alle origini del processo che porta al declino della narrazione si pone l'introduzione del romanzo nella prima età moderna; poiché il romanzo è la prima forma di letteratura in prosa a non avere uno scambio vitale con una tradizione orale. È l'individuo borghese nella sua solitudine a scrivere romanzi e da questo momento la narrazione perde il suo orientamento pratico. Nelle forme di letteratura che hanno la loro origine nell'oralità, come i proverbi e le favole, il narratore è la persona che attraverso i suoi racconti dà un consiglio, una norma di vita, un'istruzione pratica. Tutti questi riscontri legati all'esperienza vengono meno nel

romanzo, come appare evidente nel *Don Chisciotte*, il primo capolavoro del genere, dove il protagonista non mostra un briciolo di saggezza nei confronti della comunità. Queste trasformazioni per Benjamin sono legate al fatto che nel mondo moderno la comunicabilità dell'esperienza diminuisce drammaticamente e «l'arte di narrare si avvia al tramonto»².

Parlando del suo ultimo romanzo ancora incompiuto che ora a quasi due decenni dalla sua scomparsa è stato dato alle stampe con il titolo *Petrolio*, Pier Paolo Pasolini, a conferma della sua vocazione testimoniale e pedagogica³, si mostra almeno in parte ancora convinto della capacità comunicativa e dell'utilità pratica del genere romanzesco:

Questo romanzo non serve più molto alla mia vita (come sono i romanzi o le poesie che si scrivono da giovani), non è un proclama, ehi, uomini! io esisto, 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 aspettava [immaginava]⁴.

Come ha scritto Aurelio Roncaglia nella *Nota filologica* che ha accompagnato l'uscita di *Petrolio*, l'incompiutezza del romanzo lascia aperti molti problemi importanti⁵: la stessa qualifica di Romanzo risulta soggetta a riserve, poiché nella stesura l'opera si è venuta allontanando dalla definizione del «genere», quale è comunemente inteso, anche se va poi riconosciuto che tra tutti i generi il romanzo è quello che più di tutti sfugge a qualunque codificazione, mantenendosi aperto a sviluppi formali spesso imprevedibili⁶. In ogni caso, quasi a conferma di quello che Benjamin scriveva a proposito del narratore, Pasolini in *Petrolio* non intende attribuire alla narrazione un ruolo sostanziale o strutturale, ma di ricordo, di citazione, quasi a voler rievocare la «forma» romanzo piuttosto che scriverne uno vero e proprio:

È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi [veri]: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia: rari sono i passi che si possono chiamare [decisamente] narrativi, e in tal caso sono i passi narrativamente così scoperti («ma ora passiamo ai fatti», «Carlo camminava...» ecc., e del resto c'è anche una citazione simbolica in questo senso... «Il voyage a...») che ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature che quella dei romanzi classici: si tratta cioè di «passi narrativi veri e propri» fatti «apposta», per rievocare il romanzo⁷.

Il progetto di Pasolini si collocava dunque nel solco delle ultime esperienze giornalistiche e saggistiche dello scrittore «corsaro» e «luterano», quello che i risvolti di copertina dei suoi libri definivano un «testimone scomodo del nostro tempo». In realtà, la lettura di quello che ci resta degli appunti di Pasolini raccolti in *Petrolino*, accanto ad un'evidente ripresa delle tematiche luterane e dello stile già approntato in sede giornalistica, saggistica, e poetica, porta in primo luogo ad una verifica non tanto della crisi del romanzo, che rimane comunque sullo sfondo come progetto sia pure incompiuto, ma della narrazione. È la crisi della narrazione che spinge Pasolini a utilizzare la forma saggistica anche nel romanzo, nel tentativo di reinventare in una forma comunicativa segnata da una forte vis polemica il solipsismo della propria esperienza umana, intellettuale ed artistica. Occorre interrogarsi ulteriormente sulle motivazioni profonde di questo declino della narrazione nell'ultimo Pasolini; motivazioni che non si spiegano semplicemente con un rimando storico al carattere eminentemente riflessivo, critico e saggistico del Novecento o al carattere epocale dell'eclisse del narratore cui fa riferimento Benjamin.

Nella lettera a Moravia, che viene ora pubblicata assieme

me al romanzo postumo, Pasolini afferma di aver evitato in *Petrolino* ciò che capita di solito nei romanzi dove il narratore scompare per lasciar posto ad una figura convenzionale:

Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un «oggetto», una «forma», obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, (...) quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano⁸.

In realtà di narratori in *Petrolino* ce ne sono più d'uno, e se pure è vero che tutti si riassumono nella figura di uno scrittore che «vive» la genesi del suo libro⁹, rimane tuttavia vero che il ruolo dei narratori messi in scena da Pasolini è proprio quello di proclamare la morte della narrazione.

Nell'Appunto 97, intitolato «I narratori», leggiamo:

L'arte narrativa, come sapete bene – esordi questo narratore – è morta. Siamo in lutto. Quindi, in mancanza di vino, cari ascoltatori, dovete accontentarvi del ciceone¹⁰.

Il discorso viene continuato nell'appunto successivo, l'Appunto 98, intitolato «L'Epochè: Storia di un uomo e del suo corpo», ma solo per prendere le distanze dalla storia raccontata, che non può che produrre una conoscenza illusoria e momentanea:

Del resto, ve lo ripeto. La vera storia che vi sto narrando non è questa. La vera storia riguarda l'assoluta indipendenza delle leggi che istituiscono una forma rispetto alle leggi di tutte le altre

forme. La *continuità* che unisce tutte le leggi che più in generale istituiscono l'universo (caratterizzato dalla mancanza di ogni soluzione di continuità) non c'è dubbio è un dato¹¹.

La conoscenza della forma secondo questo narratore è un'illusione perché essa pretende di interrompere la continuità delle forme, l'organicità vitale dell'universo.

Nell'Appunto 99, «L'Epochè: Storia di mille e un personaggio», interviene un secondo narratore che afferma che quanto verrà da lui riferito non è accaduto nel teatro del mondo ma è frutto della sua immaginazione. Egli ha creato due personaggi antagonisti, che sono in realtà un unico personaggio e il loro antagonismo è in realtà una lotta interiore. Da quell'unico personaggio il narratore ricava poi una folla di personaggi che costituiscono il «Disordine»:

Erano lì intorno a me a dimostrarmi con estrema e incontrovertibile vivezza che il tempo storico non coincide in pratica mai col tempo vissuto¹².

A quel «Disordine» il narratore non può opporre che se stesso, una parte di se stesso. La scissione vive anche dentro di sé. Ma la forma impone i suoi diritti e il tempo vissuto pretende di costituirsi come tempo storico. Il narratore a questo punto organizza in sé il senso e la «funzione della realtà», cercando appunto di impadronirsi della realtà, ma mentre è coinvolto nell'atto creativo della scrittura del suo romanzo il narratore si accorge di desiderare anche di liberarsi di se stesso¹³.

In queste pagine di *Petrolino*, dove sono in scena i narratori, il romanzo, o ciò che ci resta del romanzo progettato, perde paradossalmente la propria forma narrativa per assumere, come accade del resto in altre parti del testo, quella saggistica che si traduce nello spazio della riflessione sull'arte del narrare, riflessione che si rende neces-

saria poiché il soggetto narrante non è in grado di distanziarsi dall'oggetto del suo racconto e di dare vita liberamente e spontaneamente ai propri fantasmi creativi. Questa mancanza di distanza tra il soggetto pensante e l'oggetto della conoscenza e della riflessione è una delle caratteristiche precipue della forma-saggio¹⁴, e secondo Pasolini è compatibile fino ad un certo punto con la forma-romanzo, tanto che egli la tematizza nelle pagine del singolare testo polimorfo che aveva progettato. Da questo punto di vista il romanzo si mostrerebbe in grado di sopravvivere al declino della narrazione solo a patto di assumere una veste autoriflessiva e saggistica che ne garantisca la leggibilità. Del resto il destino del romanzo si avvicina a quello del saggio in ragione del comune orizzonte ironico e umoristico evidenziato tra gli altri da György Lukács.

Il momento importante per il saggista è l'attimo in cui ciò che sta fuori e ciò che sta dentro, l'anima e la forma, si coagulano e uniscono. Ma per il giovane Lukács «la forma della vita non è più astratta della forma di una poesia»; e quindi anche il saggista, come lo scrittore di romanzi, deve mantenere un rapporto sempre aperto tra la Forma e la Vita, egli non si esaurisce nella Forma e non punta alla creazione di grandi sistemi teorici. Questo atteggiamento è alla base di quell'ironia e di quell'umorismo che si trovano negli scritti dei grandi saggisti, la cui origine viene indicata nell'ironia socratica¹⁵. D'altro canto la materia del romanzo per Lukács è costituita dal dover cercare l'essenza della vita e nello stesso tempo dal non poterla trovare: l'obiettività del romanzo che viene definito come l'«epopea del mondo abbandonato dagli dei», può essere solo una *docta ignorantia*, l'ironia, che si esprime nel non voler sapere, nel non poter sapere il termine ultimo delle cose¹⁶. Al centro del romanzo è il valore proprio dell'interiorità, l'avventura dell'autoconoscersi, la storia di un'anima che di fronte al compito insormontabile di rappre-

sentare la propria essenza vitale trova la propria redenzione unicamente nella dimensione ironica. Nel romanzo la pretesa di fermare il senso della vita ad un'immanenza definitiva e conclusa, viene continuamente scardinata dalla potenza del tempo che scombina ogni progetto umano riportandolo all'organicità vitale. Per questa ragione, come sosteneva anche Benjamin, pur partendo da premesse teoriche diverse da quelle di Lukács, «scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana»¹⁷. Questo tipo di esasperazione sembra essere anche all'origine della scrittura di *Petrolio* che in un appunto viene definito come «il poema dell'ossessione d'identità e, insieme, della sua frantumazione»¹⁸.

Pasolini prende le distanze dalla tradizione romanzesca cresciuta sul modello di Cervantes e sul motivo della «dissociazione»¹⁹. Il compito che si è proposto non è quello di analizzare la psicologia e l'interiorità di Carlo. L'interiorità non viene anzi prevista come esistenza oggettiva, poiché egli intende affermare il «disordine» della vita sull'«ordine» della forma:

La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione altro dunque non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema; il quale, a causa dell'altro motivo, più vero, dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione, sarebbe per sua natura illimitato e illeggibile²⁰.

Da quest'ultimo motivo viene la concretezza di una scrittura che si rivela impotente e «bisognosa dell'aiuto della letteratura» e che tuttavia pretende di trasformarsi nella «testimonianza della fine del romanzo», proprio per il rifiuto della Forma e l'affermazione di una radicale «ossessione di identità» in cui tutto, compreso il destino della scrittura, è messo continuamente in gioco²¹.

Ma proprio in questo desiderio assoluto di purezza e di verità si manifesta alla fine uno stile, una conferma della Forma cui si intendeva sfuggire. Pasolini si mostra perfettamente consapevole di tutto questo e avverte il lettore a più riprese dell'ironia con cui affronta la creazione letteraria ed artistica:

Mai nessuno può dir tutto, ossia essere totalmente onesto [puro]: c'è anche una mafia [mistificazione] della struttura, accettata universalmente per tacito consenso. Il detto è regolato dal non detto; la testimonianza dalla reticenza; il sentimento civico dall'omertà. Solo fondandosi su ciò che non è forma, la forma è tale. E l'esclusione della forma è sempre un progetto, un calcolo. Purtroppo, al «tacito consenso» io oppongo la verbalità della mia colpa: non so fingere di creare un oggetto, un mistero. Ma esso si ricreerà spero, nella testa del lettore, che prego appunto ora di accettare queste mie confidenze²².

È questa una pagina molto amara, che getta un'ombra di inquietudine sulla produzione letteraria ed artistica in generale e sulla sua stessa scrittura creativa, quasi a voler contestare le ragioni stesse di esistere dell'Arte, di fronte all'onda magmatica della vita. L'ultimo Pasolini viene così ad approdare a posizioni di radicale contestazione di un'idea assoluta di arte, intesa come mondo arcano e straniato. Sono posizioni in parte vicine a quelle espresse da un altro poeta-testimone del nostro secolo, Paul Celan, che identificava quell'idea assoluta di Arte nella poesia di Mallarmé e la contestava chiedendosi nel *Meridiano*, una delle sue prose più famose:

Una contestazione cui tutta la Poesia odierna deve far ritorno se vuole continuare a essere interrogazione? Con altre parole e saltando qualcosa: ci è lecito, come adesso un po' dovunque accade, partire da un concetto dell'Arte come alcunché di

dato e d'incondizionatamente presupponibile? Diciamo così, per esprimerci concretamente: c'incombe forse il compito di portare alle sue estreme conseguenze il pensiero di Mallarmé?²³

Per Celan la poesia può prendere forza non tanto cercando di «ampliare l'Arte», ma mirando ad individuare il punto in cui ciascuno è più «ristretto in se stesso», evidenziando il proprio legame con il destino del poeta. La poesia allora diventa un cercare se stessi, una sorta di «rimpatrio» e Celan ha «incontrato» se stesso quando ha dedotto la sua sorte dal 20 gennaio 1942, la data in cui fu decisa la «soluzione finale» che lo porterà all'esperienza del lager nazista da cui resterà segnato definitivamente. Ciascuno ha il proprio 20 gennaio, aggiunge Celan, ed è da lì che occorre partire se si vuole dare alla poesia il respiro della vita²⁴.

Fin qui Celan, ma che dire delle scelte artistiche di Pasolini? Ha inteso anch'egli individuare il proprio 20 gennaio, il momento cruciale della propria esistenza che gli consentisse di incontrare se stesso? Oppure ha percorso altra strada? Se l'oggetto della polemica pasoliniana in *Petrolio* è il «tacito consenso» su cui si regge la convenzione letteraria, va detto che Pasolini stesso nella sua carriera di scrittore, proprio nel momento in cui comincia ad affermare il carattere politico e tendenzioso della letteratura, dando avvio alla propria produzione narrativa con *Il sogno di una cosa*, scritto nel 1948-49, i *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), mostra di servirsene consapevolmente come di una maschera dietro cui non poteva certo trovare espressione l'«ossessione di identità» teorizzata in *Petrolio*. Alla maschera dello scrittore impegnato alla ricerca delle aree geografiche ed esistenziali in cui si esprime la resistenza ai disvalori del neocapitalismo; alla maschera del «testimone scomodo» che sa guardare nel profondo la realtà sociale e politica in cui vive, fino a coglierne le più sottili trasformazioni, succede ora lo

scrittore disposto ad assumere tutte le maschere possibili per affermare la sua «ossessione di identità». In *Petrolio* infatti gli Appunti relativi alle metamorfosi transessuali del protagonista sono designati come i «momenti basilari del poema»²⁵.

Ma che cosa è cambiato nella ricerca umana e letteraria di Pasolini? Poco, o nulla. E lo scrittore mostra di accorgersene nella scrittura di *Petrolio*, dove l'annunciata «testimonianza della fine del romanzo» si trasforma continuamente in una conferma della letteratura. Pasolini non ha cercato il proprio 20 gennaio nel senso che Paul Celan dava a questa espressione e la conferma di questa decisione si trova nella scelta di non continuare e non pubblicare il diario che riassumeva la sua produzione giovanile caratterizzata dall'esclusiva soggettività del poeta, da un autobiografismo più o meno esplicito e da una forte componente lirica che emerge soprattutto nelle poesie in dialetto. Si è parlato a questo proposito di una vera e propria «rimozione» che starebbe alle origini della sua carriera e certo la freschezza di quelle pagine giovanili se confrontata con le pagine ossessive di *Petrolio* la dice lunga sulle scelte umane ed artistiche di Pasolini²⁶. Il diario autobiografico fu scritto di getto dal giugno 1946 al dicembre 1947: si tratta dei «Quaderni rossi» pubblicati in parte da Nico Naldini; la rielaborazione romanzesca di quelle pagine tentata da Pasolini è uscita postuma nel 1982 con il titolo di *Atti impuri*²⁷. Al diario giornaliero si alternavano ricordi d'infanzia e qui la scrittura di Pasolini assumeva un livello di trasparenza e di purezza espressiva mai più raggiunto nelle opere successive²⁸. Appare del tutto sorprendente ora, di fronte all'«ossessione dell'identità» manifestata in *Petrolio*, la decisione di Pasolini di non continuare il romanzo autobiografico nato da questo diario, perché il romanzo gli appariva troppo scopertamente autobiografico. Ma forse non c'è nulla da sorprendersi, perché l'«ossessione d'identità» cui approda

Pasolini si pone in una linea di continuità con la scelta consapevole di abbandonare il piano diaristico della scrittura per accettare, sia pure con una lacerazione profonda e traumatica, le convenzioni della letteratura, la finzione di quello che in *Petrolio* viene indicato come «tacito consenso» del sistema letterario. Certo a questo punto risultano anche più chiare le motivazioni che stanno alla base di quel declino della narrazione che viene tematizzato nel romanzo progettato all'inizio degli anni Settanta: sono le stesse che hanno spinto Pasolini a non concludere *Atti impuri*, anche se ora egli non teme più di rendere pubblica la propria diversità e i propri traumi esistenziali²⁹.

Nei «Quaderni rossi» la scrittura nasce da un «desiderio assoluto di sincerità»³⁰; si tratta di una scrittura «segreta» nei termini del «diario intimo», che tuttavia paradossalmente non è un testo privo di destinatario come comunemente si crede, tanto che anche Pasolini si rivolge a un destinatario ipotetico, un futuro lettore ideale. Il diario nasce da una scrittura frammentaria in cui pure sono possibili interruzioni o rimozioni interessate, ma in ogni caso la struttura del genere impedisce al redattore di agire come un «autore» che organizza e domina il suo racconto, perché chi scrive un diario è sottoposto all'ordine successivo dei giorni e non può costruire la sua narrazione come invece può e deve fare il romanziere. Nel diario esiste uno scarto sia pure debole tra il vissuto e la scrittura, tra il discorso e la narrazione³¹.

L'immediatezza temporale può trovare spazio solo nella finzione del romanzo che fa uso di tecniche come il monologo interiore o il flusso di coscienza, in cui lo scarto tra la vita e la scrittura tende ad essere abolito. Per queste ragioni strutturali il diario non poteva essere una forma privilegiata da Pasolini. D'altra parte il progetto di un diario che rendesse la forma magmatica e progressiva della realtà non viene da lui abbandonato, viene anzi ri-

proposto in un appunto datato 1 novembre 1964³². È significativo che Aurelio Roncaglia veda in *Petrolio* una proiezione di quel progetto autobiografico, ma occorre riconoscere che l'«ossessione di identità» teorizzata da Pasolini poteva vivere solo in un romanzo; del resto in *Petrolio*, come si è visto, Pasolini in fondo non intende liberarsi del tacito consenso della convenzione letteraria contro cui pure polemizza.

La biografia di un *raznochinets*, un intellettuale sradicato, privo di legami organici con classi e istituzioni, ha scritto Osip Mandel'stam, non ha bisogno di memoria, è sufficiente per lui presentare i libri che ha letto e la sua biografia è fatta³³. Ma anche Mandel'stam ha scritto note autobiografiche e nessuno più di lui mostra di collegare il destino del romanzo a quello della biografia. Mandel'stam è uno scrittore frequentato e amato dall'ultimo Pasolini, tanto da mettere come epigrafe di *Petrolio* un suo verso: «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili». Si tratta del primo verso di una poesia scritta nel gennaio del 1931 dove Mandel'stam rievoca quello che altrove chiama il proprio «imperialismo infantile», maturato spontaneamente nell'infanzia vissuta a contatto con il militarismo di Pietroburgo, dove, nella sua fantasia di ragazzo, egli immaginava una sorta di ideale e universale parata militare alla maniera degli antichi romani. La poesia afferma poi con forza l'indipendenza e la passione con cui il poeta ha vissuto la sua vita. Nelle ultime due stanze Mandel'stam si chiede per quale ragione la città si impone sulla sua sensibilità e accampa antichi diritti sui suoi pensieri, con richiami al mondo greco-romano classico. La risposta si trova forse nell'oblio che avvolge la mente del poeta non più capace di ricordare³⁴.

La sorte del romanzo per Mandel'stam è collegata al destino dell'individuo. Il romanzo entra in crisi con la società di massa, quando i suoi protagonisti non saranno più grandi figure o personaggi straordinari, ma gente or-

dinaria. Infatti per Mandel'stam la misura del romanzo è la biografia e gli sviluppi possibili del romanzo nella società massificata sono legati ad una «atomizzazione» della biografia, fino a quando la dimensione biografica verrà meno, portando con sé la crisi della dimensione narrativa del romanzo che sarà destinato ad esaurire la sua funzione, non essendo più interessato al destino dell'individuo e perdendo quindi il proprio orizzonte di senso³⁵. Per Mandel'stam il moderno individuo europeo è condannato a non nutrire più alcun interesse per la propria biografia e la propria interiorità, poiché non esiste più l'individuo descritto nel vecchio romanzo ottocentesco come una coscienza attorno a cui si organizzano tutti i fenomeni della vita. Di qui il venir meno dell'interesse per l'azione e per la psicologia che restano schiacciate dalla complessità di una realtà divenuta irraggiungibile dalla coscienza individuale.

Il declino della narrazione che abbiamo visto tematizzato in *Petrolio* si trova dunque anche al centro di alcune riflessioni di Osip Mandel'stam, l'autore che Pasolini, come già Paul Celan, sente vicino avvertendo il valore testimoniale della sua vita e della sua opera. Mandel'stam è anche autore di una riflessione sulla morte dei poeti che sembra aver avuto qualche influenza sul gesto suicida di Paul Celan³⁶ e che ora getta un'ombra drammatica anche sulla morte di Pier Paolo Pasolini.

Vorrei parlare della morte di Skriabin come del suo supremo atto creativo – scrive Mandel'stam in uno scritto su *Pushkin e Skriabin* del 1915. Mi sembra che la morte di un artista non dovrebbe essere esclusa dalla catena dei suoi risultati creativi, ma ne dovrebbe essere vista come l'atto finale, l'ultimo anello³⁷.

Mandel'stam vede all'opera in questa concezione un punto di vista interamente cristiano, l'idea della morte come

Grazia, che non può essere recisa dalla vita creativa di un artista senza privarla della dimensione teleologica. Rispetto alla propria attività creativa la morte di un artista si pone dunque come la causa senza la quale la sua vita fluirebbe priva di direzione e di senso, o non sarebbe comunque intesa nella sua dimensione più intima.

La morte di Pasolini, al di là di ogni suo risvolto giudiziario, induce a vedere nella sua opera quello che il manierismo della sua scrittura non vuole e non può esprimere pienamente, vale a dire la ricerca di una dimensione vitale praticabile in termini umani, in cui il senso del peccato e della diversità colpevole si compongano in una dimensione sinceramente etica che sappia nutrire la stessa passione estetica. Questa era la «testimonianza» sua più vera, questa era l'esigenza profonda che si nascondeva dietro la «disperata vitalità» di cui parlava Pasolini, assumendo le vesti antipatiche e ingombranti del Regista e del Poeta. La morte tragica di Pasolini lo ha tolto alla dimensione letteraria dello scrittore luterano e corsaro e gli ha restituito tutta la sua umanità: un'umanità che da ultimo si è espressa drammaticamente nella miseria del corpo sfigurato dalla morte violenta, quel tipo di umanità che le sue opere hanno saputo rendere in rari momenti di grazia. D'altra parte solo la morte attribuisce una forma tramandabile al sapere e all'esperienza di vita di Pasolini, poiché la morte, come ha scritto Benjamin

è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la *storia naturale* in cui si situano le sue storie³⁸.

Ma per quali ragioni all'inizio degli anni Settanta Pasolini riprende il progetto di un romanzo? Perché confermare la finzione della letteratura, sia pure scoprendo tutte le carte ed elencando tutte le ragioni che rendono obsoleto il romanzo e finita la narrazione? L'interesse per la biogra-

fia e per il romanzo vengono meno per Mandel'stam per il fatto che l'angolo di incidenza delle azioni umane nell'Europa moderna ne costituisce anche l'angolo di riflessione. Alle azioni degli uomini accade quello che capita a due palle di biliardo che si incontrano appunto in modo che l'angolo di incidenza sia uguale all'angolo di riflessione. Il rifiuto di una dimensione autenticamente autobiografica, magari da ricercare nella scrittura diaristica, getta Pasolini nell'illusione di poter vivere la propria scrittura, che è cosa in parte diversa dallo scrivere «la poesia di colui che sa di parlare sotto l'angolo d'incidenza della sua propria esistenza»; come scrive Paul Celan commentando Mandel'stam³⁹. Pasolini sa di non potersi liberare della letteratura, non vuole liberarsi della letteratura, per questa ragione *Petrolio*, che nelle intenzioni dichiarate doveva essere il superamento del romanzo borghese in nome di una più profonda esigenza di verità vitale, finisce per rivelare la vocazione di una scrittura onnivora ed enciclopedica che alla fine intende inghiottire la stessa dimensione esistenziale, affermando una sorta di «imperialismo infantile» sull'angolo d'incidenza della vita. Non a caso accanto alla dimensione saggistica e giornalistica, il romanzo nelle intenzioni di Pasolini doveva mostrare quella del «poema», o comunque essere segnato anche dalla dimensione poetica, senza mai esprimere una effettiva dimensione narrativa.

È significativo che anche la contemporanea produzione poetica sia caratterizzata dalla dimensione autoriflessiva e da un «Tetro entusiasmo». Esempio da questo punto di vista il rifacimento della raccolta dialettale giovanile, pubblicato nel 1974 con il titolo *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, che è da leggere in stretto rapporto con gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*, e con gli appunti di *Petrolio*⁴⁰. Nell'esperienza poetica giovanile Pasolini era spinto verso il dialetto anche da ragioni biografiche: la campagna friulana diventa lo scenario ideale in cui

proiettare il trauma biografico della propria diversità. Pasolini sentiva di essere uno «che al suo paese torna da lontano»⁴¹, si trattava di una distanza non solo geografica da un mondo in cui «il tempo non si muove», e in cui gli anni passano «per nulla»⁴². Negli anni di *Petrolio* il dialetto si presenta più drammaticamente come alterità inattingibile all'intellettuale, come una lingua inventata dai poveri «per non farsi capire, per non condividere con nessuno la loro allegria»⁴³. Il rifacimento della *Meglio gioventù* diventa così l'occasione per ferire con colpi dolorosi e masochistici le illusioni giovanili, tanto che nella nuova raccolta viene abbandonata ogni idea di purezza linguistica e al dialetto si mescola ora la lingua⁴⁴.

Rimane, in conclusione, ancora l'interrogativo sul motivo dell'insistenza dell'ultimo Pasolini sulla forma-romanzo, un romanzo che egli annunciava essere la *summa* di tutta la sua carriera artistica, ma forse a questo interrogativo c'è una sola risposta e Pasolini la conosceva bene: l'autore, anche nelle condizioni estreme in cui egli concepisce la sua prosa o il suo romanzo, è una persona importante⁴⁵; e il suo io empirico non può essere mai interamente appagato o sostituito dai narratori semiotici che vivono nel mondo possibile del testo.

Massimo Lollini

¹ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 247.

² *Ibidem*.

³ Su questo aspetto vedi E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁴ Cfr. la *Lettera a Moravia* in P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 545.

⁵ Cfr. la *Nota Filologica*, *ivi*, p. 574.

⁶ Come ha scritto Michail Bachtin, «il romanzo è in contatto con l'elemento dell'incompiuto presente, il che non permette a questo genere letterario di cristallizzarsi». Cfr. *Epos e romanzo*, in G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 206.

⁷ *Lettera a Moravia*, cit., p. 544.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Petrolio*, cit., p. 45.

¹⁰ *Ivi*, p. 407.

¹¹ *Ivi*, p. 410.

¹² *Ivi*, p. 416.

¹³ *Ivi*, p. 419.

¹⁴ Si veda su questo A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 123.

¹⁵ Cfr. G. Lukács, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991, pp. 24 sgg.

¹⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in *Arte e società*, Roma, Editori Riuniti, 1977, vol. I, pp. 76 sgg.

¹⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 251.

¹⁸ *Petrolio*, cit., p. 181.

¹⁹ In un appunto della Primavera o dell'Estate 1972 intitolato *PETROLIO (Romanzo)* Pasolini scrive: «Un uomo e il suo doppio, o il suo sosia. Il protagonista è ora l'uno ora l'altro. Se A ha un sosia B, B ha un sosia A, ma in tal caso egli stesso è A.

È la dissociazione schizoide che divide in due una persona, riunendo in A alcuni caratteri e in B altri, ecc.».

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Petrolio*, cit., p. 314.

²³ Cfr. *Il meridiano*, in Paul Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 10.

²⁴ *Ivi*, pp. 18-19.

²⁵ Cfr. Appunto 51, p. 194; Appunto 58, p. 265; Appunto 82, p. 394; Appunto 127, pp. 504-505.

²⁶ Cfr. P.G. Bellocchio, *L'autobiografia involontaria di Pasolini*, «Diario», IV, n. 6 (giugno 1988), pp. 31-47.

²⁷ Cfr. *Amado mio* preceduto da *Atti impuri* con uno scritto di Attilio Bertolucci, a cura di Concetta D'Angeli, Milano, Garzanti, 1982. Alcune pagine del diario giovanile si possono leggere nel saggio di Nico Naldini, *Et m'è rimasa nel pensier la luce*, che si trova in P.P. Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di A. Zanzotto e N. Naldini, Roma, Lato Side, 1980, pp. 7-72; e nella *Cronologia* a cura di Nico Naldini che si trova nel I volume delle lettere, cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, Torino, Einaudi, 1986, pp. XII-CXXXII. Molte pagine di questo diario corrispondono al testo del romanzo *Atti impuri*, altre stanno a sé.

²⁸ Cfr. su questo A. Berardinelli, «Pasolini, stile e verità», in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 149-169. Berardinelli scrive che le pagine autobiografiche di *Atti impuri* esprimono nel modo più chiaro e trasparente la condizione morale di Pasolini: qui lo scrittore deve difendersi sia dagli attacchi del moralismo ufficiale che dalle accuse che vengono dal di dentro, dalla sua coscienza, che gli mette innanzi il suo «peccato di corruzione» di fronte all'innocenza del ragazzo da lui amato.

²⁹ Una conferma di questa sua decisione di abbandonare il piano biografico per assumere quello letterario e autoriale la si trova anche nell'epistolario. Cfr. per esempio la *Lettera a Franco Farolfi* del 22 agosto 1945, in *op. cit.*, pp. 203-205. In questa lettera Pasolini dichiara di voler essere sincero nella sua scrittura, ma poi aggiunge: «Io vorrei esserlo, anzi lo sarei senz'altro se avessi più stima degli uomini; ho paura che lo scoprirmi a loro per un superiore impulso morale, mi renda disagiata la dimora tra loro. (...) Le origini della mia poesia, che è l'unico senso delle mie assurde e ordinatissime giornate, sono profondissime, ma essa se ne è recisa da un pezzo; il conoscerle me le ha tolte di mezzo».

³⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, cit., p. 55.

³¹ Cfr. su questi punti Jean Rousset, *Le Journal intime, texte sans destinataire?*, «Poétique», 56 (novembre 1983).

³² Questo appunto viene utilizzato come Nota 1 in fondo a *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, p. 57. In questa Nota Pasolini progetta un libro «scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. (...) Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente...».

³³ Da questo punto di vista l'elenco degli autori frequentati o da frequentare in funzione della scrittura di *Petrolio* è lunghissimo: si va da Swift a Hobbes, Sterne; senza contare i classici come Platone, Aristotele, Apollonio di Rodio, Dante, Dostoevskij, Gogol'; autori moderni come Sade, Joyce, Pound e studiosi di psicoanalisi, come Ferenczi, e di etnografia, come Propp.

³⁴ Leggo la poesia di Mandel'stam nella traduzione inglese in

Complete Poetry of Osip Mandel'stam, Albany, State University of New York Press, 1973, pp. 187-188; la poesia non ha titolo ed è ivi designata con il numero 222. La prosa autobiografica si trova in *The Prose of Osip Mandel'stam*, translated, with a critical essay, by Clarence Brown, New Jersey, Princeton UP, 1965, con il titolo *Childish Imperialism*, alle pp. 72-76.

³⁵ Cfr. O. Mandel'stam, *The End of the Novel*, in *The Complete Critical Prose and Letters*, Ann Arbor, Ardis, 1979, pp. 198-201.

³⁶ Cfr. su questo l'Introduzione di Giuseppe Bevilacqua a Paul Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. XXVIII-XXIX.

³⁷ Cfr. *Pushkin and Skriabin*, *ib.* pp. 90-95.

³⁸ *Op. cit.*, p. 259.

³⁹ Cfr. P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), ora in *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi, 1975.

⁴¹ Cfr. la poesia «Ciant da li ciampanis» compresa nella raccolta delle *Poesie a Casarsa* (1941-43), *ib.*, p. 19.

⁴² Cfr. *ivi* le poesie «Tornant al pais» e «Fevrar», pp. 17-18 e p. 25.

⁴³ Cfr. «Saluto e augurio», in *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, cit., p. 258.

⁴⁴ Si veda ad esempio «Poesia popolare», cit., p. 239.

⁴⁵ Trovo questa sottolineatura nel ben saggio di Christa Wolf, *Leggere e scrivere*, in *Pini e sabbia del Brandeburgo. Saggi e colloqui*, Roma, Edizioni e/o, 1990, p. 43. Il titolo originale di questo libro è *Die Dimension des Autors* (1987).