

## L'happening di un coito ininterrotto: *Petrolio/Vas* di Pasolini

Francesco Gallina  
(Università degli studi di Parma)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – This essay interprets Pier Paolo Pasolini's *Petrolio* as a literary organism endowed with genital characteristics to the extent that it simultaneously becomes a virtual 'body-text' capable of penetrating and being penetrated. It is at once penis, vagina and uterine vessel in which to regress by swimming like a fish or, more precisely, like a mermaid. Indeed, the work «desinit in piscem» (Horace's expression here meant in a psychoanalytical key), implying an ambiguous erotic game with the reader, co-protagonist of an uninterrupted coitus with the sexualized text and, consequently, with the author. To create his performance, Pasolini assimilates and applies some theoretical foundations deduced from Freudian psychoanalysis, Sándor Ferenczi's bioanalytic research and Norman O. Brown's philosophy, especially as regards the 'thalassal regression' and the 'stickiness of the libido' (concept that Pasolini uses in his review to Mario Soldati's *Lo smeraldo*), to which is added the identification of the author with the *deus otiosus* referred to by Mircea Eliade in *Le sacré et le profane* and *Aspects du mythe*.

**Keywords** – Horace; Mario Soldati; Mircea Eliade; Norman O. Brown; Sándor Ferenczi.

**Abstract** – Il presente saggio interpreta *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini come organismo letterario dotato di caratteri genitali al punto da assurgere contemporaneamente a 'corpo-testo' virtuale capace di penetrare ed essere penetrato: al contempo pene, vagina e *vas* uterino in cui regredire nuotandovi come un pesce o, per meglio dire, come una sirena. L'opera, infatti, «desinit in piscem» (espressione oraziana qui letta in chiave psicanalitica), implicando un ambiguo gioco erotico con il lettore, co-protagonista di un coito ininterrotto con il testo sessualizzato e, di conseguenza, con l'autore. Per realizzare la sua performance, Pasolini assimila e applica alcuni fondamenti teorici desunti dalla psicanalisi freudiana, dalla ricerca bioanalitica di Ferenczi e dalla filosofia di Norman O. Brown, specie per quanto riguarda la 'regressione talassale' e la 'vischiosità della libido' (concetto ripreso da Pasolini nella sua recensione a *Lo smeraldo* di Mario Soldati); a tali riferimenti si aggiunge l'identificazione dell'autore con il *deus otiosus* di cui Mircea Eliade tratta in *Il sacro e il profano* e *Mito e realtà*.

**Parole chiave** – Mario Soldati; Mircea Eliade; Norman O. Brown; Orazio; Sándor Ferenczi.

Gallina, Francesco, *L'happening di un coito ininterrotto: «Petrolio/Vas» di Pasolini*, «Finzioni», n. 5, 3- 2023, pp. 32-48.  
francesco.gallina@unipr.it  
10.6092/issn.2785-2288/17976  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Francesco Gallina  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco *happening*, se vogliamo.<sup>1</sup>

Pedicabo ego vos et irrumabo.<sup>2</sup>

### 1. Tra Freud, Ferenczi, Eliade e Brown

Se *Petrolio/Vas*<sup>3</sup> ambisce a essere un «nuovo ludo» (PE, p. 69), si tratta di un gioco eroticamente duplice.

Da un lato Pasolini è dominato dalla pulsione di penetrare e possedere la realtà in ogni suo aspetto al punto che, come scrive Emanuele Trevi, «l'opera e l'eiaculazione sono la stessa cosa»<sup>4</sup>. La definizione che Walter Siti fornisce dell'intera produzione pasoliniana – «un'opera con la bocca aperta, malata di ansia e di insoddisfazione»<sup>5</sup> – aderisce perfettamente a *Petrolio* in quanto ipercorpo dotato non solo di «leggi autopromuoventesi e autosufficienti» (PE, p. 645), ma anche di caratteri genitali e pregenitali, fissato a quella che, nella psicologia freudiana e abrahamiana dell'evoluzione, corrisponde alla fase cannibalica dello stadio orale in cui la bocca assume la funzione di organo sessuale teso a inglobare l'oggetto libidico<sup>6</sup>.

Dall'altro lato lo scrittore abdica al tradizionale prestigio tributato all'autorità autoriale tentando di ridurre al grado zero il tasso di 'vischiosità'. Mentre per Cesare Segre è vischiosa l'opera attraversata da un'articolata trama di richiami intertestuali<sup>7</sup>, per Pasolini è vischioso il testo concepito per aderire tenacemente al lettore, facendosi gesto sessualmente possessivo. Tale risvolto interpretativo si rintraccia nella recensione a *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati,

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Empirismo eretico*, ora in SLA I, p. 1514. Per le citazioni bibliografiche dall'edizione di *Tutte le opere* di P.P. Pasolini diretta da W. Siti, pubblicata da Mondadori nella collana "I Meridiani" (1998-2003), adottiamo le medesime sigle utilizzate in quella sede, indicando con I e II il numero dei tomi corrispondenti: PC (*Per il cinema*), SLA (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*), SPS (*Saggi sulla politica e sulla società*), TP (*Tutte le poesie*). A questi volumi si aggiunge la più recente edizione di *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, che indichiamo con PE e che alleggeriamo dei segni tipografici. Se non specificato diversamente, l'uso del corsivo è sempre da intendersi d'autore.

<sup>2</sup> Catullo, *I canti*, introduzione e note di A. Traina, trad. it. di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 2010<sup>21</sup>, p. 117, carne 16 (trad.: «Io a voi ve lo metto in culo e in bocca»).

<sup>3</sup> Come noto, *Vas* è il titolo originario e alternativo di *Petrolio*.

<sup>4</sup> E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 193.

<sup>5</sup> W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in TP II, pp. 1897-1946: 1942.

<sup>6</sup> Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IV, pp. 447-546, in part. p. 494, e K. Abraham, *Ricerche sul primissimo stadio evolutivo pregenitale della libido* (1916), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, vol. I, pp. 258-285: 262.

<sup>7</sup> Peculiarità congenita anche in *Petrolio*. Sulla «legge di vischiosità» cfr. C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 65-66, e Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 110: «Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi alona il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva».

romanzo che all'egemonia esercitata dall'autore 'paternocentrico' (esemplificato da Pasolini nella Morante de *La storia*) predilige invece «un rapporto fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore»<sup>8</sup>. Trasfigurata in termini erotizzanti<sup>9</sup>, l'opera letteraria si dota biologicamente e performativamente di componenti sessuali che Pasolini spiega poggiandosi sull'*autoritas* di Sándor Ferenczi, brillante discepolo di Freud autore di *Thalassa* (1924)<sup>10</sup>:

Leggo in Ferenczi (*Thalassa*) che il coito delle rane è anomalo rispetto al coito degli anfibi – anello di passaggio tra la libera vita nel mare, per sempre perduto, e la vita nella terra – perché nel maschio si è sviluppata una specie di “vischiosità” nelle zampe per cui può attaccarsi alla femmina: cioè possederla. (SLA II, p. 2174)

Essendo Pasolini un assiduo frequentatore della psicanalisi<sup>11</sup>, riteniamo sia plausibile che, in questo specifico contesto, egli abbia voluto richiamare l'attenzione non solo sul saggio dello psicanalista ungherese, ma anche, implicitamente, sulla 'vischiosità della libido', vale a dire la fissazione, l'attaccamento assillante e morboso a un oggetto o a una fase evolutiva come conseguenza di una stasi della pulsione di morte narcisistico-edipica<sup>12</sup>. Quanto più è elevato il grado di vischiosità, tanto più ostacolato è il percorso terapeutico di guarigione: non casualmente è il soggetto perverso a essere più suscettibile a quella che Freud definisce

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *È un gioco diabolico «Lo smeraldo» di Soldati*, «Tempo illustrato», 29 settembre 1974, poi col titolo *Mario Soldati, «Lo smeraldo»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2174-2179: 2176, e come prefazione all'ultima ristampa di M. Soldati, *Lo smeraldo*, Milano, Bompiani, 2018. Sul tema dell'omosessualità in Soldati cfr. N. Gardini, *Das Homosexuelle in Soldati*, «Studi novecenteschi», XXXIV, 73, 2007, pp. 195-208; in merito alla recensione pasoliniana, lo studioso segnala che «Si tratta di un raro, forse unico caso di critica in cui la nozione di omosessualità [...] serve a illuminare aspetti essenziali della scrittura di Soldati. Altrimenti, di omosessualità, quando si parla di Soldati, non si parla mai, oppure, se se ne parla, subito si avverte nel critico la preoccupazione di “ripulire” il termine, di dimenticarlo all'istante» (pp. 197-198, n. 2).

<sup>9</sup> «Se il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, l'opera può dunque esibire tratti sessuali che vengono direttamente assorbiti dall'autore» (M.A. Bazzocchi, *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore nell'ultimo Pasolini*, in A. Cortellessa, S. De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, «La Rivista di Engramma», 181, 2021, pp. 291-308); cfr. Id., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 150: «Il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, sembra che tra loro si inneschi un rapporto non solo intellettuale ma quasi erotico».

<sup>10</sup> Come indicato in G. Chiarocci, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki, 2017, p. 268, Pasolini possedeva di S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale, seguito da Maschio e femmina*, trad. it. di S. Maggiulli, Roma, Astrolabio, 1965; sul coito degli anfibi cfr. pp. 45 n. 6 e 72-78.

<sup>11</sup> Per cui si vedano S. De Laude, *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 187-212, ed Ead., *Pasolini “utente di Freud”*, in M. Cazzato, M. Quinto (a cura di), *Tra realtà e linguaggi nell'opera di Pasolini*, «Autografo», 61, 1, 2019, pp. 97-123.

<sup>12</sup> Postulata da Freud a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Cfr. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vischiosità della libido*, in Id., *Enciclopedia della psicoanalisi*, sotto la direzione di D. Lagache, edizione italiana a cura di G. Fuà, Bari, Laterza, 1973, vol. II, pp. 627-628, e L. Kancyper, *Risentimento, rimorso e viscosità della libido*, trad. it. di S. Malfatti, «atque», 19, 2016, pp. 125-139.

«capacità di fissazione» in contrasto con il concetto di «inerzia psichica», espressione junghiana verso cui nutre alcune riserve in merito all'eziologia della nevrosi<sup>13</sup>.

Benché vi sia in Pasolini la volontà di liberarsi di tale vischiosità, essa permane come dato ineliminabile proprio a partire dal petrolio, materia attorno a cui ruota l'opera – radicalmente compromessa con la realtà storica del tempo<sup>14</sup> – e che riteniamo investa non solo il più evidente piano geopolitico<sup>15</sup>, ma anche le più profonde strutture dell'inconscio e della genitalità: viscido come lo sperma e nero come la melanconia che lo permea, nell'opera di Pasolini il petrolio assume le sembianze di una massa sterile di liquido seminale che, invece di procreare, uccide.

Colmo di pulsioni mortifere, il romanzo-fiume di Pasolini reca inscritto l'ologramma del proprio demiurgo, il quale interpreta contemporaneamente il ruolo di dominato e dominatore, vittima e carnefice: da un lato sottopone l'opera a processi di decostruzione e dissoluzione<sup>16</sup>, dall'altro ostenta la propria onniscienza e rivendica il diritto di apostrofare «in carne e ossa»<sup>17</sup> (PE, p. 7) il lettore, guidandolo, pungolandolo, beffandolo se necessario; da un lato manifesta il desiderio auto-sadico (più che masochistico) di essere posseduto dall'«opera mondo»<sup>18</sup> magmatica, sfuggente, imprevedibile, che rivela ad ogni istante la propria congenita irrealizzabilità, dall'altro adesca e ipnotizza il destinatario all'interno di un'architettura vorticosamente labirintica («ciò fa parte del brulichio, o vortice, che è la figura strutturale del mio raccontare; e il lettore deve prenderlo come un divertimento», PE, p. 126).

Al «patto autobiografico» teorizzato da Philippe Lejeune<sup>19</sup> si sostituisce dunque in *Petrolio* quello che potremmo definire un «patto perverso» con cui l'«autore-personaggio» (autore reale

<sup>13</sup> Sulla questione cfr. S. Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)* (1914), in Id., *Opere*, cit., vol. VII, pp. 481-593: 586-587.

<sup>14</sup> Sulla fitta trama di implicazioni politico-ideologiche ed economico-sociali coinvolte in *Petrolio* si vedano almeno C. Benedetti, G. Giovannetti, *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Milano, Effigie, 2016; G. Giovannetti, *Malastoria. L'Italia ai tempi di Cefis e Pasolini*, Pavia, Effigie, 2020; G. Oddo, R. Antoniani, *L'Italia nel petrolio. Mattei, Cefis, Pasolini e il sogno infranto dell'indipendenza energetica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>15</sup> Cfr. F. Luisetti, «*Petrolio*» e il geopolitico, in *Petrolio 25 anni dopo*, in C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 155-167.

<sup>16</sup> Cfr. M. Vallora, *La forma-libro. Il sacrificio e la morte dell'io*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini. Atti*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 114-157; E. Patti, *L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 93-106: 98-102.

<sup>17</sup> Al punto che *Petrolio* diventa «libro-mediatore» secondo R. West, *Da «Petrolio» a Celati*, in C. Benedetti, M.A. Grignani (a cura di), *A partire da «Petrolio». Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 39-50: 44: «risulta che il libro è un oggetto che serve da mediazione tra l'autore e il lettore. Perciò non può essere in un rapporto di inestricabilità con l'autore; invece sta in uno spazio «tra» il suo corpo e l'alterità, e dove funziona da «mediatore»».

<sup>18</sup> Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>19</sup> Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

e al contempo implicito/implicato<sup>20</sup>), ingaggia con il lettore una partita a carte scoperte (ma non troppo) «con un'astuzia *quasi* da baro» (SLA II, p. 2177) che procrastina o nullifica la verità<sup>21</sup> non diversamente da quanto avviene ne *Lo smeraldo* di Soldati, il quale

In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno "scherzo". Per esempio a "rifare" altri tipi di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano. [...] In quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta. (SLA II, p. 2176)

Si tratta di un gioco simbolico le cui regole sono costantemente ribadite lungo tutto l'arco del racconto, sulla scorta della lezione di Dante e di Gogol', i quali «pongono la stessa cura nel non far mai dimenticare al lettore che egli sta leggendo un'opera letteraria scritta» perché «Mai per un momento vanno dimenticate le regole del gioco»<sup>22</sup>. Nel caso di *Petrolio* queste coinvolgono non solo l'aspetto letterario, ma anche quello psicanalitico, poiché l'incompiuto pasoliniano è, prima ancora che politico, un *itinerarium* squisitamente autoanalitico in cui la psicanalisi appare «una forma degradata dell'iniziazione, cioè un'iniziazione accessibile a un mondo desacralizzato»<sup>23</sup>.

In *Corpo d'amore*, lettura fondamentale nel contesto dell'ultima stagione pasoliniana, Norman O. Brown dedica l'intero secondo capitolo *Natura* alle valenze simboliche dell'utero materno, impreziosendo il proprio assemblaggio citazionistico anche con il commento ad alcuni brani tratti da studi di Melanie Klein incentrati sul rapporto fra il corpo della madre e il gioco, affermando ad esempio che «Crescere consiste nel trovare nuovi giocattoli, nuovi equivalenti simbolici; così che, in tutte le nostre esplorazioni, stiamo ancora esplorando l'interno del corpo di nostra madre»<sup>24</sup>.

Fantasticando sulla penetrazione della Madre (madre idealizzata, psichica), Pasolini trasforma *Petrolio* da oggetto transizionale<sup>25</sup> a feticcio che non offre più la possibilità di superare le gabbie narcisistiche, ma, anzi, rende più radicale la chiusura alla relazione col mondo.

<sup>20</sup> Di recente, a evidenziare il ruolo di 'autore-personaggio' e 'autore-eroe' è G. Scarfone, *Storia di un'autopsia: «Petrolio» di Pasolini*, in Ead., *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 135-175: 140.

<sup>21</sup> Cfr. D. Luglio, *Decostruire il romanzo in corpore vili. Una forma di vita*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 119-134: 130.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Uomini, forme e invenzioni di Gogol', Puškin, Balzac e Flaubert*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1973, poi col titolo [*Alcuni classici*], in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 1944-1950: 1949.

<sup>23</sup> Per usare le parole di M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione* (1959), trad. it. di A. Rizzi, Brescia, Morcelliana, 1974, p. 185.

<sup>24</sup> Pubblicato nel 1966, *Love's Body* è tradotto in Italia nel 1969: N.O. Brown, *Corpo d'amore*, trad. it. di S. Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1969; la citazione è tratta da p. 49. Sulla rilevanza del pensiero di Brown in *Petrolio* e più in generale nell'ultima stagione pasoliniana cfr. A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2009, pp. 165 sgg., e Id., *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-24.

<sup>25</sup> D.W. Winnicott, in *Gioco e realtà* (1971), prefazione di R. Gaddini, trad. it. di G. Adamo, R. Gaddini, Roma, Armando, 1974, definisce 'transizionale' l'oggetto che permette nel bambino il passaggio dallo stato fusionale con la madre alla relazione oggettuale.

All'affrancamento garantito dalla maturazione psicologica, Pasolini preferisce la regressione, al punto che – per mutuare ancora una volta le parole di Brown – «È annullata la nascita dalla madre, e scoperta una nuova madre spirituale»<sup>26</sup>.

Gioco solipsistico e autoreferenziale, *Petrolio* è una sciarada che risucchia la realtà e l'oggetto-libro nella propria orbita narcisistica, rimandando unicamente a sé stessa fin dal titolo dell'Appunto 22h: *Schema di un puzzle elementare, e sua gioia ludica*. Il puzzle implica l'ossessione per il controllo, e dunque un ruolo virile attivo, 'vischioso', come quello esercitato sulla società dal Neopotere a cui Pasolini oppone la suprema trasgressione di un dantesco «gran rifiuto», vale a dire un atto femminile puramente masochistico e autodistruttivo<sup>27</sup>. Per questo *Petrolio* rappresenta un gioco fusionale finalizzato alla reintegrazione del soggetto nello stato indifferenziato della prenatalità, cui il protagonista (e l'autore) può ritornare non solo abbandonandosi all'impulso incestuoso, ma anche per mezzo delle estasianti esperienze sessuali sperimentate prima con i borgatari della Casilina, poi con il giovane Carmelo: in entrambi i casi i rapporti rientrano negli schemi di un 'gioco' vorace fondato su un'infinita, inappagante coazione a ripetere («egli si immedesimava in quello che comunque era manifestamente per lui un gioco», PE, p. 272; e ancora: «Doveva stare al loro gioco (che essi conoscevano così bene)», PE, p. 294).

Come Freud, anche Ferenczi sostiene che le pulsioni ludiche sono pulsioni sessuali: il coito, in particolare, è un gioco conseguente al trauma della nascita, «una fuga allucinatorio-negativa» dal trauma e «una festa commemorativa di tale avvenimento»<sup>28</sup>: si tratta cioè di un gioco legato al ricordo del pericolo insito nella lotta dell'uomo per procurarsi l'umidità durante il coito, in seguito alla catastrofe del prosciugamento oceanico. Nell'evoluzione della specie, la femmina, contraddistinta *ab origine* da un erotismo fallico (solo poi cavitario-cloacale), sarebbe stata vinta infine dal maschio, le cui manifestazioni coitali rappresenterebbero attualmente la ripetizione di quella lotta secondo una modalità, per l'appunto, simbolica e ludica<sup>29</sup>.

Se nella copula penetrato e penetratore si fondono generando un indissolubile legame incrociato, così anche *Petrolio* funge da agone erotico suffragato da un «costruire "ludico"» (PE, p. 117) in cui il rapporto sessuale diventa metafora di un rapporto di potere, come appare evidente dall'Appunto 32, dove, durante un ricevimento, si distingue il profilo di un politico

<sup>26</sup> N.O. Brown, *Corpo d'amore*, cit., p. 46.

<sup>27</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolio»*, in S. Chemotti, D. Susannetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 293-321: 319: «l'omosessualità diviene passività esclusiva, femminilizzazione, compiacenza con il carnefice: in altre parole, una variante dell'impotenza e del masochismo».

<sup>28</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 58. In merito alla regressione conseguente al trauma della nascita si veda anche O. Rank, *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico* (1924), introduzione di S. Molinari Negrini, trad. it. di E. Ponsi, Rimini, Guaraldi, 1972, in part. pp. 38-39.

<sup>29</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 78.

che aveva qualcosa di indecente: voleva cioè manifestare, con furberia e degradazione, la coscienza della propria furberia e degradazione. Del resto il sentimento della vita intesa come “gioco”, come “scommessa” da perdere o da vincere, e quindi tutta fondata sull’azione e sul comportamento, se in lui aveva il suo campione reale, era un modello di vita che più o meno inconsciamente, era seguito da tutti, in quel ricevimento, compresi coloro che ne ridevano, magari presuntuosamente (per esempio dalle colonne de “L’Espresso”). (PE, p. 157)

## 2. *Il gioco del dio ozioso*

Nel *ludus* di *Petrolio*, lo stesso autore ingaggia un gioco ambiguo con il potere, servendosi di un’ossimorica ‘debolezza energica’ e adottando, secondo Paolo Desogus<sup>30</sup>, una filosofia simile a quella agonistica del judoka, che risponde con una forza pari e contraria a quella dell’avversario: nel caso di Pasolini si tratta del fascismo neocapitalista, irriso tanto quanto il potere del mercato editoriale esercitato sui lettori, gli stessi che l’autore ‘arpiona’ influenzandone la ricezione.

Per questo crediamo che Pasolini dichiari il falso quando scrive, nella lettera (mai spedita) a Moravia, che «Non ha più voglia di giuocare» (PE, p. 8): gioca, invece, ma dissimula le proprie mosse, posseduto da quello che, nella beffarda riscrittura di *Li letanis dal biel fì*, è il vecchio «Diàul Zujadòur»<sup>31</sup> con cui l’Io poetico si identifica; lo stesso «demone della vecchiezza» fa la sua comparsa nella prima frase cassata dell’Appunto 67, spronando l’autore a una maggiore chiarezza e «a reprimere la volontà di “maniera”» (PE, p. 313) del suo stile.

Pasolini, infatti, veste i panni del *deus otiosus*, divinità incapace di portare a compimento la creazione con le proprie energie: il suo ritiro nei cieli e l’interruzione di ogni comunicazione con la Terra lo rendono infatti «il primo esempio della “morte di Dio” freneticamente proclamata da Nietzsche»<sup>32</sup>. Ne viene proposta una descrizione nell’Appunto 133, dove Carlo, tornato da Edo, si ritira nel Canavese dedicandosi proprio al culto del *deus otiosus*,

o, altrimenti, del culto, praticato attraverso il gioco, del “Dio scherzoso”: il Dio che gioca a nascondersi, il Dio che per esprimersi usa freddure come un pazzarello, e che, girellando qua e là a caso, con imprevedibile leggerezza, mostra chiaramente che la “saggezza è nella stupidaggine”, e che, fortunatamente «il mondo non può essere reso sicuro né per la democrazia né per qualsiasi altra cosa». Sennonché tale culto, se impediva a Carlo di avere rapporti usuali cogli uomini – l’irrisione dei quali era giustamente la forma del più supremo amore verso di loro – non impediva ch’egli praticasse un certo commercio con quegli Dei, a cui il Dio primo, fannullone e giocherellone – forse addirittura addormentato al di là dei cieli – affidava la gestione di questo mondo. (PE, p. 648)

<sup>30</sup> Cfr. P. Desogus, *Il disincanto della mimesi attraverso «Petrolio» di Pier Paolo Pasolini*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 249-260: 255.

<sup>31</sup> TP II, p. 413. Il «Diavolo Giocatore» de *La nuova gioventù* sostituisce il «Diavolo peccatore» de *La meglio gioventù* (TP I, p. 15), annunciando la morte imminente del fanciullo, la sua estraneità al mondo, la fine di ogni speranza.

<sup>32</sup> M. Eliade, *Deus otiosus*, in Id., *Mito e realtà* (1963), trad. it. e prefazione di G. Cantoni, Torino, Borla, 1966, pp. 124-129: 126; cfr. Id., *Il Dio lontano*, in Id., *Il sacro e il profano* (1956), trad. it. di E. Fadini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 78-81.

L'Appunto è impreziosito da una nota erudita sulle credenze della tribù Kai, relativamente alle quali Pasolini legge in *Mito e realtà* di Mircea Eliade, che proprio al *deus otiosus* riserva un breve capitolo, come emerge dal confronto fra i due brani:

Così, nella credenza Kai della Nuova Guinea il Creatore, Mälengfung, dopo aver creato il Cosmo e l'uomo, si è ritirato ai confini del Mondo, all'orizzonte, e lì si è addormentato. Ogni volta che egli si rigira nel sonno, la Terra trema. Ma un giorno si alzerà dal suo giaciglio e distruggerà il Cielo che si abatterà sulla Terra e metterà fine a ogni forma di vita.<sup>33</sup>

Tale è almeno la convinzione dei Kai, una piccola popolazione della Nuova Guinea, seminatori di tuberi: essi credono che il Creatore, Mälengfung, dopo aver creato il cosmo e l'uomo, si sia ritirato ai confini del mondo, all'orizzonte, e lì si sia addormentato. Ma un giorno si sveglierà, si alzerà dal suo giaciglio, e distruggerà tutto ciò che ha creato. (PE, p. 648)

Il creatore si identifica in un demiurgo instabile, imprevedibile, quindi votato alla sconfitta; un dio che, a causa della sua scarsa vischiosità libidica, conduce l'ossessione dell'identità verso la frantumazione, perché se è vero che Pasolini vuole immedesimarsi in un allegro, arbitrario progettatore<sup>34</sup>, lo è altrettanto il fatto che il mondo, «al contrario che al dio ozioso, a lui procurava un'angoscia violenta e intollerabile»<sup>35</sup>.

In anni precedenti la pubblicazione di *Petrolio*, Rinaldo Rinaldi svelava il doppio gioco di Pasolini e, benché si riferissero all'attività giornalistica, le sue puntuali osservazioni si possono agevolmente applicare anche alla restante produzione letteraria:

È questo il doppio gioco, *stare su due fronti*: uno falso e pretestuale, ingannevole, quello pubblico, l'altro invece vero e profondo ma negativo e impossibile e svuotato di senso. Il doppio gioco [...] ha un'estrema trasparenza, è "chiaro come il sole". Il trucco ogni volta si svela subito, producendo imbarazzo e sconvenienza. Ed è soltanto da un tale stridore che nasce lo scandalo. L'attore recita ma scopre ad ogni istante sotto il travestimento le proprie vesti normali, lontane ed estranee alla recita, come se la sua vita fosse altrove, sublime come un *deus otiosus*...<sup>36</sup>

Ecco dunque delinarsi in *Petrolio* le regole contraddittorie di un «nuovo ludo» derealizzante e depersonalizzante: un gioco masturbatorio tra *fellatio* e *paedicatio*, una carnevalesca e pornografica sublimazione artistica in reazione alla violenta angoscia di morte iniettata nel tessuto sociale dall'alienante biopolitica neofascista tesa a lanciare il soggetto dentro un

<sup>33</sup> M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., p. 83. Si veda la recensione di P.P. Pasolini, *Gratta gratta ritorna sempre a galla la logica del mito*, «Tempo illustrato», 30 agosto 1974, poi col titolo *Mircea Eliade, «Mito e realtà»; Elias Canetti, «Potere e sopravvivenza»*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2113-2118.

<sup>34</sup> Cfr. C. Benedetti, *L'allegria del progettatore*, in EAD., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 167-170.

<sup>35</sup> W. Siti, *Postfazione*, in PE, pp. 781-811: 801.

<sup>36</sup> R. Rinaldi, *Doppio gioco*, in ID., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, pp. 366-398: 372; cfr. ID., *L'irricoscibile Pasolini*, Rovito, Marra, 1990, p. 276: «Essere leggero critico significa parlare di letteratura "attraverso un bluff", ancora una volta lontano dalle cose che si pronunciano. Il critico deve essere "stupido", al modo sublime dei geni e dei santi».



nuovo «gioco»<sup>37</sup> dal quale è possibile difendersi solo attraverso modalità allucinatorie e regressive, al punto che tutto *Petrolio* «sembra modellato dalle mani di un Dio Briccone che si diverte a manipolare le cose come un bambino che gioca con le feci»<sup>38</sup>.

La fessura cloacale nella quale introdurre le fantasie sessuali diventa la stessa opera androgina in cui si intrecciano e sovrappongono due pulsioni complementari illustrate proprio nella recensione a *Lo smeraldo*:

l'istinto a fare il pagliaccio, cioè a scherzare sulla sua voluta impotenza o mancanza di potenza, e l'istinto a fare il demone, proprio nel senso dostoevskijano della parola, cioè a riorganizzare i giochi del pagliaccio in modo da riattribuire loro quel senso che il "gran rifiuto" sembrerebbe aver loro sottratto. (SLA II, p. 2175)

Lo stesso *trick da fool* è esplicitato nell'Appunto 102a («il nostro narrare, qui, o è pazzarello o non è», PE, p. 516), ma è riservato ad esempio anche a *Salò*, progetto cinematografico «talmente crudele che» – dichiara Pasolini nel 1975 – «dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante»<sup>39</sup>.

La spoliazione, l'irrisione e il diletto subito dal demiurgo «scoronato»<sup>40</sup> rientrano nella situazione inconsciamente desiderata e voluta di sottostare passivamente all'atto sessuale secondo i caratteri dell'omoerotico 'soggettivo' e 'coatto', che percepisce sé stesso come donna in ogni circostanza della sua vita, a prescindere dalla copula<sup>41</sup>; allo stesso modo il protagonista de *Lo smeraldo* «è costretto a prestarsi ai desideri orali di un omosessuale», aspetto che, secondo Pasolini, lo rende «mitemente fraterno» (SLA II, p. 2175). Questo genere di fraternità<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Cfr. PE, p. 469: «Davanti alla coscienza della perdita dei fascisti, e dalla nuova forma del potere che organizza in modo nuovo non solo la società ma l'esistenza, Carlo si sente fuori dal gioco, dentro un altro gioco».

<sup>38</sup> M.A. Bazzocchi, *Merda*, in M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira, 2007, pp. 299-300: 299.

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in PC II, p. 2063.

<sup>40</sup> Di «autore scoronato» parla M.A. Bazzocchi, «*Petrolio*: comico e allegoria», in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 169-179: 174.

<sup>41</sup> S. Ferenczi, *L'omoerotismo: nosologia dell'omosessualità maschile* (1914), in Id., *Opere*, edizione italiana a cura di G. Carloni, trad. it. di M. Mangini, M. Novalletto Cerletti, E. Ponsi Franchetti, P. Rizzi, Milano, Raffaello Cortina, 1992, vol. II, pp. 99-110: 101. Un esempio di omoerotismo soggettivo è fornito dal celebre caso del giudice D.P. Schreber (cfr. S. Freud, *Caso clinico del presidente Schreber* (1910), in Id., *Opere*, cit., vol. VI, pp. 335-406), le cui *Memorie* sono tradotte in Italia da Aldephi nel 1974: non solo Pasolini legge l'opera, ma la menziona sia nell'Appunto 19a sia nell'elenco manoscritto di fonti, esercitando su *Petrolio* l'influenza esaminata da M.A. Bazzocchi, «*Tutte le gioie sessuali messe insieme*: la sessualità in «*Petrolio*», in *Progetto Petrolio*, cit., pp. 9-23: 14-15; A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., pp. 195-201, e D. Amberson, *Masochism and its Discontents: from Franciscan Orgies to Schreberian Unmannings of Putrescence in Pasolini's «Petrolio»*, «*The Italianist*», 30, 2010, pp. 374-394.

<sup>42</sup> Interpretata da Moroncini alla luce del concetto lacaniano di 'fratellanza di godimento' enunciato nel seminario *Il rovescio della psicoanalisi* (1969-1970). Cfr. B. Moroncini, *Segregazione e fraternità. Pasolini e Lacan*, «*Etica & Politica / Ethics & Politics*», XXIII, 1, 2021, pp. 617-632: 620-621: «Se questo scoprirsi fratelli da parte dei partecipanti all'uccisione del padre dell'orda è per Lacan qualcosa di veramente "favoloso", è perché in realtà essere fratelli è cosa particolarmente complicata. [...] Essere "isolati assieme", essere in rapporto in quanto separati, fare comunità proprio in quanto espulsi dalle comunità di prima appartenenza, essere "banditi" dalla città e abitare nel deserto come scriverà Pasolini qualche anno dopo: ecco lo strano statuto della fraternità e, ma questo lo aggiunge

delicata e leggera assume in *Petrolio* connotati sacrali e cosmici, divenendo la strada d'accesso all'estasi mistica e orgasmica, in cui alla limitatezza insita nel possesso si sostituisce la gioia suprema di una specie di 'transriverberazione' garantita dall'essere sessualmente posseduti e dall'abbandonarsi a una Volontà superiore come fa colui che Alexander Lowen definisce «maschio passivo-femminile»<sup>43</sup>, un uomo che desidera essere una donna e i cui tratti femminili sono dovuti in primo luogo all'inibizione dell'aggressività maschile: ne conseguono una traslazione erotica dal pene al petto, surrogato del membro virile, e una passività paralizzante<sup>44</sup>.

Come appurato, oltre agli impliciti presupposti freudiani sulla vischiosità, la recensione a *Lo smeraldo* si arricchisce di un puntuale riferimento a *Thalassa*, saggio seminale di Ferenczi in cui psicologia e metapsicologia si intrecciano dando luogo all'originale metodo bioanalitico attraverso cui lo psicanalista scandaglia la «biologia del profondo»<sup>45</sup> e allestisce un percorso argomentato e stringente attorno all'ontogenesi e alla filogenesi del coito, ipotizzando la discendenza dell'uomo dai pesci che, a livello inconscio, rappresenterebbero il fallo e il bambino. Riproponendo il pensiero ferencziano, anche Pasolini sostiene che «il pene eretto [...] è simbolo sia del bambino che nasce – che esce cioè dal mare – sia, attraverso il *rigor mortis*, del corpo morto dell'uomo che ritorna nelle profondità»<sup>46</sup>.

La recensione non è l'unica circostanza in cui viene reso lustro all'opera di Ferenczi<sup>47</sup>. A essa allude *Thalassa*, titolo attribuito a *Una lettera di Pasolini: «opinioni sull'aborto»* («Paese Sera», 25 gennaio 1975) una volta confluita negli *Scritti corsari*. In *Petrolio* il saggio è menzionato non solo nell'elenco manoscritto di fonti e fra i volumi custoditi nella valigetta al centro dell'Appunto 19a, ma anche in una nota all'Appunto 102a («“Thalassa” di Sándor Ferenczi, considerato, a quanto pare, da Freud “la più ardita applicazione della psicanalisi che si sia mai tentata”», PE, p. 521) e nell'Appunto 102, in cui è citato uno dei principali snodi teorici di *Thalassa* a proposito dell'*anfimixi* uretro-ale o anfimissi degli erotismi nel processo di

solo Pasolini, della democrazia. Se una comunità di fratelli esiste, è perché da qualche parte c'è della segregazione». Altre letture di *Petrolio* in chiave freudiana e lacaniana riguardo al complesso edipico, alla scissione e al sadomasochismo sono avanzate in Id., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pasolini*, Napoli, Cronopio, 2019.

<sup>43</sup> Cfr. A. Lowen, *Il linguaggio del corpo* (1978), trad. it. di P. Di Sarcina, M. Pizzorno, Milano, Feltrinelli, 2013<sup>16</sup>, pp. 274 sgg.

<sup>44</sup> Ad esempio, si legge contestualmente alla *fellatio* descritta nell'Appunto 55: «Se la pressione sulla mano era stata sconvolgente, quasi paralizzante – come quella di un padrone sulla bestia ammansita – la pressione sulla nuca fece quasi perdere i sensi a Carlo» (PE, p. 339).

<sup>45</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 104.

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *Negli abissi del mare come nell'utero materno*, «Tempo illustrato», 10 gennaio 1975, poi con il titolo *Stanislao Nievo, «Il prato in fondo al mare»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2208-2214: 2213.

<sup>47</sup> Fra i primi a prestare la dovuta attenzione al binomio Ferenczi-Pasolini sono stati G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, prefazione di G. Scalia, Milano, Jaca Book, 1994, p. 136, ed E. Capodaglio, *Congetture sugli Appunti di «Petrolio»*, «Strumenti critici», XI, 82, 1996, pp. 331-367: 362, cui sono seguiti, più di recente, A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., in part. pp. 234-235 e 251-252; S. De Laude, *Fly Translove Airways. «Petrolio» e «Il risveglio dei Faraoni» di Mario Mieli*, in P. Desogus, Ch.F.E. Holzhey, D. Luglio (a cura di), *Pasolini entre échec et régression*, «LaRivista», 4, 2015, pp. 9-64: 16-18, ed Ead., *Pasolini “utente di Freud”*, cit., pp. 100 e 117-118.

eiaculazione («Il retto insegna la conservazione alla vescica e la vescica insegna a sua volta al retto la generosità», PE, p. 508).

In *Thalassa* Pasolini trova le conferme necessarie a spiegare la natura del suo per così dire ‘innato’ desiderio di annullarsi nell’utero materno, globo oceanico in cui aspira a immergersi fin dalle primissime prove poetiche<sup>48</sup>. L’anelito alla regressione talassale ha fra i suoi primi referenti narcissici la fontana nella *Dedica alle Poesie a Casarsa* e il mare, protagonista dell’abbozzato *Romanzo del Mare* di cui restano alcuni frammenti, in particolare quelli relativi all’*Operetta marina* e al *Coleo di Samo*, cui Pasolini mette mano fra il 1947 e il 1951, ben prima cioè che le teorie ferencziane si diffondessero in Italia con la traduzione dell’opera promossa nel 1965 da Astrolabio e con la pubblicazione di *Corpo d’amore* di Norman O. Brown<sup>49</sup>.

In *Petrolio* corpo e inconscio, realtà e sogno si conciliano in un organismo testuale vivente che squaderna sé stesso grazie a uno straordinario dispositivo performativo<sup>50</sup> in cui riconosciamo una genitalità finalizzata a restaurare lo stato di quiete intrauterino; come scrive Brown, «l’Io che esplora la sua caverna e ne penetra i segreti è un pene. Questa identificazione di tutta la persona con il pene è l’organizzazione genitale»<sup>51</sup>.

Se, secondo Ferenczi, il coito implica un processo di fusione anfibissica che coinvolge al contempo le innervazioni anale e uretrale, rintracciamo la medesima natura anfibologica in

<sup>48</sup> Sul tema narcisistico nelle poesie casaresi si soffermano anzitutto R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 5-91, e J.-M. Gardair, *Narciso e il suo doppio. Saggio su «La nuova gioventù» di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996, ai quali si aggiungano i più recenti F. Chiara, *Il “doppio” in Pasolini tra narcisismo e sadomasochismo*, in P. Pieri, G. Benvenuti (a cura di), *Quando l’opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant’anni*, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 413-430; F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002; G. Santato, *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in L. El Ghaoui (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio, Université Stendhal-Grenoble 3, 23-24 maggio 2007, 3-4 aprile 2008*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 95-114 (ora in Id., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 73-99, in part. pp. 85-89); F. Zabagli, *Pasolini e la ‘zoventù’: motivi e figure*, in G.M. Annovi (a cura di), *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 49-64; A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, ‘frus’. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in F. Tomassini, M. Venturini (a cura di), *L’ora è confusa e noi come perduti la viviamo». Leggere Pier Paolo Pasolini quarant’anni dopo*, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 103-118. Più in generale si veda M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022.

<sup>49</sup> In *Corpo d’amore*, cit., il saggio di Ferenczi è citato o commentato alle pp. 60, 65, 155-158, 244, 292. Sulla permanenza del mito marino in Pasolini al di là delle teorie ferencziane cfr. S. Sgavicchia, *Autobiografia e filologia: dai frammenti per un «Romanzo del Mare» a «Petrolio»*, in A. Pietropaoli, G. Patrizi (a cura di), *Pasolini dopo Pasolini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 101-111.

<sup>50</sup> Sul carattere performativo dell’*opera omnia* di Pasolini – e più in particolare dell’ultima sua stagione – si rinvia a G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 17 e 178-179, e ad alcuni importanti contributi di M. Gragnolati come *Pasolini’s queer performance: «La Divina Mimesis» between Dante and «Petrolio»*, in D. Messina (a cura di), *Corpus XXX. Pasolini, «Petrolio», «Salò»*, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 134-164, e Id., *Una performance queer. «Petrolio» e l’orgoglio del fallimento*, in Id., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 50-67: 62-64, la cui tesi è più recentemente ripresa a quattro mani insieme a Ch.F.E. Holzey, *L’estetica queer di «Petrolio», il gioco e il paradosso dell’impegno*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 63-77: 71; si vedano infine D. Messina, *Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di «Petrolio»*, ivi, pp. 261-271, e R. Antoniani, *Aleturgia del fallimento. Per una biopolitica minore nell’ultimo Pasolini*, in *Pasolini entre échec et regression*, cit., pp. 74-81.

<sup>51</sup> N.O. Brown, *Corpo d’amore*, cit., p. 65.

*Petrolio*, corpo senza organi<sup>52</sup> attraversato da contrapposte pulsioni libidiche: ne scaturisce non solo la dicotomia simbiotica fra agire e subire, fare e patire, dare e ricevere, ma ne discende anche il genere fluido ed 'eterodosso' indirizzato a scardinare l'irreggimentazione normativa imposta dal Potere tecnocratico e neocapitalistico<sup>53</sup>. Fluida è la stessa scrittura di Pasolini al punto da generare un 'corpo-testo' virtuale capace di penetrare ed essere penetrato: una cloaca indifferenziata fra urina e feci, che sono poi i due 'poteri' rappresentati dagli astronauti protagonisti dell'Appunto 102a.

*Petrolio*, dunque, non è solo un corpo, ma un corpo sessualizzato, il gigantesco *happening* di un coito ininterrotto che oscilla fra tendenze ritentive ed evacuative. Integralmente giocato (e 'gioco', come assodato, non è un termine casuale) sulla dialettica degli orifizi e degli sfinteri, *Petrolio* è un *Vas* di pulsioni contraddittorie. Se il membro virile è un «duplicato, in proporzioni ridotte, dell'Ego intero»<sup>54</sup>, allora l'incompiuto di Pasolini è specchio di una personalità narcisistica tutta protesa a sperimentare situazioni libidiche primitive e incestuose fino ad assumere le sembianze di «una macchia calda di sperma spruzzata sulla faccia del mondo»<sup>55</sup>.

### 3. *La coda nera della sirena*

Nel contesto di un gioco ambiguamente masochistico il corpo dell'autore si 'desoggettifica'<sup>56</sup> dissolvendosi sulla pagina scritta. Se nel *De spiritu et littera*, citato nell'Appunto 101, sant'Agostino invita a unirsi «con la parola fatta carne» (PE, p. 502), allora anche il fluire narrativo si fa sistema plastico, dinamico e autopoietico, nonostante la propria morfologia frammentaria e schizofrenica. Rinunciando a qualsivoglia sintesi hegeliana, la forma-progetto pasoliniana sguscia fuori dalle consuete configurazioni per farsi assemblaggio di antinomie irrisolte, *complexio oppositorum* in cui la stessa lingua si fa *queer*, al punto che l'organo sessuale di Carlo non è né maschile né femminile: è entrambi nello stesso tempo, come suggerisce l'uso al femminile di 'glande'<sup>57</sup>, e – aggiungiamo – il fatto che, sulla (presunta) scorta di

<sup>52</sup> Concetto artaudiano centrale in G. Deleuze, *Sullo schizofrenico e sulla bambina*, in Id., *Logica del senso* (1969), con una nota dell'autore all'edizione italiana, trad. it di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 79-88: 83: «Il primo aspetto del corpo schizofrenico è una sorta di corpo-colino [...]. Tutto è corpo e corporeo. Tutto è mescolanza di corpi e nel corpo, incastro, penetrazione».

<sup>53</sup> Per quest'ultimo aspetto cfr. M.A. Bazzocchi, *La verità del coito*, in Id., *Esposizioni*, cit., pp. 8-11.

<sup>54</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 35.

<sup>55</sup> E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., p. 193.

<sup>56</sup> «Desubjectification» che comporta «a theatrically masochistic self-effacement» secondo D. Amberson, *Masochism and its Discontents*, cit., p. 385; cfr. H. Joubert-Laurencin, *Io non sto scrivendo una storia reale («Petrolio»)*, *Appunto 103a): la figura del narratore morente*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 211-220.

<sup>57</sup> Relativamente all'uso di 'glande' al femminile («da glande»), dopo l'illuminante osservazione di A. Roncaglia nella sua nota alla prima edizione di *Petrolio* (*Una curiosità*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, p. 565), E. Trevi scrive che Pasolini «Sta celebrando la mutazione sessuale e l'androginia come la chiave d'accesso a un livello ulteriore e definitivo della realtà, e proprio nel punto di massima energia irradiante, *sulla punta del cazzo*, vuole che ci siano entrambi, il maschio e la femmina,

Gianfranco Contini, per Pasolini ‘Tetis’ significhi «sesso, sia maschile che femminile»<sup>58</sup>. Lo stesso Ferenczi ricorda che nelle fantasie di regressione femminile si assiste a un’identificazione con l’uomo che implica il possesso immaginario di un pene cavo così come nell’uomo ipotizza «il carattere vaginale del prepuzio»<sup>59</sup>, ma è sempre da *Corpo d’amore* che Pasolini trae spunti per quanto concerne la permutabilità di pene e vagina, ad esempio là dove Brown, citando lo psicanalista Géza Róheim, scrive che «Il pene è anche vagina, il pene inciso; pene-grembo e pene ferita»<sup>60</sup>.

Anche il *Vas* pasoliniano si dota di zone erogene, assimilandone caratteri e conformazione: l’opera è pene che penetra il lettore («ho dispiegato la coda. E ora vi penetro»)<sup>61</sup> e allo stesso tempo utero che riceve passivamente il seme per dare vita a un parto straordinario, oscillando fra generi diversi (testo, avatesto e fototesto<sup>62</sup>, invettiva politica e scrittura sacra). È la stessa eterogeneità cui crediamo alluda l’explicit dell’Appunto 99, a chiosa di un’abbacinante immersione nelle acque marine: «Ecco, la mia storia è tutta qui», dichiara l’autore-narratore, «Essa – è decisamente il caso di dirlo – “desinit in piscem”: ma per essere allucinatoria, non dovete credere che essa sia meno reale» (PE, p. 498).

L’espressione «desinit in piscem» non coinvolge qui i soli significati ai quali rimanda l’*Ars poetica* (v. 4): Orazio allude infatti a un’opera irregolare, disarmonica, ibrida come una donna il cui corpo finisce con una coda di pesce, e denota qualcosa che risulta inferiore alle aspettative. *Petrolio* incarna entrambi questi valori: opera improntata alla più estrema disorganicità, essa è allo stesso tempo concepita per essere programmaticamente fallimentare nella sua infinità, a prescindere dalla morte improvvisa dell’autore. Crediamo, inoltre, che il riferimento al pesce, in Pasolini, sottenda anzitutto un più sottile legame intertestuale con il pensiero ferencziano, secondo il quale il pesce che galleggia o nuota nell’acqua è espressione del coito e della quiete primordiale che ne consegue.

La sirena è la figura scelta da Orazio per delimitare l’assunto teorico sul quale si fonda l’*Ars poetica*, all’insegna dell’unità e dell’armonia che *Petrolio* invece rigetta in nome della polimorfia di cui il mostro marino è simbolo. L’ibridismo diventa allora vessillo di *hybris*, ambiguità, negazione dei limiti che secondo la psicanalista Janine Chasseguet-Smirgel è all’origine di «un processo di frammentazione e omogeneizzazione fecalizzante»<sup>63</sup>. Caratteristiche,

il glande e la glande, con quella stessa confusione, come un tenue rossore della lingua, per cui in italiano si dice *il clitoride e la clitoride...*» (*Qualcosa di scritto*, cit., p. 145).

<sup>58</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, in *Empirismo eretico*, ora in SLA I, p. 1331.

<sup>59</sup> S. Ferenczi, *Controindicazioni della tecnica psicoanalitica attiva* (1926), in Id., *Opere*, cit., vol. III, pp. 340-350: 348; cfr. Id., *Thalassa*, cit., p. 44.

<sup>60</sup> N.O. Brown, *Corpo d’amore*, cit., p. 87.

<sup>61</sup> Così si esprime il narratore dell’Appunto 102, rivolgendosi ai lettori (PE, p. 509).

<sup>62</sup> Cfr. M.A. Bazzocchi, *Expositio sui*, «Poetiche», XVII, 2, 2015, pp. 283-307, poi confluito in Id., *Esposizioni*, cit., pp. 137-163.

<sup>63</sup> Cfr. J. Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione* (1985), Milano, Raffaello Cortina, 1987, p. X.

queste, che possiamo associare alla *nigredo* alchemica<sup>64</sup>, la macerazione degli elementi chimici in un'indistinta massa nera rievocata nel 'Magnum Opus' pasoliniano dal colore e dalla consistenza del petrolio, magma fecale che invischia eros e corpi, psiche e paesaggi: proprio con gli escrementi l'autore gioca come farebbe un bambino, in quanto «Il mondo infantile del piacere e del gioco è fatto di desideri non inibiti dal principio della realtà e soddisfatti da un appagamento irreali, allucinatorio»<sup>65</sup>, la stessa allucinazione che comporta il ritorno e la fissazione del soggetto allo stadio primordiale. In proposito sono molteplici i riferimenti escrementali: dall'equazione simbolica fra coito e defecazione presentata nel 'Racconto del Bambino-Merda'<sup>66</sup> (Appunto 101) alla 'Visione del Merda' passando per la *Storia di un volo cosmico* (Appunto 102a), i cui protagonisti 'anfimissici' fanno «il doppio gioco» (PE, p. 520) di spie appartenenti ai 'poteri' Urina e Feci, vale a dire i prodotti della vescica e del retto implicati nel coito.

La figura della sirena suggerisce un possibile nesso con l'*ichthys* ('pesce') paleocristiano, rievocando iniziaticamente colui che, come Cristo, può vivere sott'acqua senza annegare, entrare nella morte restando vivo o, meglio ancora, risorgendo e rigenerandosi come Pasolini vuole fare mediante la propria opera: quest'ultima sembra infatti assumere le forme della *vesica piscis*, simbolo di origini indoeuropee che rappresenta la vulva della Dea Madre, la vagina cosmica e, in senso lato, la fertilità e la fecondazione. Si potrebbe così affermare che *Petrolio* non solo 'finisca con una coda di pesce' ma 'finisca in pesce', pesce simbolicamente definito da Jean-Eduardo Cirlot «un essere psichico, un "movimento penetrante" dotato di potere ascensionale nell'inferiore cioè nell'inconscio»<sup>67</sup>.

*Petrolio*, dunque, assimila contemporaneamente le funzioni del pene e della vagina, presenti nel simulacro di Baubo che appare al termine della 'Visione del Merda'<sup>68</sup>. La vagina diventa fenditura per mezzo della quale soddisfare pulsioni masochistiche canalizzanti l'eros verso un'ascesi originata dalla mortificazione della carne e dei sensi, una mistica della sottomissione per la quale «l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico» (PE, pp. 381-382), la stessa che Carlo di Polis raggiunge grazie all'«enormità della sua attesa di femmina, perché

<sup>64</sup> Indipendentemente dalla discutibile tesi sul 'suicidio per procura', crediamo siano nel complesso valide le considerazioni di Giuseppe Zigaina sull'opera di Pasolini alla luce della secolare tradizione alchemica: cfr. G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2005.

<sup>65</sup> N.O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 68.

<sup>66</sup> Il parallelismo 'bambino-merda', desunto da *Tbalassa*, ispira l'Appunto 102 (*L'Epochè: Storia di due padri e di due figli*) in cui si legge infatti che «Il nostro cazzo è l'io bambino, ma anche la merda lo è» (PE, p. 509).

<sup>67</sup> J.-E. Cirlot, *Dizionario dei simboli* (1962), trad. it. di A. Marini, Milano, SIAD, 1985, p. 378.

<sup>68</sup> Sulla figura mitologica di Baubo, sposa di Disaule, si rinvia a M. Bonafin, *Osceno risibile sacro. Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre*, «L'immagine riflessa», 14, 2005, pp. 35-56, da integrare almeno con G. Devereux, *Baubo. La vulve mythique* (1983), préface de R. Neuberger, Paris, Payot, 2011. Riguardo agli interessi antropologici di Pasolini, e in particolare all'incidenza che ha su *Petrolio* la lettura di *Antropologia religiosa* (1974) di Alfonso Di Nola cfr. A.M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CISU, 2015, e M.A. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in *Corpus XXX*, cit., pp. 13-28.

possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza non è niente in confronto al subire violenza» (PE, p. 369).

La sirena, inoltre, diventa in *Petrolio* figura anticipatrice del fallimento cui andrà incontro il progetto letterario, non solo oggetto («risum teneatis, amici?», *Ars poetica*, v. 5) ma esso stesso promotore di irrisione, come recita l'iscrizione posta ai piedi del monumento dedicato a Baubo: «HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE» (PE, p. 453).

Se «spectaculum maximum»<sup>69</sup> era per Arnobio l'esposizione dei genitali da parte della sposa di Disaule, allora anche *Petrolio* rappresenta un *maximum ludus*, un «“monumentum” per eccellenza» (PE, p. 453) che si fa messaggero di verità nello stesso momento in cui manifesta il proprio consapevole non finito, la propria sconfinata dispersione già pienamente postmoderna: un *ludus* che assume i connotati polisemici di 'spettacolo scenico', 'inganno' e 'scherzo', come uno scherzo è, per l'appunto, l'*anasyrma*, rituale apotropaico e catartico grazie al quale Baubo reca beneficio all'angosciata Demetra scatenandone il riso<sup>70</sup>.

Ma uno scherzo, nell'accezione di 'aberrazione della natura', è anche la stessa sirena che Pasolini associa alle 'categorie' dell'ermafrodita e del mostruoso<sup>71</sup>.

Mentre per Róheim la figura mitologica della sirena è connessa alla regressione talassale<sup>72</sup>, Jung ne fa una proiezione dell'inconscio abissale, associandola alla Melusina di Paracelso proveniente dall'Aquaster, principio vitale connesso agli elementi uterini dell'acqua e della passività femminile. La presenza perturbante e seduttrice della sirena<sup>73</sup> conduce allo smarrimento e alla *nekyia*, rito necromantico di evocazione degli spiriti defunti a fini divinatori, interpretata dallo psicanalista svizzero in termini catabatici<sup>74</sup>, alla stregua di un viaggio a scopo autoanalitico negli abissi magmatici dell'inconscio: non è un caso che anche per Carlo sia prevista una «DISCESA AGLI INFERI» (PE, p. 651) di ispirazione orfica, medievale e dantesca. Si tratta infatti di un ipersogno, un «“Sogno ideale”, che sintetizza tutti i sogni possibili, con tutti i loro simboli possibili; il sogno dei sogni, divenuto luogo comune, archetipo e cristallizzato in una serie di visioni didascaliche» che nel suo punto più profondo custodisce la «Scena originaria» (PE, p. 651), il trauma primordiale che può essere rievocato attraverso miti primitivi (indiano, africano o polinesiano – ipotizza Pasolini) in cui l'eroe affronta una *descensio*

<sup>69</sup> Arnobio, *Contro i pagani. Libri I-VII*, introduzione, testo criticamente rivisto e note a cura di C.O. Tommasi, trad. it. di B. Amata, Roma, Città Nuova, 2017, p. 460 (V, 39).

<sup>70</sup> Alcune influenze esercitate su *Petrolio* dal mito demetriaco sono studiate da E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., in part. pp. 183-185; S. De Laude, *Fly Translove Airways*, cit., pp. 42-46; A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 404-407.

<sup>71</sup> Pasolini ne parla in occasione di un convegno alla Biennale di Venezia (1974) dedicato al tema della commistione di arte e merce (P.P. Pasolini, *L'ambiguità*, «Filmcritica», 248, 1974, pp. 308-310: 310).

<sup>72</sup> Cfr. G. Róheim, *Il canto delle sirene e le isole dei beati*, in Id., *Le porte del sogno* (1953), introduzione di G. Carloni, trad. it. di M. Novelletto Cerletti, Rimini, Guaraldi, 1973, vol. II, pp. 92-158.

<sup>73</sup> Cfr. C.G. Jung, *Psicologia e alchimia* (1944), cura editoriale di M.A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen interamente riveduta da L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 56.

<sup>74</sup> Cfr. Ch. McMillan, *Regression, Nekyia, and Involution in the Thought of Jung and Deleuze*, in L. Gardner, P. Bishop, T. Dawson (eds.), *The Descent of the Soul and the Archaic Katábasis and Depth Psychology*, New York, Taylor & Francis, 2022, pp. 201-214.

regressiva. Ci pare significativo che il contenuto di queste ultime osservazioni dattiloscritte sia ricevuto in sogno durante la notte, a Chia, il 16 agosto 1974, rivelando un complesso incastro di piani onirici per cui il sogno del Pasolini *auctor* e *agens* si fa messaggero di visioni sulle quali si struttura *Petrolio* attraverso il punto di vista di Carlo. Anche per questo siamo di fronte a un *Vas* in cui, come in *Calderón*, si assiste all'interscambiabilità osmotica di sogno e realtà e, anzi, della realtà si può avere piena contezza solo nel sogno.

*Vas* diventa così una storta alchemica in costante ebollizione per assicurare la *nigredo*: l'opera, infatti, è pervasa dalla nerezza; la voce lessicale 'nero' ricorre quasi ottanta volte, rimarcando quello che James Hillman definisce «il desiderio dell'anima di scendere nelle tenebre, come Persefone desidera scendere nell'Ade»<sup>75</sup>. E proprio al mito di Demetra e Persefone Pasolini si abbevera per alimentare il tema del sogno, proiettando la psicanalisi sul mito<sup>76</sup>. Quello eleusino, in particolare, contiene in sé molteplici fattori connessi alla pulsione di morte come la follia, il *delirium* dionisiaco, l'estasi narcisistica, la regressione e la malinconia, ossia l'umore associato alla *nigredo* o 'melanosi alchemica', coerente perciò con il contesto infero e notturno di *Petrolio*.

#### 4. Conclusioni

Facendosi *Vas* per contenere l'intero universo e «tutte le possibilità delle gioie sessuali messe insieme» (PE, p. 81), *Petrolio* si infrange e si decompone svelando dell'autore il «*corpo morto inscritto nel testo*»<sup>77</sup>. D'altronde, secondo la testimonianza di Enzo Siciliano, Pasolini considerava il suo libro come il suo più autentico autoritratto<sup>78</sup>: la frammentazione del corpo ne implica la putrefazione, che a sua volta rimanda al colore nero, come nera è la coda del mostro marino che Orazio descrive nell'*Ars poetica*; quest'ultimo, in particolare, si serve dell'aggettivo «*atrum*» (v. 3), che in latino rinvia non solo all'oscurità, ma anche all'infelicità, alla *tristitia*: nella medicina ippocratica, infatti, l'*atrabile* è il temperamento che determina la malinconia, nome composto da *mélas* (scuro, nero) e *cholé* (bile). Si può così legittimamente attribuire anche a *Petrolio* l'efficace epiteto di «body of nostalgia» con cui Armando Maggi<sup>79</sup> definisce il *San Paolo* pasoliniano sulla base della 'nostalgia religiosa' trattata da Eliade in *Le sacré et le*

<sup>75</sup> Cfr. J. Hillman, *La seduzione del nero*, in Id., *Psicologia alchemica* (2010), trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2013, pp. 95-110: 105; cfr. p. 101: «La *nigredo* non è l'inizio, bensì una fase avanzata. Il nero è, in realtà, una conquista! È lo stato di qualcosa su cui si è andati lavorando, così come [...] le feci nere sono l'effetto del sangue digerito e le muffe nerastre l'esito della putrefazione».

<sup>76</sup> Questo procedimento è dichiaratamente adottato da Pasolini nell'*Edipo re*: «anziché proiettare il mito sulla psicanalisi riproiettai la psicanalisi sul mito. [...] Perciò misi in *Edipo* cose che non erano in Sofocle, ma che non credo siano fuori della psicanalisi, perché questa parla del Super-Io rappresentato dal padre che opprime il figlio. In un certo senso, mi limitai ad applicare concetti psicanalitici al mio modo di sentire» (*Su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in SPS, p. 1362).

<sup>77</sup> S. Agosti, *Opera interrotta e opera interminabile*, in *A partire da «Petrolio»*, cit., pp. 113-120: 119.

<sup>78</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini* (1978), Milano, Mondadori, 2005, p. 406.

<sup>79</sup> A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 24.



*profane*, presente, con tracce di lettura, nella biblioteca di Pasolini insieme a *Mito e realtà*<sup>80</sup>, in cui si legge che il Cristianesimo ‘cosmico’ del folklore rurale si fonda sulla «Nostalgia del Paradiso, desiderio di ritrovare una Natura trasfigurata e invulnerabile, al sicuro dagli sconvolgimenti che seguono alle guerre, alle devastazioni e alle conquiste», ponendo l’accento sulla regressione promossa dalle teologie popolari, le quali, di fronte alle devastanti forze transpersonali del mondo contemporaneo, reagiscono con una «rivolta passiva»<sup>81</sup>. Passività che Pasolini predica e adotta proprio al fine di mantenersi distante dalla pericolosa vischiosità del potere, abbandonandosi così alle forze inconscie che possono ricondurlo al paradiso perduto verso cui prova una ‘nostalgia gnostica’<sup>82</sup>: nello stesso Appunto 99, che termina con la citazione oraziana, l’io narrante racconta le vicissitudini della propria esistenza e fissa la genesi dell’opera alla sua estromissione dal paradiso, a cui potrà tornare solo immergendosi negli abissi marini:

Mi spinsi dunque fino al punto in cui non toccavo più coi piedi, e, poiché non so nuotare, mi bastava, a quel punto, fare un piccolo salto in avanti e lasciarmi andare. Così feci, e così mi trovai immerso completamente dentro l’acqua.

Che visione di suprema bellezza si parò davanti ai miei occhi! La luce, lì sotto era diffusa e nel tempo stesso piena come di lampi e vortici, dolcissimi, e di ombre trasparenti, che disegnavano intorno un immenso paesaggio paradisiaco. Dunque non ero, come credevo, a poche decine di metri dalla costa, ma proprio negli abissi marini: il fondo, che le luci e le ombre accennavano fluttuando, era quello inesplorato dell’oceano. Tutto intorno a me era tiepido, oltre che morbidamente luminoso: e la respirazione era meravigliosamente facile e leggera. In quell’immensità io salivo e discendevo, facevo lenti giri su me stesso, beatamente: non potrei dire che stavo nuotando, il mio lento guizzare là dentro assomigliava piuttosto a un volo senza ali... (PE, pp. 497-498)

<sup>80</sup> Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 178, 267.

<sup>81</sup> M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., p. 208, a cui si aggiungano le pp. 107-112 dedicate all’antropologia del *regressus ad uterum*, tema affrontato in altre sue opere come *Il sacro e il profano*, cit., pp. 125-127, e *La nascita mistica*, cit., pp. 78-91. Sempre in un’ottica eliadiana, sul *regressus ad originem* si veda E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, pp. 141-146.

<sup>82</sup> Cfr. F. La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 19.