
Research Article

“La cultura di ogni grande scrittore è medioevale”: il sistema allegorico dantesco in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini

Maddalena Moretti*
Università di Leeds

Abstract: Il contributo intende investigare le strutture narrative adottate da Pier Paolo Pasolini all'interno del suo ultimo romanzo: *Petrolio* (1992). Analizzando l'uso pasoliniano dell'allegoria e della visione nell'opera, se ne vuole evidenziare il carattere medievale e, in particolar modo, la forte influenza del modello dantesco. L'analisi di diverse “spie” contenute nel romanzo e nei fogli preparatori, come il doppio rimando all'allegoria storico-politica degli ultimi canti del *Purgatorio*, porterà infatti alla luce la paternità dantesca del sistema allegorico di *Petrolio*. Si mostrerà, tuttavia, come non si tratti più dell'allegoria figurale di ascendenza auerbachiana che aveva interessato Pasolini negli anni precedenti, bensì di un ritorno all'allegoria vera e propria, ovvero una narrazione favolosa che cela “una veritate” (Dante, *Convivio* II, I. 4). Infine, un'analisi ravvicinata delle principali allegorie del romanzo svelerà che tali episodi allegorici rimandano inequivocabilmente a personaggi e ambientazioni proprie della *Commedia*. In questo modo, si potrà concludere che non solo Pasolini si ispira a Dante per costruire il sistema allegorico di *Petrolio*, ma che lo stesso apparato figurativo delle singole allegorie pasoliniane è costruito sulla falsariga di episodi danteschi.

Parole chiave: Pasolini, Dante, Auerbach, allegoria, medioevo, *Petrolio*, *Commedia*

1 Letture incrociate: la chiave dell'intertestualità

“La questione di Dante è importantissima”, scrive Pier Paolo Pasolini (1922-1975) all'amico e letterato Luciano Serra in una lettera del 1945 (Pasolini, 1986, p. 206). All'inizio della sua carriera di poeta, con già una prima raccolta di poesie alle spalle (*Poesie a Casarsa*, 1942), Pasolini sente necessario chiarire il suo rapporto con Dante per definire la propria produzione poetica. È questo l'inizio di un lungo dialogo e confronto con il poeta medievale che Pasolini porterà avanti per tutta la sua carriera, producendo opere di forte ispirazione dantesca, come *La mortaccia* (1965), *La Divina Mimesis* (1975) – due dichiarate prove di riscrittura della *Commedia* – *Salò* (1975) e la sezione della “Visione del Merda” in *Petrolio* (1992). Queste insieme ad altri molteplici riferimenti all'opera di Dante hanno reso il dantismo di Pasolini una vera e propria area di ricerca all'interno degli studi pasoliniani. L'interesse per l'autore medievale è inoltre stimolato dalla florida critica dantesca di quegli anni. Diversi tra i saggi oggi alla base della dantistica sono infatti pubblicati in Italia nell'arco di tempo in cui si iscrivono la formazione e la carriera di Pasolini. Tra questi ricordiamo in particolare le opere di Erich Auerbach e Gianfranco Contini, di cui Pasolini è un attento lettore.¹

¹ Per Auerbach si ricordi il saggio “Farinata e Cavalcante” in Auerbach, 1956 e il saggio “Figura” che appare per la prima volta in Auerbach, 1938, ma che Pasolini legge solo successivamente nella raccolta *Studi su Dante* (1963). Cfr. Contini (1951; 1958; 1965).

*Corresponding author: Maddalena Moretti, E-mail: moretti.maddalena90@gmail.com

Copyright: © 2023 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

Poiché Pasolini affianca alla lettura della *Commedia* quella della critica, si rende necessario, guardando alle ascendenze dantesche nelle opere pasoliniane, un'accurata analisi intertestuale per individuarne la diversa marca, auerbachiana o continiana. È già stata, ad esempio, dimostrata e discussa dalla critica l'influenza che la lettura plurilinguistica della *Commedia* proposta da Contini e il concetto auerbachiano di "mimesis" hanno avuto sulle teorie pasoliniane della lingua e sull'uso del romanesco nei romanzi e racconti romani (Patti, 2017, pp. 54-71).

Inserendosi in questo dibattito, il contributo intende investigare l'ultima opera letteraria di Pasolini, *Petrolio*, mediante un tale approccio intertestuale. Nonostante l'eco dantesca sia ben esplicita in diversi passi dell'opera, come la prima citata "Visione del Merda", manca infatti ad oggi uno studio sistematico di tale presenza nel romanzo. Con questo tipo di analisi si vuole in particolar modo dimostrare la paternità dantesca del sistema allegorico di *Petrolio* in relazione alla lettura di Auerbach. Si vedrà, tuttavia, come non si tratti più dell'allegoria figurale, sempre di ascendenza auerbachiana, che aveva interessato Pasolini negli anni precedenti, contribuendo, ad esempio, alla riflessione sul montaggio cinematografico quale momento significatore simile all'azione "che la morte opera sulla vita" (Pasolini, 1967c, p. 1561), bensì di un ritorno all'allegoria tradizionale. Infine, la lettura ravvicinata di tre fondamentali episodi allegorici del romanzo – la dissociazione, la visione del "Giardino medioevale" e la "Visione del Merda" – rivelerà un chiaro rimando a episodi e personaggi della *Commedia*, dimostrando che Pasolini si ispira a Dante anche per costruire l'apparato figurativo delle singole allegorie.

2 La nuance medievale di *Petrolio*

La citazione che fornisce il titolo al saggio, "la cultura di ogni grande scrittore è medioevale", è tratta da *Petrolio*, l'ultima opera letteraria di Pasolini. Scritto tra il 1972 e il 1975, il testo viene pubblicato incompiuto e postumo solo nel 1992 per Einaudi. *Petrolio* era stato concepito come un'opera gigantesca contenente tutto il sapere del suo autore: "Una specie di 'summa' di tutte le mie esperienze" (citato in Roncaglia, 1992, p. 617), composta da un insieme eterogeneo di testi, articoli di giornale, documenti storici e fotografie. Rispetto all'idea iniziale, di questo ambizioso progetto ci rimangono una serie discontinua di frammenti, chiamati "appunti", e una storia, quasi del tutto strutturata, che ripercorre le vicende dell'ingegner Carlo Valletti.

Per la sua natura poliedrica e le diverse influenze che il testo contiene, dal poema epico de *Le Argonautiche* alla satira menippea del *Satyricon*, dal romanzo moderno di Sterne a Dostoevskij e ai saggi psicoanalitici, *Petrolio* si presta a diverse letture e interpretazioni. Il presente contributo intende soffermarsi sugli aspetti medievali del romanzo, come l'uso dell'allegoria e della visione, entrambe strutture narrative proprie della letteratura del Medioevo. *Petrolio* viene infatti presentato come un'allegoria – con la "A" maiuscola – e paragonato a opere teologiche e cattedrali: "Ebbene, io non ho potuto resistere alla tentazione di costruire questo secondo corpo architettonico 'simmetrico'. D'altronde, Cattedrali e Allegorie, si fondano sulla simmetria, anche quando poi siano magmatiche, sproporzionate e abnormi" (*Petrolio*, p. 1814)²; o ancora, "Questo referto [...] non è essenziale alla nostra Allegoria" (p. 1658); "Le Allegorie – come la presente – non sono scientifiche" (p. 1809). Una tale definizione implica la presenza di un doppio significato: sotto il senso letterale del testo si nasconde quello allegorico. Come si vedrà in seguito, il senso allegorico di *Petrolio* è eminentemente politico (Bazzocchi, 2017, p. 149) e si staglia sullo sfondo degli avvenimenti

² Pasolini (1998). Le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione.

storico-politici dell'Italia tra gli anni '60 e '70. L'ingegner Carlo fa carriera presso l'azienda multinazionale Eni, che rappresenta per Pasolini uno dei poli del nuovo potere neocapitalistico, chiamato anche solo "Il Potere" negli scritti giornalistici degli anni '70. *Petrolio* si presenta così, come dichiara l'autore stesso: un "romanzo molto politico [...] sulla società dei consumi, una società che finisce con il vendere gli uomini e con consumare se stessa" (citato in Schwartz, 1992, p. 48).

Come solitamente accade nei poemi allegorici medievali, ad esempio il *Roman de la Rose* (1280 ca.), anche in *Petrolio* la narrazione è collocata in un sogno. Gli episodi fondamentali del romanzo avvengono nella forma di "sogni visionari" (*Petrolio*, p. 1171), visioni – con la "V" maiuscola – esperiti dai protagonisti e riportati al lettore dalla voce narrante. Questi corrispondono ai momenti chiave della storia di Carlo: dalla visione della dissociazione del protagonista in due figure identiche ma antitetiche, Carlo di Polis e Carlo di Tetis, quale elemento iniziale della storia (*Appunto* 2,3); alla visione de "La ruota e il perno" (*Appunto* 17), e alla visione del "Giardino medioevale" (*Appunto* 65, 65 bis, 66); fino alla "Visione del Merda" (*Appunto* 71-74a).³ Tali visioni allucinatorie non sono da intendere nell'accezione classica del disturbo psicotico, bensì come un registro preimpostato, che domina come Leitmotiv in tutto il romanzo. L'eccezionalità di tali episodi fa sì che questi siano caratterizzati, più che altre parti della storia, dall'apparizione di personaggi non realistici, fantastici e, a volte, addirittura mostruosi.

Le visioni dei due Carlo, Carlo di Polis e Carlo di Tetis, corrispondono a quelle sezioni del romanzo che, prima di essere rinominate "appunti", Pasolini aveva chiamato "misteri", differenziandole dai "progetti", ovvero le parti progettuali del romanzo. Alcune sezioni mantengono l'iniziale nomenclatura nel titolo: "Appunto 65 – Prologo al giardino medioevale (dal "Mistero)" (*Petrolio*, p. 1457). Pasolini si riferisce ai misteri del teatro medievale – rappresentazioni drammatiche di episodi biblici tratti dalle Scritture – che egli aveva menzionato in riferimento a *Salò*, opera che per diversi aspetti costituisce il corrispettivo filmico di *Petrolio*: "Il mio è un mistero; è quello che si chiama *mystery*, il mistero medioevale: una sacra rappresentazione, e quindi è molto enigmatico. Non deve essere capita" (Pasolini, 1975c, p. 3020). Inoltre, se considerate come dei misteri e delle sacre rappresentazioni, le visioni del romanzo si legano a un altro genere proprio della letteratura del Medioevo: la letteratura visionaria.

Oltre a questi rimandi alla letteratura medievale, allegorica e visionaria, compaiono nel testo diversi vaghi riferimenti a un certo "medievalismo" dell'opera: si legge, ad esempio, che il romanzo ha una certa "verticalità medioevale" (*Petrolio*, p.1376), e la forma della storia è paragonata alle narrazioni degli affreschi che ricoprono gli interni delle chiese: "Le azioni e i personaggi si allineano come in una galleria o in una serie di nicchie o di altari" (*Petrolio*, pp. 1383-84). La dimensione visuale e il riferimento all'arte, spesso religiosa, sono un elemento centrale di molte opere pasoliniane; si pensi ad esempio ai *tableaux vivants* de *La ricotta* (1963) che riproducono due deposizioni manieriste: la *Deposizione di Volterra* (1521) di Rosso Fiorentino e la *Deposizione* (1528) di Pontormo. Il parallelo tra rappresentazione narrativa e pittorica nel passo appena citato di *Petrolio* assume, inoltre, un particolare significato se si pensa che nel film *Il Decameron*, uscito poco tempo prima (1971), lo stesso Pasolini interpreta l'allievo di Giotto dedito all'affrescatura della Chiesa di Santa Chiara a Napoli. Pertanto,

³ Si rimanda a *Petrolio*, pp. 1168-74, 1252-57, 1457-77, 1554-1639. Inoltre, le note preparatorie lasciate da Pasolini mostrano che l'autore aveva pensato di narrare come delle visioni anche altre importanti scene del romanzo, che sono tuttavia rimaste incompiute: il viaggio di Carlo di Polis in Oriente e lo scoppio delle bombe a Torino e a Bologna (*Petrolio*, pp. 1324, 1652, 1829).

sottolineare la nuance medievale del romanzo rafforza le correlazioni con altre opere degli anni '70, come appunto *La trilogia della vita* (1971-1974), in cui Pasolini rinarra attraverso la cinepresa tre grandi racconti (*Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*), realizzandone un vero e proprio trittico medievale.

In conclusione, il dispositivo narrativo della visione allegorica di *Petrolio* rispecchia la tendenza a rievocare l'orizzonte culturale medievale che Pasolini stava portando avanti anche nella produzione cinematografica.⁴ Il fascino per il Medioevo, soprattutto per la cultura visiva, nasce e si sviluppa quando, studente universitario a Bologna, egli frequenta il corso di pittura medievale di Roberto Longhi. Volendo inserire un ulteriore tassello al mosaico di influenze e rimandi assemblato da Pasolini nel romanzo, si deve ricordare che il professore di storia dell'arte compare nel servizio fotografico realizzato da Dino Pedriali nel 1975, e che avrebbe dovuto fare da corredo iconografico al testo di *Petrolio*. Alcuni scatti ritraggono Pasolini, inginocchiato per terra, intento a disegnare il profilo di Roberto Longhi.

3 La marca dantesca

Finora si è avvicinato *Petrolio* alla letteratura e cultura medievale in generale. Tuttavia, come notato da diversi critici (Titone, 2001, p. 122; Bazzocchi, 2017, p. 94), Pasolini più volte nel testo rimanda esplicitamente al modello della *Commedia*. Quando l'autore definisce il romanzo come un'allegoria medievale, lo associa deliberatamente al poema di Dante, citando *Inferno* XXII (v. 118): "Questo scritto doveva per forza essere [...] 'un nuovo ludo': tutto in esso è infatti greve allegoria, quasi medioevale" (*Petrolio*, p. 1215).⁵ "Nuovo ludo" è l'espressione che il Dante-autore usa per informare il lettore della nuova e strana rappresentazione che presto verrà narrata: la zuffa tra due diavoli Malebranche, che irati per essersi lasciati sfuggire un dannato cercano di riprenderlo e invece cadono nella pece. Con questo dantismo Pasolini sembra voler sottolineare la nuova e strana natura del testo: un'allegoria medievale scritta negli anni '70.

Una seconda spia dantesca si trova nell'elenco di autori e opere che Pasolini stila all'inizio del manoscritto come modelli del romanzo. Al terzo posto, dopo Dostoevskij e Gogol, leggiamo: "Dante ultimi canti del Purgatorio" (citato in Siti & De Laude, 1998, p. 1993). La stessa lista di modelli letterari compare anche nella finzione del romanzo, quando, in un esplicito gioco di intertestualità, a un certo punto della storia, al mercato di Porta Portese a Roma, si parla di una "valigetta piena di libri" tra cui spicca "un'edizione, anch'essa economica, della *Divina Commedia*, dove c'era solo un indizio, cioè una grande orecchia nella pagina dove cominciava il Canto XXIX del Purgatorio" (*Petrolio*, p. 1263). La ragione di questo doppio riferimento alla seconda cantica si deve ricercare nell'argomento del testo. Gli ultimi canti del *Purgatorio* contengono la più ricca allegoria storico-politica del poema, che inizia precisamente in *Purgatorio* XXIX, e che Pasolini ricorda leggendo *Studi su Dante* di Auerbach: "Una delle funzioni del Paradiso terrestre [...] è di fornire la scena per la grande

4 Alla fascinazione di lunga data per il Medioevo si deve aggiungere un altro dato che può aver contribuito al medievalismo di *Petrolio*: all'inizio degli anni '70, negli ambienti culturali italiani circola l'idea che un nuovo Medioevo stesse per sopraggiungere. Nel 1971 esce *Il medioevo prossimo futuro*, dove Roberto Vacca profetizza la degradazione dei sistemi dell'epoca tecnologica e il conseguente arretramento di tutta la civiltà industriale verso un nuovo Medioevo di povertà e lotta. In risposta a Vacca nel 1972, anno in cui Pasolini comincia la stesura di *Petrolio*, Umberto Eco scrive per *L'Espresso* una serie di interventi sulle somiglianze tra mondo contemporaneo e mondo medievale, poi confluiti nel libro *Documenti su il nuovo medioevo* (Eco, 1973).

5 Per un'analisi dell'espressione "nuovo ludo" in *Petrolio*, si veda Cerica (2017).

allegoria della storia del mondo” (Auerbach 1963, pp. 105-06). Nel giardino del Paradiso Terrestre Dante assiste a una processione mistica che accompagna la tanto attesa apparizione di Beatrice, che, circondata da figure allegoriche e immagini religiose, siede su un carro, rappresentate la Chiesa, trainato da un grifone, simbolo del Cristo. È un avvenimento che Dante trova difficile da “mettere in versi” (*Purg.* XXIX, 42), e per il quale invoca sin da subito l’aiuto delle Muse. Successivamente, al canto XXXII, Dante assiste a una vera e propria visione: le figure della processione si trasformano in una serie di scene allegoriche che Beatrice impone a Dante di riferire al “mondo che mal vive” (v. 103), quali narrazioni degli eventi storico-politici della Chiesa cristiana, dalla sua origine alla donazione di Costantino, inizio del potere temporale, fino alla connivenza con il re di Francia Filippo il Bello (1285-1314) per fini politici.⁶ Il pensiero politico di Dante e la forte critica alla corruzione ecclesiastica si concentrano tutte nell’ultima forte immagine dell’apparizione: la curia papale viene raffigurata come una “puttana sciolta” (*Purg.* XXXII, 149) che si bacia lungamente con un gigante (il re francese), sopra il carro (Chiesa) trasformato in un mostro a sette teste.⁷

Ora che si è ricordato il tema di questi canti, il doppio riferimento al *Purgatorio* come modello del romanzo non lascia dubbi sulla marca dantesca del sistema allegorico di *Petrolio*. Pasolini si ispira all’allegoria storico-politica del Paradiso Terrestre per costruire la sua allegoria del Potere. Un’ulteriore spia della paternità dantesca sarà fornita dall’analisi testuale delle principali visioni del romanzo, in cui si mostrerà come l’apparato figurativo dei singoli episodi sia costruito sulla falsariga di personaggi e ambientazione della *Commedia*. Particolarmente rivelatore sarà la visione del “Giardino medioevale” in cui, come suggerito già dal titolo dell’appunto, Pasolini riscrive la scena del giardino dell’Eden.

L’episodio edenico sembra infine ispirare a Pasolini anche la seconda struttura chiave del romanzo: la visione;⁸ come a Dante anche ai due Carlo appaiono visioni fantastiche e mostruose dal significato politico. Che Pasolini legga in realtà tutta la *Commedia* come una visione, e non il singolo episodio purgatoriale, ce lo conferma un’intervista degli anni ‘60: commentando il racconto de *La mortaccia*, Pasolini lo definisce come “una visione analoga a quella dantesca” (citato in Siti & De Laude 1998, p. 1964). La scelta dell’elemento visionario deve però, a mio parere, tenere in considerazione anche un altro modello a fianco di quello dantesco: San Paolo. Negli Atti degli Apostoli (22, 17-18) e nelle Lettere (2 Cor. 12, 1-5), Paolo dice di essere stato rapito in cielo e di aver esperito delle cose divine mediante una visione, pur non rivelandone il contenuto; ed è proprio sul modello paolino che lo stesso Dante costruisce la sua investitura profetica, presentandosi come suo successore (Ledda, 2011, pp. 199-208). Figura che attraversa alla stregua di Dante tutta la produzione pasoliniana, e sulla quale la critica si è molto spesa

6 Per un’attenta analisi di *Purgatorio* XXXII, si veda l’introduzione al canto nel commento alla *Commedia* di Chiavacci Leonardi (1991-1997).

7 Si riportano le parole di Auerbach per descrivere la visione di *Purg.* XXXII: “Tuttavia il mondo si è allontanato per la seconda volta dal volere divino [...]; questo viene rappresentato simbolicamente nelle sorti del mistico carro nel Paradiso terrestre. Cristo, il grifone, ha saldamente legato il carro all’albero, da cui Adamo un giorno colse il frutto proibito, e che significa ora l’ordine terreno del mondo o l’impero romano. [...] Quanto viene qui insegnato nell’insieme dell’allegoria è espresso con chiare parole appassionate in molti passi del poema [...]. Il mondo è scardinato, l’equilibrio imposto da Dio è distrutto, e principio di ogni male è la ricchezza della Chiesa, che secondo l’ordinamento divino non dovrebbe possedere nulla” (Auerbach, 1963, p. 113).

8 Dante presenta la *Commedia* come il resoconto di un viaggio ultraterreno realmente esistito e non parte di un sogno, con lo scopo di dare maggiore veridicità al testo e distinguersi dalle numerose visioni del mondo ultraterreno del tempo. Tuttavia, alcuni degli eventi straordinari del suo viaggio gli si presentano nella forma di visioni mistiche, questi sono, ad esempio, la già citata visione del Paradiso Terrestre e la “vision” degli esempi di vizi e virtù della terza cornice del *Purgatorio* (XV, 85).

(Grandelis, 2012), Paolo detiene ugualmente un posto centrale anche in *Petrolino*.⁹ Tra i titoli pensati per il romanzo, Pasolini annota “Vas” con chiaro riferimento al dantismo “vas electionis” (*Inf.* II, 28), che è a sua volta una citazione dagli Atti degli Apostoli (9, 15) per indicare San Paolo (Siti & De Laude 1998, p. 1994). In conclusione, la scelta di usare il dispositivo narrativo della visione in *Petrolino* si deve leggere alla luce di queste riflessioni e intricati rimandi, ricordando quanto importante sia il modello paolino anche per Dante stesso.

4 Da figura ad allegoria

L'allegoria storico-politica del Paradiso Terrestre è di natura diversa rispetto alla nozione auerbachiana di *figura*, che aveva ispirato alcune importanti riflessioni di Pasolini sul cinema; cominciamo da quest'ultima. *Figura* è una tipologia particolare di allegoria, in cui le immagini che stanno ai due poli sono entrambe reali e storiche, e se la prima rimanda alla seconda, quest'ultima include e integra la prima:

L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga. Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata. (Auerbach, 1963, p. 209).

Generalmente usata nel contesto dell'esegesi biblica, Auerbach studia e applica l'interpretazione figurale alla lettura della *Commedia*. Per il filologo, i personaggi del poema non sono allegorie di concetti astratti, come sostenuto dai precedenti commentatori, ma figure adempite nella realtà ultraterrena. Catone, ad esempio, non rappresenta la libertà per la quale si è ucciso, ma il compimento della sua figura terrena. Poiché nell'aldilà continuano le passioni che avevano animato i personaggi in vita, ma niente più di essa può essere modificato, “ogni singola individualità” si rende visibile con una forza e una chiarezza che mai sarebbe stato possibile sulla terra (Auerbach, 1956, p. 208). È questa, per Auerbach, la chiave del “prepotente realismo” della *Commedia* (Auerbach, 1956, p. 214). L'interpretazione figurale ha un forte fascino su Pasolini, che la scopre prima leggendo *Mimesis* (1956) e successivamente *Figura*, uscito all'interno di *Studi su Dante* (1963), e se ne appropria rapidamente.¹⁰ Un breve aneddoto legato al set di *Le notti di Cabiria* rivela che Pasolini legge *Mimesis* fresco di stampa. In una nota del 1957, Pasolini racconta di aver trascorso una notte in giro nella macchina di Federico Fellini, con in tasca il testo di Auerbach:

Fellini guidava con una mano, e dava arraffate qua e là al paesaggio [...] Mi raccontava trascinandomi per la campagna [...] la trama delle *Notti*. Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach (Pasolini, 1957b, p. 699).

Già in un saggio del 1957, “La confusione degli stili”, compaiono i concetti auerbachiani di “integrazione figurale” e “compimento” per commentare alcuni racconti di Bassani.¹¹ Tale operazione interpretativa rimane tuttavia ancora confusa e oscura, ed è solo in alcuni saggi sul

9 A livello del testo, Pasolini allude a Paolo in *Appunto* 101 con un riferimento alla Seconda Lettera ai Corinzi (3.3) e in *Appunto* 125 rielaborando la storia di Saulo.

10 Per un approfondimento sul rapporto Auerbach-Pasolini, si rimanda a Paccagnella & Gregori (2009).

11 Si riporta un estratto dal saggio su Bassani: “L'integrazione figurale di Bassani è la fine di tutto, un'accorata illusorietà della storia: le sue figure in questo trovano compimento, e quindi prevale in esse un senso meglio patetico che politico della vita” (Pasolini, 1957a, p. 1084).

cinema della seconda metà degli anni '60 che la lezione di Auerbach viene rielaborata con originalità e chiarezza da Pasolini¹², che la impiega per costruire la sua riflessione sul montaggio cinematografico quale momento significatore, simile all'azione che la morte ha sulla vita:

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile [...]. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente [...] un passato chiaro, stabile, certo [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci. Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita (Pasolini, 1967c, pp. 1560-61).

L'idea che guida il ragionamento pasoliniano è proprio quella del compimento figurale dei personaggi della *Commedia* (Bazzocchi, 2007, p. 55), e non è un caso che nel saggio "I segni viventi e i poeti morti", Pasolini decida di usare proprio un episodio dantesco per spiegare l'importanza della morte e, dunque, dell'operazione del montaggio. Si tratta del racconto di Buonconte da Montefeltro di *Purgatorio* V, che Pasolini riprende anche nella prima visione di *Petrolio*, come vedremo più avanti. Peccatore fino all'ultima ora, Buonconte viene salvato da una lacrima di pentimento in fin di vita; ciò cambia completamente il significato della sua esistenza passata, salvandolo dalla dannazione:

Osserviamo un momento questa lacrimuccia. Fino a quel punto l'uomo [...] era stato un peccatore: il suo era stato un esempio di (generico e cattolico) male. Quella lacrimuccia ha rovesciato la sua vita: ha gettato su essa, retrospettivamente, una luce completamente diversa: il male è divenuto un non male (Pasolini, 1967b, p. 1575).

Il concetto di *figura* ha, dunque, un ruolo centrale nelle teorie pasoliniane sul cinema. L'importanza attribuita al momento del montaggio serve per giustificare l'operazione registica. Se infatti, per Pasolini, il cinema non è altro che "la lingua scritta della realtà" (Pasolini, 1966, p. 1543), un infinito piano sequenza che riproduce lo scorrere infinito del presente, il montaggio permette di risemantizzare gli "im-segni" (immagini-segni)¹³ della realtà attribuendogli un preciso significato, che corrisponde al messaggio che il regista vuole esprimere con il suo film. Alcuni studiosi hanno approfondito lo studio del riutilizzo di *figura* anche nella pratica registica. Per Hervé Joubert-Laurencin, Pasolini sfrutta la nozione auerbachiana per creare delle relazioni intertestuali tra i suoi film. L'elemento della "lacrima", ad esempio, che ricorre sia in *Accattone* (1961) che in *Mamma Roma* (1962), servirebbe per creare interconnessioni tra i due personaggi di Accattone e Carmine, entrambi interpretati da Franco Citti (Joubert-Laurencin, 2016, pp. 237-51). Per Emanuela Patti, invece, il concetto di *figura* verrebbe usato da Pasolini per creare delle connessioni semiotiche tra i sottoproletari protagonisti del primo cinema pasoliniano e Cristo: in quanto esclusi e vittime della società, Accattone, Ettore e Stracci sarebbero *figurae Christi* (Patti, 2017, pp. 104-25).

Il saggio *Figura* di Auerbach ha un forte riscontro e seguito nella critica dantesca degli anni '60 e '70. L'interpretazione figurale riaccende l'interesse sullo studio del sistema allegorico dantesco, che precedentemente era stato screditato dalla lettura crociana degli anni '20

12 Mi riferisco in particolare ai saggi del 1967 successivamente raccolti in *Empirismo eretico* (1972). Cfr. Pasolini, 1967a, 1967b, 1967c.

13 Per Pasolini il cinema è una lingua composta di "im-segni", ovvero non di segni simbolici ma di segni oggetto, questo fa sì che ci sia uno stretto legame di necessità tra significato e significante: "Il significato («cavallo», «forca») è il segno di se stesso" (Pasolini, 1965a, p. 1335).

(Jacomuzzi, 1972, pp. 120-21). In quanto non autentica poesia (“non-poesia”), per Croce, l’allegoria non era argomento degno di particolare considerazione: “Leggere Dante [...] badando pochissimo alle partizioni morali, nient’affatto alle allegorie” (Croce, 1921, p. 70)¹⁴. Grazie ad Auerbach¹⁵ rinasce così l’interesse verso lo studio dell’allegoria e molti nuovi saggi vengono pubblicati intorno all’argomento.¹⁶ Attento lettore della critica, anche Pasolini percepisce questa nuova tendenza, tanto da riprenderla proprio nel saggio “La volontà di Dante a essere poeta” (1965b): “Il poema di Dante è un’allegoria, e perciò, proprio in quanto tale, è una coesistenza delle due nature della narrazione figurativa e della narrazione simbolica” (p. 1380).

È all’interno di questo contesto che si inserisce l’“allegoria, quasi medioevale” di *Petrolio*.¹⁷ Dopo aver letto e riutilizzato l’interpretazione figurale, Pasolini riscopre l’allegoria tradizionale o “allegoria dei poeti” per usare un’espressione dantesca: una narrazione favolosa, una “bella menzogna”, che cela “una veritate” (Dante, *Convivio* II, I. 4-5).¹⁸ Questa corrisponde infatti all’allegoria comunemente intesa come una figura retorica in cui un concetto astratto viene espresso mediante un’immagine concreta. Essa richiede la presenza di due poli: l’immagine che appare a livello letterale e che a differenza di *figura* non deve necessariamente essere vera o reale, e il significato allegorico che si cela sotto di essa. Le visioni allegoriche di *Petrolio* sono episodi non realistici ma fantastici, carichi di figure simboliche, alla stregua dell’allegoria del carro del Paradiso Terrestre.¹⁹ L’elemento realistico viene infatti più volte negato da Pasolini all’interno del testo stesso: “Io non sto scrivendo una storia reale” (*Petrolio*, p. 1724). Il romanzo non è realistico proprio perché concepito come una serie di visioni allegoriche: “Un romanzo, che per di più non realistico, si avvia anzi intrattenibilmente verso le Visioni” (*Petrolio*, p. 1229). Seppur fondate su immagini simboliche, le visioni di *Petrolio* sono saldamente radicate nella realtà del tempo: celano un importante significato politico, sotto il livello letterale, intento a rivelare i crimini del nuovo Potere neocapitalistico e i mali della nuova società dei consumi. Sull’aspetto politico insito nel dispositivo della visione si è soffermata anche Carla Benedetti, per la quale, le visioni rappresentano una nuova forma “di analisi del potere”: una forma che “si lascia alle spalle il realismo con tutta la sua convenzionalità” e mira a “manifestare la realtà non semplificata da schemi, colta nel suo contatto con il tutto” (Benedetti, 2003, pp. 35, 44). Concordo con la lettura di Benedetti per cui la scelta di una narrazione non realistica sia da intendere in senso politico e, dunque, contro il potere: alle sue

14 Croce legge la *Commedia* in termini di “poesia e non-poesia”. La poesia autentica consiste in quei momenti in cui Dante esprime i suoi stati d’animo individuali, libero da condizionamenti dottrinali, ovvero dalla “struttura” dottrinarica, filosofica, didascalico-allegorica, che corrisponde alla “non poesia”. La lettura e lo studio dell’opera dantesca dovrebbero dunque, per Croce, soffermarsi sulla “libera fantasia lirica” dei momenti di autentica poesia, lasciando da parte la non poesia.

15 A questa rinascita contribuirono anche i testi di C. S. Singleton, pubblicati in Italia proprio negli anni ‘60: Singleton (1961 e 1968).

16 Tra i principali studi del periodo sull’allegoria si vuole ricordare: Nardi (1966); Pagliaro (1966); Gianantonio (1969).

17 Nell’analizzare l’allegoria pasoliniana il presente contributo si è concentrato esclusivamente sul rapporto tra Pasolini, Dante e la critica dantesca; tuttavia, in quegli stessi anni circola nel panorama culturale italiano anche il concetto di allegoria benjaminiano, e come ricorda M. Maggi (2017), Walter Benjamin conosceva Auerbach e il suo lavoro, ed era anche un grande lettore di Dante. Sul rapporto tra Pasolini e Benjamin, si veda Fantini (2019).

18 L’allegoria del carro è uno di quei rari casi di allegoria vera e propria all’interno della *Commedia*, che è invece scritta secondo l’allegorismo biblico (“l’allegoria dei teologi”), al cui gruppo appartiene anche l’allegoria figurale, e per il quale il significato letterale è vero e reale quanto il significato a cui allude. Alla stregua della Bibbia, Dante presenta la *Commedia* come una serie di eventi dotati di molteplici significati spirituali, ma anche veri nel senso letterale.

19 Per un’introduzione al concetto di allegoria, si veda Copeland e Struck (2010, pp. 1-14).

logiche machiavelliche Pasolini contrappone la sacralità e il mistero insiti nella forma della visione.

Nelle successive sezioni si vedranno nel dettaglio alcune tra le principali visioni allegoriche del romanzo: la visione della dissociazione, la visione del “Giardino medioevale” e la “Visione del Merda”, allo scopo di esaminare da vicino il dispositivo narrativo della visione allegorica, di evidenziare le allusioni dantesche nell’apparato figurativo di ciascuna e,²⁰ infine, di disvelarne il significato politico.

5 Primo esempio di allegoria: la visione della dissociazione

Petrolio inizia con un sogno visionario in cui il protagonista Carlo viene diviso in due individui, Carlo di Polis e Carlo di Tetis, identici ma di segno opposto: se il primo corrisponde alla dimensione razionale dell’individuo, il secondo rimanda alla sessualità, ovvero alla parte pulsionale dell’essere umano. Il racconto inizia in *Appunto 2*, “La rosa dell’Estate”, dove Pasolini presenta Carlo al lettore, e continua nel successivo *Appunto 3*, “Introduzione al tema metafisico” (*Petrolio*, pp. 1168-74). Svelare la natura metafisica del romanzo significa affermare che questo trascende la realtà sensibile, occupandosi del soprannaturale per esaminare gli aspetti essenziali del reale nonché i suoi significati universali. La visione è la forma che apre il testo alla dimensione metafisica e ne giustifica, come vedremo, la presenza di creature ed eventi soprannaturali. Inoltre, in base a questa premessa, si dovranno cercare significati che riguardano l’umanità intera dietro il livello letterale del testo.

Affacciato al balcone della sua casa al Parioli, Carlo sta riflettendo sulla sua vita. È infelice della sua situazione in quanto non ha ancora ottenuto un posto di prestigio nella società. La ragione di questo fallimento sembra legata a una forma di “nevrosi”, descritta come un peso interiore: “[La] nevrosi [...] cioè [...] quel Peso che egli sentiva da tutta la vita dentro di sé (‘nel petto’) e da cui non riusciva mai, neppure per un solo istante, a sentirsi sollevato” (*Petrolio*, p. 1169). La scelta della maiuscola sottolinea l’importanza del peso della nevrosi nella storia del protagonista, il cui senso e motivo saranno compresi soltanto successivamente nella lettura del romanzo. Improvvisamente, Carlo ha un “sogno visionario”, vede il suo corpo cadere e atterrare sul terrazzo sottostante. Mentre egli osserva il suo corpo rimasto privo di vita, due esseri mostruosi si avvicinano:

Ed ecco che, scendendo probabilmente dal cielo – o forse dalle profondità della terra, accanto a quel corpo supino, Carlo vede venire due esseri, di una natura che non è certamente umana; ma appare tuttavia naturale, inserendosi nella logica della Visione. Si mettono uno di qua e uno di là del Corpo, coi piedi all’altezza della sua testa, e cominciano a parlare [...]. Il primo dei due disputanti aveva un aspetto angelico, e Carlo sapeva interiormente che il suo nome era Polis; il secondo, invece, aveva un povero aspetto infernale, di miserabile; e il suo nome era Tetis. Era Polis, che aveva cominciato a parlare: “Questo corpo è mio, mi appartiene. Esso è il corpo di un buono, di un obbediente...” “Sì, ma il Peso che ha dentro, invece, è mio...” ribatteva Tetis (*Petrolio*, pp. 1171-72).

Le due creature, l’angelo Polis e il demone Tetis, si litigano il corpo senza vita di Carlo. La scena rimanda a due episodi danteschi riguardanti la famiglia dei Montefeltro (Titone, 2001, pp. 102-103): la disputa tra San Francesco e il diavolo per l’anima di Guido Da Montefeltro

20 L’analisi intertestuale proposta dal presente contributo si concentra esclusivamente sulle allusioni dantesche a livello del testo. Per un’analisi di altre influenze, si veda il terzo capitolo della monografia di A. Maggi (2009, pp. 157-255).

(*Inf.* XXVII); e quella tra un angelo e un demone sul corpo del figlio di Guido, Buonconte (*Purg.* V), al quale Pasolini aveva già rimandato nel saggio sul cinema commentato in precedenza. L'episodio di Carlo si conclude, tuttavia, in maniera molto diversa rispetto al modello dantesco, dove uno tra i due contendenti ha la meglio sull'altro – il diavolo nel caso di Guido e l'angelo nel caso di Buonconte. Ciascuna delle due creature ottiene “una fetta” di Carlo poiché il suo corpo viene diviso in due parti identiche; queste diventano i nuovi protagonisti della storia, ora che Carlo come identità unica è morto.

Più avanti nel romanzo, Pasolini torna sulla scena iniziale, aggiungendo importanti informazioni per la comprensione del testo: ne rivela la natura allegorica, dicendo al lettore come interpretarla (*Appunto* 42). L'episodio, spiega Pasolini, non riguarda la dissociazione, la quale è soltanto un motivo convenzionale, ma “l'ossessione dell'identità e la sua frantumazione”. L'immagine della dissociazione, continua Pasolini, è ciò che stabilisce “l'idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste” (*Petrolio*, p. 1374). In altre parole, la separazione fisica di Carlo non è altro che un'allegoria della sua condizione interiore, esistenziale: la crisi dell'identità. La società contemporanea è infatti, per Pasolini, ossessionata dall'idea di avere un'unica, singola identità, non riuscendo ad accettare la propria duplicità.

Dopo che la natura allegorica della nevrosi è stata spiegata, si è in grado di comprenderne il riferimento iniziale come premessa alla dissociazione. Questa sembra essere l'effetto che la crisi dell'identità ha sulla psiche umana. Il termine compare svariate volte negli scritti giornalistici degli anni '70²¹ e, come suggerisce Armando Maggi, deve essere collegato al concetto di “schizofrenia”, anche questa usata ampiamente da Pasolini con il medesimo significato. Entrambe queste terminologie (nevrosi e schizofrenia) psicoanalitiche sono state riconcettualizzate da Pasolini per definire “la condizione dell'essere umano moderno”. Pasolini non concepisce la nevrosi come malattia del singolo ma, spiega Maggi, la identifica con la malattia dell'umanità intera (Maggi, 2009, p. 167). Il termine nevrosi viene menzionato diverse volte anche nella “Visione del Merda” come la condizione generale della nuova società neocapitalista: “Una malattia che ha il nome generico di Nevrosi. Essa va dai casi più comuni e leggeri a casi, che fanno quasi paura, di pazzia” (*Petrolio*, p. 1580).

Il significato allegorico di questa prima visione si conferma essere fortemente politico. Pasolini si serve di un'immagine fittizia per rappresentare la condizione nevrotica della società dei consumi. Dipinto come un diviso, un nevrotico, Carlo si presenta come l'emblema del suo tempo. È dunque nel destino del protagonista che si nasconde il significato universale che, come dicevamo sopra, sottende la dimensione metafisica del romanzo. Ciò che accade a Carlo come singolo individuo allude a un significato più ampio, riguardante l'umanità nel suo insieme. Infine, l'analisi della visione ha confermato la presenza dantesca anche a livello del testo, nella creazione dell'apparato figurativo. Tuttavia, come abbiamo visto, la disputa tra l'angelo e il demone sopra il corpo di Carlo presenta un finale molto diverso rispetto agli episodi dei Montefeltro. Questa variazione al tema dantesco e il confronto che ne deriva sono da intendere ancora una volta in senso politico, ovvero mirano ad accentuare la negatività della condizione contemporanea rispetto al sistema assiologico dantesco. I personaggi della *Commedia* sono inscindibili, e perciò appartengono o alla schiera delle anime salve o a quella dei dannati: non c'è ambivalenza ma solo unicità data dal giudizio divino. Al contrario, la società contemporanea vive in un perenne stato di crisi esistenziale e di scissione, che Carlo incarna nell'atto fisico della sua divisione corporea.

21 Si veda, ad esempio, Pasolini (1973, p. 289; 1975a, p. 373).

6 Secondo esempio di allegoria: la visione del “Giardino medioevale”

Rientrando una sera a casa dopo una cena, Carlo di Polis assiste “a uno spettacolo prodigioso; o meglio... [ha] una visione” (*Petrolio*, p. 1461). Il suo giardino ai Parioli si trasfigura in un *locus amoenus*, abitato da allegorie delle virtù e divinità, tra cui spicca al centro la figura di suo padre.

In mezzo al giardino era seduto il padre. [...] Accanto al padre, seduta sull'erba del Giardino [...] stava la Previdenza. [...] In cerchio, un po' più indietro, tutte frontali, stavano l'Obbedienza, la Pazienza, la Rassegnazione, la Pietà, l'Allegria, la Buona Volontà, la Salute, ma anche la Disobbedienza, la Spavalderia, la Ribalderia, la Crudeltà, la Rabbia, la Violenza, la Malattia: [...]. Tutte queste erano Divinità: le Divinità, evidentemente, del padre (*Petrolio*, pp. 1462-64).

La visione che attende Carlo di Polis è la diretta discendente dell'allegoria del carro del Paradiso Terrestre (Maggi, 2009, p. 222). La scelta dell'ambientazione, il giardino, e il lungo elenco di allegorie che infonde nel lettore l'idea di un corteo sono un chiaro richiamo all'episodio del *Purgatorio*. Lo stesso titolo, accostando “medioevale” a “giardino”, sembra confermarlo. Altri elementi accomunano i due episodi: il canto liturgico e la comparsa dell'oggetto amato/del desiderio. Alla visione di Carlo fa da sottofondo “una melopea liturgica, e un coro di pellegrini” (*Petrolio*, p. 1466), simile al canto intonato dalla processione di *Purgatorio* XXIX, “le voci del cantare ‘Osanna’” (v. 51). Nella lunga serie di immagini simboliche, l'unica figura reale è Beatrice, la donna amata dal poeta, che da questo momento in poi diventa la nuova guida di Dante nel viaggio ultraterreno. In maniera analoga, tra le varie figure Carlo posa gli occhi sul dio sottoproletario Salvatore Dulcimascolo, dal cui corpo è fortemente attratto. Nelle pagine successive, il dio prende la forma umana del cameriere Carmelo, con cui Carlo di Polis avrà il suo primo rapporto sodomitico. L'episodio edenico, dunque, non solo funziona da modello strutturale per l'allegoria politica del romanzo, ma anche per costruire l'apparato figurativo di questa visione.

Ricca di immagini falliche e di una forte tensione sessuale (il desiderio per Salvatore Dulcimascolo), la visione del “Giardino medioevale” si conclude con la metamorfosi del protagonista in donna. Eccezionale quanto la dissociazione iniziale, anche questo episodio cela un significato politico. La metamorfosi deve essere letta alla luce delle riflessioni su sessualità e potere che in quegli anni Pasolini discute nei suoi articoli giornalistici (Fusillo, 2006, pp. 89-102).²² Il nuovo Potere ragiona e opera secondo una logica molto diversa rispetto alle forme di potere del passato; esso non proibisce ma concede continuamente nuove libertà, come la libertà sessuale, che è diventata uno dei suoi principali strumenti di controllo. Gli individui si credono liberi (sessualmente) e invece sono brutalmente assoggettati al Potere, che ne controlla i corpi. La metamorfosi sessuale rappresenta, dunque, in forma simbolica il controllo che il Potere mantiene sui corpi e la sessualità degli individui, analogamente all'operazione realizzata in *Salò*, dove “il sesso ha una funzione metaforica [...] è la metafora del rapporto tra il potere e chi è sottoposto al potere” (Pasolini, 1975c, p. 3019). Il cambio di sesso di Carlo non rappresenta infatti né un atto di liberazione né la scoperta dell'universo sessuale femminile (West, 1995, p. 45), ma si tratta piuttosto di una violenza corporale, di una brutale castrazione.

²² Fusillo ricorda che il rapporto sessualità-potere è un tema particolarmente discusso negli anni '70 anche a livello internazionale, ad esempio, da Foucault e Barthes. Per quanto riguarda gli articoli giornalistici di Pasolini sul tema, si veda Pasolini, 1974a, 1974b, 1975a.

Si noterà infine che la stessa collocazione delle figure allegoriche che si trovano in “Cerchi e Semicerchi celesti intorno al padre”, come una “Cerchia Celeste” (*Petrolio*, pp. 1467, 1465), è un ulteriore elemento distintivo della presenza della marca dantesca. Il modello in filigrana è quello dell’Empireo, che Dante descrive come una Candida Rosa e dove le schiere angeliche e le anime dei beati sono disposte come in un anfiteatro (*Par.* XXXI, 1-3). La medesima immagine dantesca ritorna poi in un’ulteriore visione del romanzo, con riferimenti ancora più espliciti. E questa seconda occorrenza chiarisce che Pasolini attinge all’immaginario dell’Empireo dantesco per rappresentare in maniera visiva il potere nelle sue diverse forme: patriarcale nella visione del giardino e politico nella scena che si va ora a descrivere. Nel giorno della Festa della Repubblica, Carlo di Polis si reca al Quirinale. Nella visione il Palazzo del potere gli appare come un “Empireo”, una “Rosa” (*Petrolio*, pp. 1654-1655): al centro si trova il presidente della repubblica (Giuseppe Sagarat) e i politici, “anime elette”, sono disposti intorno a lui “in cerchi concentrici” (*Petrolio*, p. 1656). Il presidente è inoltre definito “motore immobile” (*Petrolio*, p. 1654), scelta che richiama le perifrasi dantesche per Dio: “lo motor primo” (*Purg.* XXV, 70), “che tutto il ciel move / non moto” (*Par.* XXIV, 131-32). L’esagerato parallelo tracciato da Pasolini tra l’Empireo e il Quirinale è da intendere come parodia ironica dello Stato. Infatti, a fianco della similitudine paradisiaca, il Palazzo del potere è definito come un infernale “verminaio” (*Petrolio*, p. 1656) popolato da ruffiani, servi portaborse e arrampicatori sociali. Pasolini mette dunque in scena “un elegante rovesciamento dell’allegoria paradisiaca” (Titone, 2001, p. 135), intento a schernire e criticare il potere.

7 Terzo esempio di allegoria: la “Visione del Merda”

L’ultima analisi del testo che propongo in questo contributo riguarda la più lunga e famosa visione allegorica del romanzo: la “Visione del Merda”. Il rimando al genere delle visioni dell’aldilà proprie della letteratura medievale è chiaro: Carlo di Tetis sogna di iniziare un viaggio verso un mondo altro, che corrisponde alla nuova società consumistica e neocapitalistica. Dal momento che, per Pasolini, questa nuova realtà è il male, la visione ha la forma di un viaggio negli inferi sulla falsariga del modello dantesco. È lo stesso autore che, in un discorso pubblico del 1974, afferma di star rielaborando in una sua opera la *descensus ad inferos* di Dante per dipingere, “in modo appunto immaginoso e metaforico”, la società del neocapitalismo (Pasolini, 1975b, p. 512).

Il set della visione è Via Torpignattara a Roma e il suo groviglio di strade perpendicolari che creano una serie di “gironi” e “bolge”. Carlo si muove su un carro insieme a tre divinità che, come un “buon Virgilio” (*Petrolio*, p. 1631), commentano i diversi cerchi, ispirati ai nuovi modelli della società dei consumi: conformismo, libero amore, perbenismo, ecc. All’interno di essi l’atmosfera è sacra e misteriosa: la personificazione di ciascun modello risiede in un tabernacolo, sopra il quale è posta una piccola statua che ne riproduce le fattezze, e tutt’intorno vi stanno gli individui che seguono quel determinato modello. Poiché il set è quello delle borgate, questi sono principalmente i sottoproletari che avevano ispirato i romanzi romani e il primo cinema. Il Potere è infatti riuscito a cambiare anche coloro che prima erano fuori dalla società, omologandoli ai valori piccolo-borghesi e consumistici. Tale livellamento culturale si realizza nella descrizione dei corpi dei giovani borgatari, obbligati dall’ansia conformista a ostentare i nuovi valori, e spesso descritti come “brutti e ripugnanti” (*Petrolio*, pp. 1568, 1602, 1611, 1612). L’insistenza sulla corporeità è da leggere anch’essa in chiave politica, ricordando quanto detto in precedenza sul controllo che il Potere esercita sui corpi.

Carlo assiste al dispiegamento di questo inferno moderno seguendo con lo sguardo l'avvicinarsi di una coppia: il Merda e Cinzia. Questi camminano nella sua direzione con un incedere che ricorda, come nota Roberto Chiesi, la scena di *Purgatorio* XXIX: "Il Merda [...] non agisce in una situazione narrativa, ma è descritto come la figura di un quadro in movimento che compie un unico gesto (stringere a sé la ragazza) mentre effettua un percorso allegorico come una processione" (Chiesi, 2006, p. 41). Tuttavia, altre letture critiche riconoscono come l'immagine dei due giovani alluda più precisamente alla coppia *par excellence* dell'*Inferno*: Paolo e Francesca (Gragnotati, 2013, p. 53). Pasolini ha già dedicato un commento al passo di *Inferno* V, a partire da un saggio di Contini (1958) in un suo scritto sull'indiretto libero (Pasolini, 1965c, p. 1351). L'elemento che caratterizza i due lussuriosi e che li fa notare agli occhi di Dante è il loro muoversi insieme, "quei due che 'nsieme vanno" (*Inf.* V, 74), in contrasto con la fila di anime singole del cerchio; ciò in quanto il loro amore è tanto forte che li tiene uniti anche nel castigo divino, "quello amor che i mena" (v. 78). In maniera analoga, nella presentazione del Merda e Cinzia l'atto del camminare insieme viene presentato come il dato più importante:

Di tutta questa Apparizione il fatto più importante e significativo è che i due camminano abbracciati. Cioè il Merda ha passato un braccio sotto il fianco di Cinzia, fino a stringerle la spalla opposta con la mano. Ora, dato che il Merda è un po' più basso di Cinzia, è costretto a tenerla ripiegata sopra di lui, e quindi a dare l'idea, a chi lo guardi, di camminare sorreggendola, come se fosse ammalata o impedita. I due vengono avanti in silenzio, nascondendo nel modo più disinvolto [...] la scomodità di quella loro posizione: in silenzio, perché tra loro [...] tutto è stato detto, e per quanto riguarda gli altri, la loro presenza basta a dire tutto. (*Petrolio*, pp. 1560-61)

Nel romanzo l'abbraccio tra Paolo e Francesca viene distorto per rappresentare l'inautenticità del sentimento che lega la coppia moderna della società dei consumi. Non c'è amore tra il Merda e Cinzia ma soltanto l'ansia conformistica di mostrarsi come una coppia, recitando la parte imposta loro dalla società. Il Merda stringe la ragazza con forza per dimostrare la sua virilità e il suo dominio, ma l'abbraccio è talmente faticoso da provocare la morte del giovane, interrompendo *ex abrupto* il viaggio infernale di Carlo. Una chiara spia dantesca si trova nel momento finale della visione, quando per descrivere la morte del Merda, Pasolini cita lo svenimento di Dante che conclude *Inferno* V: "Egli cerca di sorridere [...] ma poi invece, di schianto, cede. [...] il Merda 'cade come corpo morto cade'". (*Petrolio*, p. 1631). Per concludere, sulla falsariga della coppia più celebre della *Commedia*, e grazie alla fortuna di quest'ultima, di tutta la letteratura italiana, Pasolini costruisce il nuovo modello di coppia della società dei consumi. Il Merda e Cinzia sono però solo un simulacro della coppia dantesca, niente del sentimento che legava i due personaggi della *Commedia* è rimasto nella nuova società consumistica.

8 *Petrolio* dopo la *Commedia*

In questo contributo si è voluto porre l'accento sulla natura medievale del romanzo. Legando insieme i riferimenti alla *Commedia* e al suo orizzonte culturale sparsi nel testo, si è potuto ricomporre il telaio dell'allegoria visionaria del romanzo. Se con *La mortaccia* e *La Divina Mimesis* Pasolini aveva cercato di riscrivere la *Commedia*, questo contributo ha invece dimostrato che con *Petrolio* Pasolini realizza una diversa operazione: costruire un altro grande testo allegorico da affiancare al poema dantesco.

Attraverso una riflessione su alcune tematiche della critica dantesca dell'epoca si è fornita la chiave di lettura necessaria per comprendere una tale operazione. Sulla scia di un ritrovato interesse della critica per l'allegoria di Dante, Pasolini guarda con sguardo nuovo alle pagine di Auerbach e ne recupera il sistema allegorico dell'episodio del Paradiso Terrestre. Partendo da questo modello (l'allegoria politica del carro), la lettura ravvicinata delle principali visioni allegoriche di *Petrolio* ha dimostrato, da una parte, il significato politico dietro il livello letterale del testo e, dall'altra, l'archetipo dantesco. La presenza costante di allusioni alla *Commedia* nelle singole visioni conferma che Dante è sia fonte di ispirazione, a livello strutturale, per costruire un testo allegorico e visionario sia, a livello iconografico, nella composizione dell'apparato figurativo delle singole scene. Nel rielaborare alcuni episodi danteschi, Pasolini ne distorce volutamente il finale in senso negativo e distopico, come si è visto per la separazione fisica di Carlo e l'abbraccio mortale tra il Merda e Cinzia. La trasformazione del testo dantesco e il confronto che ne consegue sottolineano la negatività della nuova realtà neocapitalistica rispetto al passato, contribuendo al forte significato politico delle scene.

Leggendo le visioni in sequenza si è evidenziata la serie di crimini compiuti dal Potere e i conseguenti mali della società neocapitalista a cui queste alludono: dalla nevrosi causata dall'ansia conformistica di avere un'unica identità, al controllo sulla sessualità e sui corpi degli individui, fino all'omologazione culturale di tutta la società, incluso il sottoproletariato, ai valori consumistici e piccolo-borghesi. Inoltre, il dispositivo narrativo della visione allegorica permette di dare un volto al nuovo Potere che, come Pasolini scrive in un articolo di quegli anni, nessuno aveva mai rappresentato (Pasolini, 1974c, p. 314). L'esempio più vivido di questa tecnica è la "Visione del Merda", dove il nuovo mondo del neocapitalismo si trasfigura nell'inferno di Dante. Dipingendo il fenomeno con la potenza dell'immaginario dantesco, Pasolini cerca di rendere il Potere e i suoi crimini più visibili, più facili da riconoscere.

Possiamo dunque concludere che le visioni di *Petrolio* hanno un carattere "rivelatore", ovvero denunciano alcune taciute verità sulla società contemporanea. In un passo del romanzo, ciò che appare a Carlo di Polis in una delle sue visioni viene descritto proprio in termini di "realtà rivelata" (*Petrolio*, p. 1770). Visioni e allegorie sono testi il cui messaggio è inizialmente oscuro e ambiguo, ma una volta decifrato si mostra illuminante e portatore di verità. Commentando *Petrolio*, Sandro Bernardi parla di "sfumature profetiche" dell'opera, nel senso che Pasolini utilizza strutture proprie del linguaggio profetico (come l'allegoria) per sottrarsi alle "chiusure di senso empiriche e determinate" e per lanciare minacce "che possono spaventare i potenti" (Bernardi, 1995, pp. 57-59). A questo proposito vorrei ricordare un'espressione, tratta dalla sua ultima intervista, in cui Pasolini allude, con un'immagine dantesca, a un certo valore profetico insito nella sua scrittura. Egli descrive il suo mestiere di scrittore come "uno scendere all'inferno" che gli permette di vedere "altre cose, più cose", e poi conclude: "Non dico che dovete credermi. Dico che dovete sempre cambiare discorso per non affrontare la verità" (Pasolini, 1975d, p. 1726).

In conclusione, alla stregua della *Commedia* anche *Petrolio*, per le molteplici influenze che confluiscono nel testo, è un'opera che può essere esplorata da diverse prospettive senza esaurirsi in un'unica interpretazione. Ponendo l'accento sull'aspetto medievale, la lettura proposta in questo contributo ha permesso di avanzare nuove riflessioni sulle strategie narrative adottate da Pasolini nella sua ultima produzione, e ha aggiunto un ulteriore tassello allo studio del dantismo di Pasolini, confermando come anche in questo caso non si tratti di semplici allusioni al testo dantesco ma di una complessa riappropriazione della fonte e delle sue letture critiche.

Bibliografia

- Alighieri, D. (1966). *Inferno. La Commedia secondo l'antica vulgata*. In Petrocchi, G. (Cur.). Mondadori.
- Alighieri, D. (1967). *Paradiso. La Commedia secondo l'antica vulgata*. In Petrocchi, G. (Cur.). Mondadori.
- Alighieri, D. (1967). *Purgatorio. La Commedia secondo l'antica vulgata*. In Petrocchi, G. (Cur.). Mondadori.
- Alighieri, D. (1988). *Convivio*. In Vasoli C., & De Robertis, D. (Cur.), *Opere minori*. 3vols. Ricciardi, 1, t.2.
- Auerbach, E. (1938). Figura. *Archivum Romanicum*, 22, 436–489.
- Auerbach, E. (1956). *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. (A. Romagnoli & H. Hinterhäuser, trad.), 2 vols. Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 1946).
- Auerbach, E. (1963). *Studi su Dante*. (M. L. De Pieri Bonino & D. Della Terza, trad.). Feltrinelli.
- Bazzocchi, M. A. (2007). *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Mondadori.
- Bazzocchi, M. A. (2017). *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. Il Mulino.
- Benedetti, C. (2003). Quattro porte su *Petrolio*. In M. Martone (Cur.), *Petrolio: un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini* (pp. 33–47). Cronopio.
- Bernardi, S. (1995). L'allegoria e il 'doppio strato' della rappresentazione. In C. Benedetti & M. A. Grignani (Cur.), *A partire da Petrolio: Pasolini interroga la letteratura* (pp. 57–70). Longo.
- Cerica, A. (2017). *Petrolio* di Pasolini (Appunti 32, 97e 129c): il riso che morde il potere, tra salotti, feste e tv. In A. Camerotto & S. Maso (Cur.), *La satira del successo: la spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)* (pp. 257–79). Mimesis.
- Cervigni, D. S. (1986). *Dante's Poetry of Dreams*. Olschki.
- Chiavacci Leonardi, A. M. (1991-1997). *Purgatorio*. In R. Hollander, S. Campbell & S. Marchesi (Cur.), *Dartmouth Dante Project*. <https://dante.dartmouth.edu>. Mondadori.
- Ciccarese, Maria P. (2003). *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*. EDB.
- Contini, G. (1951). Preliminari sulla lingua del Petrarca. *Paragone*, 2, 3–26.
- Contini, G. (1958). Dante come personaggio-poeta della *Commedia*. *L'Approdo letterario*, 4, 19–46.
- Contini, G. (1965). Un'interpretazione di Dante. *Paragone*, 188, 3–42.
- Copeland, R., & Struck, P. T. (2010). Introduction. In R. Copeland & P. T. Struck (Cur.), *The Cambridge Companion to Allegory* (pp. 1–14). Cambridge University Press.
- Croce, B. (1921). *La poesia di Dante*. Laterza.
- Eco, U., et al. (1973). *Documenti su il nuovo medioevo*. Bompiani.
- Fantini, E. (2019). Pier Paolo Pasolini lettore di Walter Benjamin: un percorso tra carte e archivi. *Studi Pasoliniani*, 13, 29–40.
- Fusillo, M. (2006). Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in *Petrolio*. In P. Salerno (Cur.), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini* (pp. 89–102). Clueb.
- Gianantonio, P. (1969). *Dante e l'allegorismo*. Olschki.
- Gragnolati, M. (2013). *Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Il Saggiatore.
- Grandelis, A. (2012). *Teorema* e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura. *Parole Rubate*, 5, 41–59.

- Jacomuzzi, A. (1972). *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*. Olschki.
- Joubert-Laurencin, H. (2012). Figura Lacrima. In L. Di Blasi, M. Gragnolati & C. F. E. Holzhey (Cur.), *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Tradition* (pp. 237–51). Turia & Kant.
- Ledda, G. (2011). Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e san Paolo. In G. Ledda (Cur.), *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009* (pp. 179–216). Centro dantesco dei Frati minori conventuali.
- Maggi, A. (2009). *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago UP.
- Maggi, M. (2017). *Benjamin e Dante: una costellazione nello spazio delle immagini*. Donzelli.
- Nardi, B. (1966). Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della *Commedia* di Dante. In *Saggi e note di critica dantesca* (pp. 110–65). Ricciardi.
- Paccagnella, I., & Gregori, E. (Cur.). (2009). *Mimesis: l'eredità di Auerbach: atti del 35. Convegno interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*. Esedra.
- Pagliaro, A. (1966). *Ulisse: ricerche semantiche nella Divina Commedia*. Le Monnier.
- Pasolini, P. P. (1957a). La confusione degli stili. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1070–88). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1957b). Nota su Le notti. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 699–707). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1965a). Dal laboratorio. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1307–42).
- Pasolini, P. P. (1965b). La volontà di Dante a essere poeta. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1376–90). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1965c). Intervento sul discorso libero indiretto. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1345–75). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1966). Battute sul cinema. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1541–54). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1967a). Essere è naturale? In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1562–69). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1967b). I segni viventi e i poeti morti. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1573–81). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1967c). Osservazioni sul piano-sequenza. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. 1, pp. 1555–61). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1973). La prima, vera rivoluzione di destra. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 284–89). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1974a). Cuore. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 397–403). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1974b). Il carcere e la fraternità dell'amore omosessuale. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 481–86). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1974c). Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 313–18). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1975a). Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 372–79). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1975b). Il genocidio. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 511–17). Mondadori.

- Pasolini, P. P. (1975c). De Sade e l'universo dei consumi. In W. Siti & F. Zabagli (Cur.). (2001). *Per il cinema*. (vol. 2, pp. 3019–22). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1975d). Siamo tutti in pericolo. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1999). *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 1723–30). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1986). *Lettere I: 1940–1954*. (Nico Naldini, Cur.). Einaudi.
- Pasolini, P. P. (1992). *Petrolio*. In W. Siti & S. De Laude (Cur.). (1998). *Romanzi e racconti* (vol. 2, pp. 1159–830). Mondadori.
- Patti, E. (2016). *Pasolini after Dante: The “Divine Mimesis” and the Politics of Representation*. Legenda.
- Roncaglia, A. (1992). Nota filologica. In P. P. Pasolini, *Petrolio* (pp. 610–24). Einaudi.
- Schwartz, B. D. (1992). *Pasolini Requiem*. Marsilio.
- Singleton, C. S. (1961). *Studi su Dante: introduzione alla Divina Commedia*. Scalabrini.
- Singleton, C. S. (1968). *Viaggio a Beatrice*. Il Mulino.
- Siti, W., & De Laude, S. (1998). Note e notizie su testi. In W. Siti & S. De Laude, *Romanzi e racconti* (vol. 2, pp. 1927–2008). Mondadori.
- Titone, M. S. (2001). *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Olschki.
- Vacca, R. (1971). *Il medioevo prossimo venturo: la degradazione dei grandi sistemi*. Mondadori.
- West, R. (1995). Da *Petrolio* a Celati. In C. Benedetti & M. A. Grignani (Cur.), *A partire da Petrolio: Pasolini interroga la letteratura* (pp. 39–50). Longo.