

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

LUCA MARANGOLO

*Petrolio è un poema intermediale. Cinema, poesia e cronaca
come stili di scrittura dell'ultimo Pasolini*

*Petrolio is an intermedial poem. Cinema, poetry and chronicle
as late Pasolini's writing styles*

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio rilegge alcuni elementi stilistici e strutturali di *Petrolio*, il grande romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini. Riallacciandosi ai più accreditati sforzi ermeneutici sul testo, il lavoro enfatizza il ruolo della contaminazione intermediale all'interno dell'opera, in quanto elemento chiave per comprenderne la singolare forma, traendo spunto dai saggi teorici dello stesso Pasolini in *Empirismo eretico*. È proprio il campo dei media e dell'intermedialità, infatti, a essere storicamente ciò da cui emergono i problemi complessi che *Petrolio* cerca di interpretare, in netta opposizione ad altri esiti della letteratura postmoderna coeva.

The essay rereads some stylistic and structural elements of *Petrolio*, the great posthumous novel by Pier Paolo Pasolini. Referring to the most successful hermeneutic efforts on the text, the work emphasizes the role of contamination between *media* within the novel, as a key element to understand its singular form, drawing inspiration from Pasolini's theoretical essays in *Empirismo Eretico*. In fact, it is precisely the field of the media and of intermediality where historically all the complex problems that *Petrolio* tried to address were emerging, in clear opposition with other outcomes of the contemporary postmodern literature.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Pasolini, opacità, trasparenza, intermedialità, rimediazione
Pasolini, opacity, transparency, intermediality, remediation



LUCA MARANGOLO

*Petrolio è un poema intermediale.
Cinema, poesia e cronaca come stili di scrittura
dell'ultimo Pasolini*

1. L'opera di Pasolini in un campo di tensioni intermediale

Romanzo, poema, laboratorio, progetto o forma-progetto, *Petrolio*, riscrittura di un celebre fatto di cronaca, è un'opera difficilmente classificabile e dalla struttura enigmatica¹. La complessa natura dell'opera, risultato di una lunga sperimentazione cominciata con i primi romanzi romani (Desogus 2018)², può essere definita *intermediale*. Questa lettura di *Petrolio* come opera intermediale permette di valorizzare un tratto essenziale della sua forma, per troppo tempo trascurato, e di individuare il profondo nesso formale e culturale che il romanzo intrattiene problematicamente con il postmoderno³.

L'intermedialità è stata definita da Irina O. Rajewski in opposizione ad altri tipi d'interazione mediatica troppo spesso con essa ancora confusi, come la trasposizione da un *medium* ad un altro (transmedialità) e l'utilizzo di più media contemporaneamente (multimedialità). Al contrario, puntualizza Rajewski, si tratta di un processo d'ibridazione linguistica per il quale un

testo inizia a influenzarne un altro a causa delle caratteristiche distinte del *medium* attraverso il quale il messaggio è espresso (2000)⁴. Se c'è una cosa che va riconosciuta all'attività artistica pasoliniana, è l'estrema attenzione teorica, radicale e costante, a tutti gli aspetti della semiosi, compreso il linguaggio mediale. Paolo Desogus (2017) ha recentemente argomentato come i saggi di *Empirismo eretico* sarebbero in questo senso attraversati da una grande coerenza, pur non programmatica⁵.

Per campo dei *media* non intendo, dunque, semplicemente supporti dotati di una specificità linguistica dettata dalla loro articolazione materiale, secondo l'ormai screditata tesi di Greenberg (1961), né solo strutture enunciazionali astratte, "messaggi", come vuole la celebre definizione data da Marshall McLuhan, pur ancora di estrema attualità (1964). Luhmann, dal canto suo, sostiene infatti che i *media*, oltre a essere messaggi, sono "tutte quelle istituzioni che utilizzano strumenti per la riproduzione e la disseminazione della comunicazione", con la premessa "che non possa esservi interazione fra mittente e destinatario" (1994: 120). Una delle sue intuizioni basilari nell'ambito della comunicazione è infatti che essa avviene fornendo *in absentia* un'immagine del messaggio che non dipende strettamente da chi l'ha emesso: ognuno dei due attori della comunicazione, insomma, applica indipendentemente a quest'ultimo il proprio referente⁶. Il compito dei *media* sarebbe dunque quello di costruire un circuito autoreferenziale che tenga insieme queste due componenti, rendendo, secondo tale logica, *media* di massa come quelli audiovisivi potenzialmente più aggreganti di altri più antichi come la scrittura letteraria. Questa idea apre la teoria massmediatica a una vera e propria pragmatica della comunicazione sociale, che può essere utile per leggere e comprendere più a fondo la forma di *Petrolino* e, a mio giudizio, risulta dirimente per cercare, sulla via indicata da Carla Benedetti⁷, di cogliere l'eredità culturale di un autore estremamen-

te intermediale come Pasolini. La sezione che segue, dedicata all'analisi del testo in senso stretto, si intitola *Verso una Nuova Preistoria*, prendendo spunto da dei celebri versi pasoliniani⁸; in primo luogo perché Massimo Fusillo ha mostrato, forse meglio di altri, come il cinema pasoliniano sia denso di suggestioni violentemente preistoriche⁹ (2007); penso agli adattamenti di *Edipo* e *Medea*, che si rifanno a una visione della greicità arcaica schiettamente novecentesca, impregnata, mi sembra – non saprei dire quanto consapevolmente –, delle visioni storiografiche profondamente anticlassicistiche di Vernant e Dodds. Ma soprattutto perché, come noto, Pasolini vedeva nel cinema un linguaggio primario, dato che il suo referente principale sono le azioni, i gesti, gli sguardi, i volti. Questa natura “preistorica” del *medium* audiovisivo mi sembra che lasci ben intendere come Pasolini ne avesse intuito la portata aggregante.

2. *Verso una nuova preistoria*

Petrolio nasce notoriamente da un fatto di cronaca, fra l'altro uno dei fatti di cronaca che negli anni Settanta hanno suscitato più clamore: il caso Mattei. Pasolini lesse un discorso pronunciato da Eugenio Cefis, vicepresidente dell'allora Montedison, all'Accademia Militare di Modena, in cui invocava un presidenzialismo autoritario per favorire lo sviluppo economico delle multinazionali italiane come l'Eni, alla cui presidenza Cefis, pare, mirasse. E da lì, usando come fonte un libro dal titolo *Questo è Cefis* (Benedetti, Giovannetti 2016), incominciò a indagare sulla possibilità che quest'alto dirigente industriale potesse essere tra i mandanti dell'omicidio Mattei¹⁰. Sulla ricostruzione di come Pasolini abbia approfondito questi fatti di cronaca non val la pena qui soffermarsi, anche perché è già stato fatto molto a proposito: sappiamo, per esempio, grazie alle ricostruzioni filologiche di Silvia De Laude (Pasolini 2005), che la fonte pasoliniana per le parti riguardanti l'Eni e gli intrighi politici legati

all'Eni può essere ritrovata in *Petrolio* in dei calchi precisissimi, che riprendono le fonti dell'indagine a volte quasi letteralmente (cfr. Benedetti, Giovannetti 2016). Intendo, invece, dedicarmi al linguaggio artistico di *Petrolio*: fra questi c'è proprio la cronaca, e il racconto cronachistico – giornalistico innanzitutto – sia inteso come il referente di un'opera d'arte, sia come *medium* che racconta un evento che possa aver condizionato la coscienza dell'artista al punto tale da ispirargli un'opera letteraria o cinematografica. Va infatti precisato che *Petrolio* deve essere visto come una meditazione chiave nella concezione teorica del cinema e della pratica letteraria pasoliniana: una riflessione di cui non abbiamo visto pienamente gli effetti, perché l'opera è incompiuta e di diciassette anni postuma, ma di cui possiamo intravedere il senso in *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma*. L'espedito della struttura narrativa per Appunti, frammentati e privi di coerenza lineare fra loro nell'opera, dovrebbe essere, in sé stesso, letto in chiave intermediale. Ad attestarlo, mi sembra esserci un passo del primo dei saggi cronologicamente dedicati al cinema in *Empirismo eretico*:

In tale senso una critica della sceneggiatura, come tecnica autonoma, richiederà ovviamente delle condizioni particolari, così complesse, così determinate da un viluppo ideologico che non ha riferimenti né con la critica letteraria né con la recente tradizione della critica cinematografica – da richiedere addirittura l'ausilio di possibili codici nuovi (1972: 193).

La sceneggiatura è un testo con caratteristiche strutturali a sé stanti, che necessitano di essere comprese secondo una pragmatica semiotica di per sé limbica:

Per es., è possibile servirsi del codice stilistico nell'analisi di una "sceneggiatura"? Può darsi che sia possibile, ma adattandolo a una serie di necessità che quel codice non aveva

decisamente previsto [...] l'allusione a un'opera cinematografica da farsi [...] (nel dettaglio essa non è che un vuoto, una dinamica compositiva che non si concreta, è come un frammento di forza senza destinazione che si traduce in una rozzezza e incompletezza della forma, da cui lo stilcritico non può dedurre che una rozzezza e un'incompletezza di tutta l'opera: e magari dedurne una sua qualità di appunto, di opera in farsi) (1972: 193-94).

Questo riferimento, infine, è chiarissimo: a differenza sia del romanzo, scritto in modo lineare e coerente, sia del testo audiovisivo – la cui struttura semiotica organizzativa è in entrambi i casi già compiuta – la natura intersemiotica (e intermediale) del testo della sceneggiatura, in quanto allusiva sul piano referenziale del testo filmico, fa dedurre la sua natura incompleta “di opera in farsi”; l'uso della parola “appunto” mi sembra un collegamento fin troppo smaccato a quella che poi sarà l'opera “in farsi” pasoliniana *par excellence*, ovvero l'ultimo romanzo postumo. Per chiarire a fondo la natura di questa contaminazione, leggerei dunque una delle definizioni forse più limpide di traduzione intermediale formulata in anni recenti, quella del semiologo Nicola Dusi:

Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del testo di partenza (2003: 9).

Questa definizione ci autorizza a pensare alla scrittura di *Petrolio* come al tentativo di rivivere l'esperienza estetica di un *medium*, che porterebbe un artista a restringere e modificare, consciamente o inconsciamente, il proprio campo di espressione, imponendo al proprio mezzo di comunicazione (ovvero, in questo caso, la scrittura) delle regole che permettano di pla-

smarlo sul modello del *medium* cui, secondo tale procedimento, ci si riferisce *in absentia* (nel nostro caso di studio, il cinema). Con la differenza, però, che in questo caso l'intersoggettività semiotica auspicata da Dusi non è immediata, proprio perché a Pasolini non interessa compiere una traduzione intersemiotica piena della forma audiovisiva: la provvisorietà dell'Appunto è quel tratto che l'artista riconosce come il fattore semiotico che lega *discorsivamente* la scrittura al cinema; detto ancora in altri termini, l'attività intermediale nasce proprio dal fatto che i due media, la scrittura e il cinema, sono già di per sé interconnessi per funzionare: secondo la formula classica di McLuhan, un *medium* è già contenuto nell'altro, ne consegue che l'operazione intermediale pasoliniana consiste nell'orientare semioticamente l'uno a favore dell'altro, tramite un tratto linguistico che egli riconosce come distintivo¹¹. È proprio in un senso primigeniamente intermediale che, dunque, Pasolini definisce la sceneggiatura come "una struttura che vuole diventare un'altra struttura" (Pasolini 1972: 191)¹². Storicamente, nel Novecento, operazioni analoghe sono state codificate in molti modi: dalla famosa nozione di *creazione di un automatismo*, che risale a Stanley Cavell¹³, fino al movimento artistico *Fluxus*, che ha fatto di questo genere di restrizioni e contaminazioni interdiscorsive fra media il fulcro della propria poetica¹⁴.

Per dimostrare da dove nasce l'esigenza di "scrivere il cinema", per così dire, e come si giunge alla scrittura cinematografica degli Appunti di *Petrolio*, torneremo, in quest'ottica, al processo culturale – cruciale – secondo cui tale tipo di scrittura ha portato l'ultimo Pasolini a sovrapporre parzialmente la pragmatica dei due *media*¹⁵. Possiamo verificare subito che anche questa dimostrazione ha a che fare con il linguaggio della cronaca in senso stretto. In un Appunto apposto all'inizio di *Petrolio*, Pasolini afferma che l'opera avrebbe dovuto avere, in potenza, l'aspetto della ricostruzione filologica di un romanzo

incompiuto, quindi la forma del lavoro ultimato sarebbe stata altrettanto anticonvenzionale, con una differenza importante, però, rispetto a come ci è pervenuto. Pasolini in questa stessa nota immagina che il fittizio curatore del capolavoro letterario ritrovato si sarebbe premurato di integrare e unire i vari frammenti dell'opera con documenti ed estratti cronachistici, tratti dalla stampa del periodo e legati al caso Eni, che in qualche modo avrebbero potuto completare il quadro:

Per riempire le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono: giornalistici (reportage e rotocalchi l'espresso [...] testimonianze 'registrate' per interviste ecc., di alti personaggi o comunque testimoni [...]). Il carattere frammentario dell'insieme del libro fa sì per esempio che certi pezzi narrativi siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio (1998: 1161).

A partire dalla natura magmatica del testo che l'autore ha in mente, si può vedere, nel titolo, un potenziale polisemico: il petrolio è il capitale – paragonato, tra l'altro, al vello d'oro nell'Appunto 36 – ma è anche un fossile: un relitto conservato nelle viscere della terra al di là del tempo, dalla viscosità informe, quasi a voler far risaltare la natura informale del testo. Tuttavia c'è un ulteriore riferimento polisemico che va tenuto a mente, e che allude, a mio modo di vedere, alla modalità stessa della composizione. I vari Appunti di romanzo nel quale l'opera è suddivisa sono numerati fino a 133, anche se molti sono classificati con lo stesso numero e differenziati da lettere, come ad esempio gli Appunti 71 A, 71 B, 71 C: ciò per ragioni alle volte tematiche, ma, in sostanza, eminentemente formali. La quantità degli Appunti che si affastellano in *Petrolio* dà dunque, nella stessa vo-

lontà dell'autore, al testo una struttura che ricorda il cretto burriano, ruvida, come molti degli ultimi versi di Pasolini, densi di im-poeticità; ma questo espediente fa sì inoltre che gli Appunti pervenutici siano in sostanza più di trecento, a dispetto dei numeri di classificazione. Tale differenza ci dà un indizio che illumina alcuni caratteri procedurali della scrittura: la suddivisione si basa in tutta probabilità su unità di senso semiotico coerente, per quanto a volte semplicemente estetico, ed è proprio il fondamentale *sensu* che collega tutti gli Appunti, il vero e proprio criterio compositivo che porta a riunirli in diversi gruppi, svelando così l'ultimo dato polisemico del titolo cui sopra si accennava: il processo compositivo del romanzo appare in questa luce simile al petrolio o ad altri liquidi viscosi che si espandono da nuclei densi verso tutte le direzioni. Così la struttura – priva di *incipit* e di *explicit* – avrebbe potuto assumere una coerenza strutturale forse solo quando il suo "liquido" intermediale si fosse infine coagulato. Tale composizione fa sì che tutto *Petrolio* sia attraversato da una profondissima tensione fra formale e informale e fra poetico e im-poetico. Numerosi Appunti sono scritti in una prosa volutamente scarna, definita dall'autore *cronaca* sia in più punti di *Petrolio* sia in opere di poco precedenti in cui viene effettuata la stessa scelta stilistica, come la versione romanzesca di *Teorema* o *La Divina Mimesis*¹⁶. Altri frammenti, invece, sono decisamente poetici nel senso che Pasolini attribuisce a questo termine, ovvero per la loro capacità di estrinsecare il senso delle cose che descrivono. Facciamo alcuni esempi di questo pluristilismo:

C'era un intellettuale, da molti anni all'opera e quindi celebre e venerabile, che tuttavia aveva ancora l'aria giovanile di chi non crede a nulla ma si interessa a tutto, i suoi capelli erano bianchi e cortissimi, il suo naso pronunciato, la bocca rientrante senza labbra, aguzzo il mento; foltissime le sopracciglia, con sotto gli occhi vivaci e eternamente distratti (1998: 1302).

In questo Appunto Pasolini si diverte a creare dei bozzetti di intellettuali e scrittori coevi: ci sono Moravia, Pasolini stesso e Antonello Trombadori, descritti con dei riferimenti molto ambigui, o scherzosi. Rispetto al frammento precedente, qui lo stile rimane blandamente descrittivo, quasi elencativo. Pasolini è spesso criticato, anche dai suoi esegeti più attenti – come ad esempio Walter Siti – per una certa mediocrità stilistica e per non aver raggiunto una capacità di espressione formale in grado di sopravvivere al tempo e alla tradizione. Questo giudizio non è privo di fondamento: non c'è dubbio che i primi romanzi di Pasolini siano pressoché dimenticati, e la lettura di opere come *Il sogno di una cosa* o *Una vita violenta* è per lo più appannaggio di lettori specialistici. È poi un dato di fatto ormai storico che l'autore scelga, nelle sue ultime opere, di utilizzare un linguaggio impoetico, prosastico, antiletterario e, a stare a sentire la sua stessa descrizione, cronachistico. Questa scelta ha però delle radici profonde perché intreccia problemi che, in questo senso, travalicano molto un giudizio classicamente letterario sul testo di Pasolini. Adesso vorrei leggere un altro breve frammento e commentarlo confrontandolo col precedente. Si tratta di un estratto dall'Appunto 22C, la forma della prosa cronachistica è esacerbata, a mano a mano che entra nel dettaglio del "cosiddetto l'impero dei Troya":

Biforcazioni delle "Petroliifere dirette": tre: La "Mccc" (Metano Carburanti Combustibili Compressi") di cui è amministratore, ancora, lo stesso Cossut; La "Usi Meta" (uso di Metano a scopi industriali e civili) amministrata ancora da Cossut; infine la "Petrolchemical International Instrument Co." Cisterne, tubature, serbatoi, occorrono naturalmente buone buone cointeressanze oltre che sul metano e sul petrolio, sui materiali e sulle 'infrastrutture estrattive' e di deposito e lavorazione. Il direttore tecnico ne è xxx xxx (lombardo), direttore amministrativo xxx xxx (veneto). Questa volta Erminio è il responsabile per l'Iran, come dire Bengodi (1998: 1286).

Questo è il frammento in cui Pasolini – deciso, ricordiamolo, a ricavare il senso profondo del caso Eni, e non semplicemente a riportare i fatti di cronaca – dedica al resoconto di tutti gli intrighi che conducono a Troya, lo pseudonimo scelto per Cefis nel romanzo. È un mero *report*, e sembra quasi che il poeta si anichilisca dietro l'assenza totale di orpelli stilistici. Se osserviamo più attentamente, questo passo è ancor meno formalizzato del precedente, dove possiamo trovare una tensione pur minima alla connotazione dei personaggi: le sopracciglia dell'uno, la bocca dell'altro, l'abito dell'uno e dell'altro. A mio modo di vedere, questi due passi potrebbero essere presi a modello di un *range* entro il quale si muove la prosa impoetica di Pasolini che, pur essendo solo uno degli stili che si alternano in *Petrolio*, rappresenta in percentuale forse una delle scelte maggiormente attestabili. Tuttavia osserverei che sul piano epistemologico anche questa piccola differenza stilistica ha un valore importante: Pasolini ci invita, attraverso il ricchissimo pluristilismo di *Petrolio*, a entrare nel dominio, per così dire, della sua *Lebenswelt*, del suo rapporto con lo stile; e quando sceglie, per una considerevole parte del libro, uno stile meramente scarno se non cronachistico, non è perché voglia negare il valore dello stile poetico, di quella che fin da *Empirismo eretico* chiama poesia, ma esattamente per il contrario: la poesia ha un ruolo troppo importante e troppo grande – per tornare a un aggettivo che ricorre in *Petrolio*, “cosmologico” – per poter essere usata con leggerezza intellettuale. Torniamo a *Empirismo eretico*, confrontando due passi. Il primo è una riflessione sulla lingua italiana, efficace per capire il senso e il ruolo, ormai degradato, che Pasolini attribuisce alla lingua letteraria:

La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O, meglio, essi esprimono una realtà che non è la re-

altà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che, dai primi decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana (1972: 189).

Intreccerei subito questa riflessione pasoliniana con un altro passo tratto da *Empirismo eretico*, molto più famoso, che invece attiene alla visione del cinema come lingua:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quantomeno, come linguaggi espressivi o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica. È un'azione “deposta” in un sistema di simboli come un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov (1972: 203).

È impossibile non vedere l'analogia e la continuità fra queste due riflessioni linguistiche, distanti di pochi anni e raccolte nello stesso libro. Pasolini è attratto dal linguaggio cinematografico perché vi vede una maggiore prossimità al suo referente linguistico rispetto alla letteratura e, pur concedendo alla semiotica di Christian Metz la forma derivata del *medium* filmico (Metz 1964), è proprio in virtù di questa vicinanza implicita con il referente che il poeta si rivolge al cinema, piuttosto che alla letteratura, per raccontare il reale.

Il cinema, in quanto lingua “quasi preistorica”, è più incline alla forma poetica della lingua letteraria perché coglie, in una certa misura, una tensione formale che è già nelle cose, che è già nell'oggetto poetico. Pasolini si sforza di mostrare questa natura intrinsecamente più adatta alla poesia del linguaggio cinematografico fornendo vari esempi, e sembra quasi, in taluni momenti, tracciare per sé il ruolo di “poeta della preistoria”, poeta di un universo preverbale il cui linguaggio è più auten-

tico perché alieno dal condizionamento culturale della parola, ineludibilmente borghese. Tuttavia, nonostante la maggiore autenticità attribuita al linguaggio cinematografico, Pasolini è al contempo consapevole dell'opacità di tale linguaggio: cioè del fatto che, seppure più prossimo al referente reale e alla sua rappresentazione, e quindi in grado di rappresentare in forma poetica la realtà priva di condizionamenti, la lingua delle immagini è pur sempre filtrata dalla doppia articolazione del linguaggio naturale del poeta, è pur sempre una *langue* mediata dalla sua *parole* (1972).

Sebbene sia molto noto, per far luce sul pluristilismo di *Petrolio* e sulle complesse e differenti scelte formali che guidano questo romanzo incompiuto, è utile tenere presente un quadro teorico del genere. È questa stessa tensione, specialmente nelle opere tarde, che guida i criteri estetici del poeta, in modo sempre più problematico e teoreticamente ricco.

Fino alla produzione de *I racconti di Canterbury*, pur consapevole dei rischi comportati dal progetto poetico affidato al cinema, Pasolini crede profondamente nel suo lavoro di artista visuale, nella sua ricerca, attraverso il cinema, del linguaggio primordiale dell'uomo. *Teorema* può, infatti, senz'altro essere visto come il film in cui più di ogni altro l'autore cerca di appropriarsi, attraverso questa idea di linguaggio "preistorica", del mondo borghese, quello tanto vituperato anche nel passo citato sopra. Una lingua universale è davvero tale solo se con la sua poesia riesce ad appropriarsi di ciò che l'artista vede come maggiormente impoetico. Proprio in *Teorema* ci imbattiamo, probabilmente per la prima volta in modo chiaro, nel ruolo che il sesso, l'espressione antropologica della sessualità, ha per Pasolini: anche il sesso è un linguaggio preistorico e pre-verbale, ed è proprio da quest'autenticità che nasce l'interesse per il poeta. Tuttavia Pasolini è anche ossessionato dai rischi di questa ricerca: l'acme di questa ossessione sarà, infatti, *Abiura dalla*

“*Trilogia della Vita*”¹⁷ (1975) che è, in una certa misura, anche l’abiura del progetto del cinema di poesia. Il rischio fondamentale che Pasolini vede realizzarsi e che lo porterà a *Petrolio* consiste, essenzialmente, nell’autoreferenzialità, già messa in luce da Carla Benedetti: un’autoreferenzialità cui l’arte sembra condannata e da cui il poeta cerca a tutti i costi di sfuggire. Identificare il nesso che lega le scelte formali di *Salò* e *Petrolio* a quest’orrore per l’autoreferenzialità, è un passaggio cruciale per comprenderne la svolta e per costruire lo studio delle strutture intermediali che ci siamo prefissati. L’autoreferenzialità, per Pasolini, ha infatti due confini: uno è quello intuitivo, descritto e palesatosi fino ad ora, che consiste nell’arbitrarietà del linguaggio del poeta, della sua natura creativa e inventiva, a prescindere dalla vicinanza o meno del *medium* al referente. L’altro è molto più nascosto e non altrettanto intuitivo. Esso consiste nel fatto che il linguaggio umano, quello usato tutti i giorni, quello della società tecnocratica e borghese sempre più alienata, è un linguaggio impoetico perché è un linguaggio inconsapevole, e la sua autoreferenzialità consiste – esattamente all’opposto – nella tendenza storica ad alienarsi dal legame profondo “preistorico” e “mitico” in un senso molto modernista, che stringe a sé tutti gli uomini¹⁸. Dunque in questa luce va vista la contrapposizione fra poeta e mondo in Pasolini: da un lato l’autore sente l’esigenza di abiurare dalla ricerca poetica effettuata nella *Trilogia della vita* perché il linguaggio poetico è stato strumentalizzato dalla civiltà dei consumi; dall’altro lato però sa che solo attraverso la ricerca poetica si può entrare in contatto con la forma di vita primordiale, cosmologica e assoluta, cui il lavoro artistico deve tendere. E questo *deve* va sottolineato con forza per la semplice ragione che l’autore vede in questa tensione qualcosa di consustanziale all’arte.

Da questa tensione radicale fra istanze opposte nascono isotopie stilistiche sovrapponibili, sintetizzabili nelle coppie poe-

sia/cronaca, formale/informale e, nel caso del cinema, opacità/trasparenza, e che vanno viste come le direttrici del lavoro artistico intermediale pasoliniano. Proprio la lettura e l'approfondimento di questo macrotesto intermediale, nella giusta prospettiva storiografica, potrebbero permettere di comprendere molti degli snodi culturali cui ho accennato in apertura. A questo punto, mi soffermerei su alcuni fotogrammi in apertura di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*:

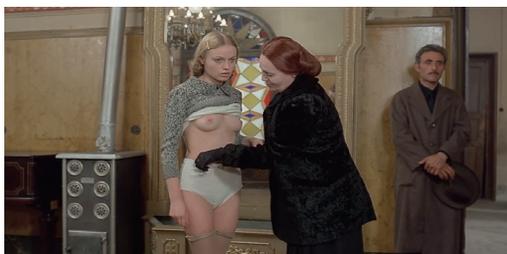


FIG. 1



FIG. 2

In un confronto con il *découpage* di *Accattone*, ad esempio, noteremmo subito delle differenze abissali: i movimenti di macchina sono lenti o azzerati, in questo film domina la comunicazione verbale, abbinata a un montaggio estremamente diluito e scarso – impoetico, appunto – che non ci dice nulla della “comune umanità” dei personaggi rappresentati. La sequenza da cui ho

estrapolato questi fotogrammi ha un particolare rilievo meta-linguistico, nel senso di una trasparente esibizione del *medium*, rappresentato dallo specchio in cui si riflettono i carnefici. In questo senso, *Salò* si oppone anche a *Teorema* perché rinuncia programmaticamente ad inglobare nel linguaggio primordiale del cinema i personaggi che vengono rappresentati, fascisti e borghesi. Di più: la forma fortemente insignificante del testo filmico decreta che anche nel linguaggio scritto dell'azione ci sono esseri umani che la poesia del cinema non può penetrare, non può rappresentare, o quantomeno non può vedere nell'immediatezza dei loro gesti e dei loro atteggiamenti un'origine meta-storica comune agli altri esseri umani, che l'autore prova a vedere, invece, nei pur odiati borghesi di *Teorema*. In questa sequenza particolare, semanticamente molto densa, i fascisti che seviziano i giovani del film vengono rappresentati mentre guardano con il più algido e annoiato distacco dei ragazzi, maschi e femmine, giovani e vigorosi, che si accoppiano. Bene, qui Pasolini sta senz'alcun dubbio riflettendo sul suo cinema: è anche in questo una sequenza meta-cinematografica in cui il gesto di riprendere visivamente il sesso – trasposto anche nel tropo dell'osservazione morbosa – ciò che di più sacro e primordiale Pasolini vedeva, può essere di per sé insufficiente, strumentalizzabile, perché incapace in sé di essere colto all'interno di un sistema-lingua, come quello tecnocratico vigente, nel suo primordiale realismo. Pasolini sa tuttavia che la stessa scelta dell'impoeticità è, di per sé, un gesto autoreferenziale e linguisticamente opaco, e per quanto abiuri gli slanci poetici precedenti, è sempre il poeta che sceglie di rappresentare i borghesi come privi di quell'umanità cui un film come *Teorema* andava disperatamente a caccia. Questa umanità e questa realtà linguistica non smettono di esistere con la fine del progetto poetico del cinema pasoliniano, ma rimangono un pungolo esterno alla ricerca dell'artista visivo come un'aporia. È da una simile contraddizione insanabile che nasce l'esi-

genza di *Petrolio*, e la forma così peculiare – intermediale – che acquisisce. Posto che al poeta non è dato, come ha dimostrato *l'Abiura dalla "Trilogia della Vita"*, liberamente trasfigurare la condizione preistorica e primordiale dell'uomo, deve sovrapporre i momenti di ricerca stilistica e poetica a momenti di cronaca e semplice referenzialità; e tale referenzialità, per Pasolini, non è affatto totale e formalmente neutra, ma sempre prossima al suo opposto, a quella autoreferenzialità che è insita nella lingua letteraria e in generale nel linguaggio. Ecco perché notiamo sfumature anche all'interno di quello che l'artista definisce esplicitamente come stile cronachistico. La connotazione colorita della barba e delle sopracciglia nel passo citato poco fa, infatti, se messa a confronto col mero elenco di sigle e fatti elencati nella nostra seconda citazione – in cui non c'è nemmeno questa blanda ricerca connotativa – mette in evidenza uno spettro di ricerca estetica che prescinde dai vari *media*, ed è anche in questa chiave che dovremmo leggere il programma di inserimento fra i vari frammenti di documenti giornalistici dell'ipotetica stesura definitiva preconizzata nell'appunto iniziale. A questi documenti giornalistici e a queste prose scarne si alternano veri pezzi di ricerca di prosa poetica, nella cui disposizione formale va visto uno dei sensi ultimi della ricerca formale di *Petrolio*. Fra questi spicca il lunghissimo Appunto 55: un Appunto lungo ben il triplo di molti frammenti narrativi di cui è costituito il romanzo che racconta (comprensibilmente, a questo punto) una grande orgia in cui il protagonista, Carlo, ha rapporti con ben venti uomini. Nonostante il soggetto scabroso, a leggere con attenzione questo frammento, non troviamo la benché minima volontà di causare scandalo. Anzi, la prosa qui appare estremamente posata e al contempo ricercata. La forma stilistica dell'Appunto 55 di *Petrolio* è sempre sublimata, l'attenzione è alla descrizione estetica di quel che avviene, ma in contrasto con quel che sta descrivendo, la forma è algida e curatissima, attraversata da un distacco

posato vagamente proustiano; adottando questo stile tutt'altro che impoetico, ma al contempo misurato, Pasolini sembra voler comunicare la non scontata importanza di quello che sta descrivendo e il coinvolgimento estetico che implica, senza per questa ragione cedere alla tentazione dello scandalo, che pur vedeva positivamente. Per fare un parallelo con un altro grande capolavoro modernista, diciamo che l'Appunto 55 in *Petrolio* ha ruolo simile a quello che ha Tiresia in *The Waste Land*:

Da lì, intorno non si vedevano che tre o quattro cose. La distesa irregolare e immensa del prato con in fondo le sue barriere di case coi lumi tremolanti (palazzoni, da una parte una distesa di casette dentellate coi muri a secco dall'altra); il cielo con qualche nuvola spennellata appena nel suo indaco profondo; la luna in mezzo al cielo, che da rossa stava diventando di una luce fresca e purissima, con accanto altrettanto luminosa la fedele piccola stella del crepuscolo. Tutto questo scenario – dove non c'erano sfumature, se non forse ai bordi del tratto fosforescente di cielo illuminato dalla luna – era riempito da un unico profondo odore, quello del finocchio selvatico. Tutto il cosmo era lì, in quel pratone, in quel cielo, in quegli orizzonti urbani appena visibili e in quell'inebriante odore di erba estiva (1998: 1400).

Come la figura di Tiresia in Eliot, è ipotizzabile che questo Appunto sia disposto quasi al centro dell'opera proprio perché la ricerca formale di *Petrolio* è enfatizzata, già nella sua costituzione per Appunti, in contrasto con la linearità dell'opera letteraria. In questo senso, la ricerca formale e la *dispositio* predominano sulla storia, come ci avverte il poeta più volte, proprio perché il criterio attraverso il quale il progetto letterario di *Petrolio* viene svolto è l'esperienza estetica del poeta, il suo diretto rapporto con le ragioni di verità e di realtà che intravede nell'espressione insita nel testo che sta costruendo. Pasolini è inoltre consapevole che tale verità estetica, massimamente rappresen-

tata dalla descrizione dell'orgia nell'Appunto 55, non può, se organizzata in un testo coerente, che ricadere nelle aporie degli esperimenti poetici precedenti. Dalla presa d'atto di questi elementi, sul piano intermediale possiamo vedere emergere almeno due questioni, ancora criticamente aperte.

Il primo riguarda l'*empasse* dei due codici: mi pare lampante che *Petrolino* e *Salò* rappresentino le opere letterarie in cui l'autore cerca di far venire al pettine le molte contraddizioni che attraversano la sua ricerca artistica e come tali mi sembrano anche il punto da cui partire per ricostruire, à rebours, il senso storico della sua esperienza intermediale. Se infatti il linguaggio cinematografico – come in una certa misura, anche quello letterario – cerca sempre di catturare la *noesis* all'interno dell'*aisthesis*, al di là di questa linea guida formale, basate sulla costante contraddizione, precipiterebbe nell'odiato dominio dell'autoreferenzialità. Essa è sia autoreferenzialità dal lato del poeta, che tende a ridurre l'opera a feticcio, così come fa molta della ricerca postmoderna, sia autoreferenzialità collettiva, in quanto rende il linguaggio mera cronaca del mondo capitalistico, privo di reale autonomia, come quello che Pasolini descrive in *Petrolino* e in altre opere: sono queste le minacce da cui Pasolini vuole emanciparsi. In questo senso Pasolini partecipa al grande sforzo in corso in quegli anni, descritto da Giorgio de Vincenti in uno studio di definizione del cinema moderno (De Vincenti 2013): esso si basa, infatti, sulla scoperta della relazione linguistica fra il film e il suo referente reale. D'altro canto, però, Pasolini, al contrario di molti altri esponenti del cinema dell'epoca, non rinuncia mai a pensare a questo rapporto problematico con il referente come anche a un rapporto con la collettività, che si esprime in differenti linguaggi: la creazione di paralleli fra questi differenti linguaggi potrebbe portarci a comprendere nel modo più esatto l'intero percorso dell'autore, che trasponeva il senso di questa ricerca nelle potenzialità di ciascun *medium*.

Di qui arriverei a un secondo aspetto, in cui potremmo trovare la ragione profonda della contaminazione intersemiotica del romanzo. Carla Benedetti parla, in un noto saggio, di Pasolini e Calvino come due esiti diametralmente opposti del postmoderno, vedendo nel secondo dei due uno scrittore che cede al gioco dell'autoreferenzialità linguistica e in Pasolini, invece, un autore che rimane consapevole della vicinanza al senso poetico delle cose che descrive, pur con tutte le sue contraddizioni. Proprio muovendoci su un piano intermediale potremmo sviluppare e ampliare questa tesi vedendo, nell'ultimo Pasolini e in *Petrolio* in particolare, la ricerca di una terza via, per così dire, fra due grandi esperienze culturali come il modernismo e il postmodernismo. Queste due esperienze vanno intese come riflessioni che, progressivamente, indeboliscono e fanno perdere il senso del rapporto dell'arte con il suo referente reale. Del modernismo – per ciò ho citato Proust e Eliot come riferimenti per spiegare il senso di alcune scelte presenti in *Petrolio* – Pasolini condivide il senso profondo del legame fra l'esperienza estetica e l'esperienza della vita collettiva. Quello che sembra venir meno rispetto a questo grande modello è l'idea di poter racchiudere nello stile il senso finito dell'esperienza vissuta, anche su un piano vago e indeterminato, cosa che lo avvicina al postmoderno. La natura informe e informale di *Petrolio* è dunque profondamente diversa dall'apertura di senso delle opere moderniste, è più simile alla presa d'atto che, sebbene il nesso fra l'esperienza estetica e la verità rimanga, quel che viene meno è la possibilità di elaborarne subito un senso compiuto, una forma conclusa che, non appena si chiude, diventa per l'appunto autoreferenziale.

3. Come spiegare il senso di questa sperimentazione intermediale?

Cerchiamo dunque di capire cosa può dire di più una simile analisi intersemiotica su questo romanzo, sui punti ora sollevati e sulla relazione che esso intrattiene con il postmoderno. Se

teniamo presente la ricognizione effettuata su *Emiprismo Eretico* e gli elementi di analisi forniti da *Petrolio*, possiamo facilmente riallacciarci alle questioni presentate all'inizio e che, a mio modo di vedere, risultano chiaramente problematizzate nel romanzo. In primo luogo va ricordato che *Petrolio*, come culmine di un percorso, non fa altro che estrinsecare la sovrapposizione fra l'istanza poetica della scrittura pasoliniana del romanzo e quella dei film. Se è vero però che la sperimentazione formale del cinema di poesia enfatizza le possibilità della scrittura cinematografica, la sovrapposizione fra *media* diversi in *Petrolio* – assieme alle scelte estetiche di *Salò* – rappresenta una decisa sterzata in senso opposto. Pasolini, insomma, da un lato è assolutamente certo della dimensione ricattatoria cui lo porterebbe la costrizione a rinunciare alla lingua universale del cinema, dall'altro, però, è anche consapevole che non è più in grado di controllare lo stile indiretto libero della forma letteraria e poetica che ha impresso alla sua carriera di artista visuale. È così che giunge, spontaneamente, a quella che noi chiameremmo la maturazione di una concezione mediale post-greenbergiana: l'essenza del *medium* si può rievocare imponendo a se stessi dei vincoli pragmatici che implicano le caratteristiche del linguaggio in questione a prescindere dal supporto, nel senso esposto sopra e diventato basilare negli studi intermediali. Dirimente è in altri termini che il *medium* audiovisivo presenta delle caratteristiche intrinseche che permettono una maggior sperimentazione, ma anche che, per via del legame discorsivo intrattenuto fra i diversi *media*, sul piano semantico le strutture intermediali possano farsi carico della pragmatica dei messaggi attraverso i quali ciascuno di essi si esprime. Vista in questa luce, la struttura intermediale di *Petrolio*, basata su questa continua dialettica interna ad una tecnica di scrittura performativa e poetica che si realizza attraverso vincoli ad automatismi, per usare il già menzionato termine di Cavell, può, a mio giudizio, essere

vista come un vero e proprio tentativo di *rimediazione*. Il termine è notoriamente tratto dal saggio di Bolter e Grusin, i quali teorizzano come media opachi e media trasparenti siano due strumenti che, in egual misura, permettono al soggetto mediato di recuperare un rapporto più intenso e diretto con la realtà:

Gli ipermedia e i media trasparenti sono manifestazioni contrapposte dello stesso desiderio: quello di oltrepassare i limiti della rappresentazione per giungere alla realtà. Questi media non cercano il reale in senso metafisico. Il reale è invece definito secondo l'esperienza dello spettatore, un'esperienza che potrebbe provocare un'immediata (e dunque autentica) risposta emotiva (2002, ed. 2016: 29).

Ciò avviene insomma a prescindere dalla natura trasparente del *medium*; ma è Pasolini che, abbiamo visto, ne rimodula l'uso: lo stile della cronaca viene riportato attraverso il consueto utilizzo di materiali eterogenei all'interno della prosa, e per lo più, sull'onda di *Salò*, rappresenta l'universo reazionario, tecnocratico, di cui parla il romanzo; l'uso di stili più precipuamente poetici, come quello che abbiamo potuto apprezzare nell'appunto 55, ha una forma chiaramente più sublimata e dunque opaca, interpretando bene l'immediatezza psichica dell'opacità messa in evidenza nella nostra citazione. Vi è l'uso, infine, di gradi di opacità "di ricordo", come nel frammento con Moravia e Trombadori. La rimediazione è, però, tendenzialmente – e soprattutto nel contesto a noi contemporaneo, in cui la codificano i due teorici – la riconfigurazione di un'esperienza di un *medium* vecchio (spesso più opaco) in un *medium* nuovo, un *medium* tendenzialmente più accurato nel riprodurre la realtà, e che soddisfi l'esigenza di trasparenza insita, secondo gli autori, nell'atto di rimediazione dei nuovi media (Bolter, Grusin 2002). In questo caso l'esperienza di rimediazione sarebbe quella dell'uso del linguaggio del cinema attraverso il linguaggio scritto a stampa della letteratura, dun-

que seguendo una dinamica opposta a quella descritta dai due autori, procedendo dal *medium* più recente al *medium* più antico, da quello più trasparente a quello più opaco. Bene, questa ennesima singolarità del romanzo è spiegabile proprio se riallacciamo la tesi di Benedetti alla concezione mediatica di Luhmann. Come si accennava in apertura, per Luhmann la comunicazione mediatica ha la capacità di riferirsi a un orizzonte che è contemporaneamente autoreferenziale ed eteroreferenziale, ovviando al fatto che destinatario e mittente hanno immagini necessariamente divergenti del messaggio inviato. Ne consegue che i *media* sono strutture autoreferenziali entro le quali si definisce la forma di altri messaggi, che forniscono un campo di referenza per i *media* in essi contenuti. È questo, in tutta probabilità, il senso di autoreferenzialità che Pasolini dovette avere in odio nella propria attività poetica quando comprese e sentì tutti i limiti e la possibile lettura strumentale della *Trilogia della vita*, concretizzatisi in *Salò*. Il processo di rimediazione messo in campo attraverso la struttura per Appunti di *Petrolio* permetterebbe al poeta di non cedere ad alcun ricatto mosso al cinema di poesia dalla civiltà dei consumi, salvando la profonda spontaneità “preistorica” del linguaggio opaco della poesia – testimoniato dall’organizzazione degli Appunti secondo criteri di senso – ma al contempo senza cadere nell’autoreferenzialità di quest’ultimo. Ciò proprio partendo dalla consapevolezza che il nucleo narrativo della storia, una volta compiuto, avrebbe avuto modo di trasparire nel suo significato ultimo, nel suo *explicit*, solo qualora il poeta fosse stato coerente nel mettere in atto la sperimentazione intermediale a partire da tali criteri estetici e di senso, e non seguendo la linearità del racconto. Potremmo dire insomma, con una sintesi congrua, che la conclusione del romanzo non terminato e forse interminabile sarebbe stata quella in cui le due istanze estetiche – opposte ma complementari – intrinseche in ogni rimediazione, l’opacità e la trasparenza, fossero state infine conciliate.

Ora, l'autoreferenzialità del senso è proprio quella in cui cadono, invece, altri scrittori della postmodernità; Carla Benedetti infatti argomenta che *Petrolio* di Pasolini mette in essere una teoria della comunicazione che è molto affine a quella di Luhmann, ovvero quella di Gregory Bateson¹⁹: alla luce della nostra analisi intermediale possiamo aggiungere che questa autoreferenzialità, che Pasolini aveva intuito come l'incubo e il limite della sua sperimentazione cinematografica e letteraria, è esattamente data dal fatto che la poesia è sempre mediata da questo campo della comunicazione, da cui, a prescindere dalla prossimità al referente reale, non può uscire. Non stupisce dunque che l'era in cui si sviluppano le forme autoreferenziali della prosa postmoderna sia un'era soggetta a una continua ipermediazione: la letteratura di quest'epoca introietta la referenzialità del campo dei *media* senza opporvi messaggi autonomi, ma che, con i loro *pastiche*, tendono a inglobarne passivamente le strutture intermediali: la pubblicità, gli *slogan*, le immagini della cultura di massa, che essi cercano di ristrutturare secondo una forma poetica, ma che è tuttavia un'esperienza sempre soggetta a una *Mitteilung* massmediologica. Introiettando così su di sé la rete di referenza dei *media* audiovisivi, tale letteratura cade inevitabilmente nel circuito insito nella struttura comunicativa di massa descritto all'inizio; la rimediazione del lavoro cinematografico attraverso gli Appunti di *Petrolio* che alludono alla forma – cinematografica o letteraria – come opera "in farsi", permette invece di sfruttare la possibilità di prossimità al referente reale propria del *medium* audiovisivo, ma senza cadere in tale circuito, altrimenti inevitabile. In altri termini, la descrizione di un evento drammatico come il caso Mattei viene così elaborata alla ricerca del senso profondo di cui è manifestazione, un senso originario e "preistorico", piuttosto che essere semplicemente fatta con il linguaggio dei *media* dell'epoca, che, significativamente tende ad essere da essa inglobato piuttosto

sto che riprodotto in modo irriflesso, come sappiamo del resto dall'Appunto iniziale, che descrive formalmente *Petrolio* una volta completato. A più di cinquant'anni da *Petrolio* e a ormai vent'anni dal saggio di Benedetti dedicato a Pasolini in paragone con Calvino, siamo senza dubbio lontani dagli equivoci autoreferenziali più eclatanti dell'epoca ipermediale descritta da Frederic Jameson nel suo famoso saggio sulla logica del tardo capitalismo (Jameson 1991). Se seguiamo la tesi di Jameson fino in fondo, la genesi dei fenomeni legati alla svolta linguistica caratterizzata da questo periodo storico potrebbe essere osservata proprio a partire dall'evoluzione dei media²⁰ e la struttura intermediale di *Petrolio*, insomma, sarebbe una rilevante traccia di questo passaggio: è in questa luce, dunque, che il processo di rimediazione della cultura audiovisiva rappresentato da *Petrolio* potrebbe essere letto proprio come un nesso formale profondo che lega questo romanzo alla letteratura postmoderna. Appare dunque evidente che questa sorta di stato d'*impasse* – di tensione culturale e estetica fra categorie come modernismo e postmoderno – rende *Petrolio* un'opera di estrema attualità. Essa è infatti assai simile alla condizione della letteratura che viviamo noi oggi, in cui abbiamo forse smascherato gli elementi narcisistici derivanti dalla crisi del referente reale nota come postmodernità, ma non sappiamo totalmente, ancora, riappropriarci della carica poetica che tale crisi ha, in molti casi, inibito.

NOTE

¹ Carla Benedetti elabora una lettura di *Petrolio* da contrapporre alla letteratura postmodernista di Calvino, perché *Petrolio* reagirebbe, nella visione di Benedetti, all'autoreferenzialità insita nel linguaggio letterario, sobbarcandosene le conseguenze senza cedervi narcisisticamente (Benedetti 1998); è proprio da questa lettura che muoveranno le linee d'analisi delle strutture intermediali del romanzo.

² Desogus ricostruisce una traiettoria culturale per cui la forma dei romanzi romani porta il Pasolini cineasta a risolvere problemi intrinseci alla sua scrittura attraverso la sperimentazione cinematografica (Desogus 2018).

³ Dalla pubblicazione del romanzo in poi si sono moltiplicate definizioni che, a seconda delle circostanze, enfatizzano un aspetto della complessità teorica implicita nel gesto compositivo di Pasolini di costruire un romanzo per Appunti che si sovrappongono senza definire una chiara teleologia: Gramigna parla di un “discorso” che “inventa ossia scopre via via le proprie regole” (Gramigna 1995: 51), Dominique Garand parla di “testo autotelico” spostando il *focus* sulla spinta compositiva del testo, che trova in se stessa, a prescindere dalla struttura discorsiva in cui la storia è inserita, l’impulso alla propria nascita (Garand 1996: 73). Rilievo particolare, in questo senso, acquisisce la complessa nozione di *forma-progetto* coniata da Benedetti, che si basa sulla distinzione fra le nozioni formali di progetto e abbozzo, ove la prima è dotata di una teleologia che presuppone in sé un’incompletezza costitutiva, mentre la seconda partirebbe da dei presupposti già precisi (Benedetti 1998).

⁴ La classificazione di Rajewski, diventata un punto di riferimento per gli studi intermediali, può essere utilizzata proficuamente: va tenuto presente tuttavia che essa emerge nell’ambito di un lungo dibattito sull’intermedialità, che “non designa una prospettiva euristica, legata a un oggetto (e a un metodo) d’indagine ben definito, ma rappresenta invece una complessa ‘nebulosa’ teorica inter-trans-disciplinare” (Zecca 2013: 17). Proprio per la natura tuttora labile dell’intermedialità andrebbero tenuti presente, sullo sfondo della classificazione di Rajewski, quantomeno i lavori di Werner Wolf, che dapprima parallelamente, poi sotto influenza di Rajewski, elabora l’idea che il testo intermediale possa operare in modo *sintetico*, ove miri a sussumere differenti linguaggi attraverso un principio di combinazione materiale o, al contrario, per *trasformazione linguistica*, in cui il *medium* di partenza viene inglobato nel *medium* di arrivo (Wolf 1999). In una seconda fase, Wolf mette in evidenza come queste due forme di contaminazione siano in realtà il frutto di differenti fasi temporali in cui avviene la contaminazione intermediale, postulando che questa avverrebbe in forme “intracomposizionali” e “extracomposizionali”. Le prime sono quelle effettivamente visibili nella realizzazione della contaminazione semiotica, nella seconda, si tratta di tutti i presupposti discorsivi. Per fare un esempio nel nostro caso di studio, sebbene gli appunti scritti non possano ad uno sguardo ingenuo mostrare alcune caratteristiche del *medium* cinematografico, è sul piano discorsivo, sul piano cioè dell’influenza che esercita un *medium* sull’altro nella poetica dell’autore, che possiamo verificare l’intermedialità, vale a dire sul piano extracomposizionale (Wolf 2005).

⁵ La visione di *Empirismo eretico* che emerge dall'analisi di Desogus sembra permetterci di leggere la raccolta di saggi pasoliniana come un crocevia di riflessioni poetologiche ed estetiche che fanno da direttrici dell'attività artistica: "l'idea di sistema qui proposta al contrario intende configurare quest'opera come una mappa che descrive territori diversi, ciascuno caratterizzato da una propria morfologia, entro i quali l'autore ha eretto le proprie costruzioni più o meno fragili e durature. In questa area articolata, si riconoscono percorsi, vie che uniscono le varie zone, così come anche catene invalicabili, strapiombi e frontiere che impediscono il dialogo diretto tra alcuni settori del suo pensiero teorico" (Desogus 2017: 276).

⁶ È noto che la teoria dei *media* ha un ruolo di assoluta preminenza nell'elaborazione dei sistemi sociali di Luhmann. I *media*, per Luhmann, avrebbero una funzione socialmente aggregante: la sua teoria dei sistemi parte, infatti, dal presupposto di una sostanziale autoreferenzialità della comunicazione, il cui scopo sarebbe quello di permettere le funzioni di azione sociale nel senso codificato da Talcott Parsons (1937). Al prosieguo dell'argomentazione giova, tuttavia, una sintesi teorica del ruolo dei *media* in questo autore. In *Soziale Systeme* (Luhmann 1984) vengono fornite almeno tre distinte definizioni di *medium*, simili nella funzione, ma che occorre tenere presente per comprenderne con la giusta complessità il concetto e il ruolo nei sistemi autopoietici. In primo luogo Luhmann discute estesamente il ruolo della scrittura nell'ambito dell'organizzazione dei sistemi, facendo riferimento ai *media* in quanto linguaggio (*Sprache*) che, come abbiamo descritto sopra, hanno la funzione di rendere plausibile la comunicanzione. In tale contesto l'autore fa anche riferimento al termine *Verbreitungsmedien*, mezzi di diffusione, i quali fanno sì che la comunicazione sociale avvenga senza il bisogno dell'interazione, diminuendo il livello di contingenza, cioè di casualità e l'arbitrarietà, all'interno del sistema. Un'ultima definizione meritano i mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente (*symbolisch generalisierte Kommunikationmedien*), tale termine designa non più articolazioni linguistiche in senso stretto, ma alcuni presupposti semantici della comunicazione, che funzionano nell'universo simbolico, in modo universalizzato e analogo, ma convenzionalmente ancor più radicato, ai valori (*Werte*): anch'essi, come i *media* di diffusione, rendono plausibile il messaggio per chi lo riceve. Esempi sono l'amore (*Liebe*) o il potere (*Macht*), il denaro (*Geld*), insomma, concetti culturalmente percepiti come universali dagli attori della comunicazione, che convalidano la realtà del messaggio e permettono la comunicazione. Più avanti si sosterrà, sulla scorta di un'intuizione di Frederic Jameson (1991), l'ipotesi per cui l'evoluzione dei *media* potrebbe essere cruciale per comprendere la genesi del postmoderno, costituendo fra l'altro anche un collegamento formale fra la forma di *Petrolio* e il postmoderno.

Per comprendere a fondo tale ipotesi andrebbe precisato che sia i valori che i media generalizzati simbolicamente sono di fatto *contenuti* nei media di diffusione, la cui capacità di perturbare l'ambiente (*Umwelt*) permetterebbe loro di incidere sui primi, causando, ad esempio, fenomeni come la crisi della verità ontologica e la sua *mise en abîme*, oppure l'indebolimento del nesso fra etica e linguaggio. Un'ultima precisazione per comprendere la nozione di *medium* in Luhmann merita l'opposizione fra *medium* e forma (*Form*). Mentre in Luhmann il concetto di *medium* designa il canale della comunicazione, l'ambiente all'interno del quale essa avviene, la forma è invece ciò che di esso viene percepito, la struttura che tale canale assume anche a livello percettivo. Ora, è noto che in Luhmann il *medium* è costituito da elementi connessi in modo molto debole fra di loro, che però possono assumere una configurazione rigida (*rigide Koppelung*) quando a loro è impressa una forma più distintamente percepibile, il che, per l'appunto, avrebbe una diretta influenza anche sul rapporto fra sistema e ambiente. L'attualità di questa concezione è stata fra l'altro messa in evidenza di recente da un saggio di Antonio Somaini (2015), che evidenzia come essa possa tornare utile per descrivere la labilità della forma dei dispositivi nell'attuale condizione postmediale, rinvio dunque a questo contributo per un'ulteriore chiarificazione di questa concezione, così ricca e complessa.

⁷ Fra tutte le definizioni fornite per descrivere il testo di *Petrolio*, una discussione a parte merita la nozione di forma-progetto fornita da Benedetti, che lega a doppio filo l'interminabilità di *Petrolio* e la sua costruzione formale. *Petrolio* è un abbozzo di romanzo, e in quanto abbozzo differirebbe dal progetto, il quale ha già in sé le direttrici di sviluppo della sua costruzione. Le linee di sviluppo progettuali di *Petrolio*, tuttavia, sono interamente nella forma, dato che il poeta subordina a quest'elaborazione formale gli altri aspetti del progetto. Carla Benedetti osserva come la tecnica della forma-progetto sia stata sperimentata da Pier Paolo Pasolini già nel cinema, per esempio con gli *Appunti per un'Orestide africana*: "gli *Appunti* cinematografici sono a questo riguardo illuminanti. Essi sono costituiti da una serie di immagini riprese durante il viaggio in India e in Africa: luoghi o volti, oppure interviste a gente del posto" (Benedetti 1998: 168). Questo film testimonia che Pasolini stava già sperimentando la struttura per *Appunti*: sul piano transmediale notiamo che all'altezza cronologica di questo film l'autore si era già reso conto del legame esistente fra la costruzione del film e la provvisorietà della composizione. L'ipotesi che si avvanzerà di seguito è che, più avanti, l'inaspirarsi delle contraddizioni insite nella poetica pasoliniana e nella provvisorietà di questo *modus operandi* porterà l'autore da una creatività di tipo multimediale e transmediale – che già apprezziamo negli *Appunti per un'Orestide africana* – a una innovativa forma di intermedialità come quella di *Petrolio*.

⁸ I versi sono i seguenti: “Quanto al futuro, ascolti: i suoi figli fascisti/ veleggeranno verso i mondi della Nuova Preistoria. Io me ne starò là, [...] / sulle rive del mare in cui ricomincia la vita” (Pasolini 2003: 1184). Traendo spunto dall’immaginario della *Nouvelle Vague* in questa poesia dal titolo *Una disperata vitalità*, notoriamente, Pasolini immagina qui la sua morte cruenta. Quel che è interessante, tuttavia, dal nostro punto di vista, è l’ambivalenza che nell’elaborazione concettuale pasoliniana sembra assumere il termine “Preistoria”; essa era certamente intesa come la crisi della civiltà sotto il peso della tecnocrazia, come viene dall’autore denunciata in più interventi. Tuttavia, una simile regressione culturale mi sembra non debba essere vista in una prospettiva puramente apocalittica, ma come una condizione storica che, in una prospettiva antistoricista, il poeta deve affrontare, trovando un nuovo linguaggio per descriverla e per raccontarla.

⁹ Una delle tesi che mi sembrano percorrere più o meno esplicitamente il lavoro di Massimo Fusillo sul rapporto fra il cinema pasoliniano e il mito greco mi pare quella per cui quest’ultimo rappresenti un materiale opaco attraverso cui trasfigurare in modo archetipico conflitti borghesi o intimistici, facendoli assurgere a un linguaggio “preistorico” e universale.

¹⁰ Benedetti e Giovannetti dedicano un lungo testo di inchiesta, recentemente riedito, proprio al problema delle fonti Pasoliniane di *Petrolio* (Benedetti, Giovannetti 2016). Oltre a verificare come molti Appunti di *Petrolio* siano proprio letterariamente ricalcati da alcuni stralci di cronaca presenti in *Questo è Cefis*, Benedetti e Giovannetti insistono molto sulla possibile connessione fra la stesura di *Petrolio*, che è un’indagine sui mandanti del caso Mattei, e la cruenta scomparsa dell’autore.

¹¹ Rajewski spiega così questo procedimento, che isola *un tratto* del medium per potervisi riferire *in absentia*: “Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition *d’art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced” (2005: 52).

¹² Come non vedere, in questa intuizione pasoliniana, alcuni elementi basilari del concetto di intermedialità, ancora validi: uno fra tutti il fatto che, per poter parlare di intermedialità, le caratteristiche semiotiche comuni ai due media devono essere un presupposto discorsivo. Per citare un’efficacis-

sima sintesi di Cristian Metz: “Certi codici (o articoli di codice) intuitivamente recepiti come specifici [...] appaiono anche, in forme più o meno simili, nei ‘testi’ che ci vengono offerti da altri mezzi di comunicazione” (Metz 1977: 66). Ora, è proprio sulla base di questa intuizione che Pasolini “crea il proprio medium”.

¹³ Trattandosi di un elemento chiave della nostra argomentazione giova forse rievocare, sebbene per grandi linee, alcuni elementi di questo concetto, storico all’interno degli studi sull’intermedialità. Riporto alcuni passi tratti da Stanley Cavell, che spiegano estesamente la ragione per cui sarebbe necessario adottare questo termine per studiare l’influenza dei media audiovisivi sul resto dell’arte: “When in a philosophical frame of mind one says that [...] that medium of an art is the physical basis of that art (e. g., that medium of painting is paint, and the medium of writing is words, and the medium of music is sound) one may be either suppressing or assuming a knowledge of the history of forms in which so called media have been used to make objects of art [...] my impulse to speak of an artistic medium as an “automatism” is, I judge, due to the sense when such medium is discovered, it generates new instances [...] the automatism of the tradition are given to a traditional artist. The modernist artist has to explore the fact of automatism itself as if investigating what it is at any time that provided a given work of art with the power of its art as such” (1979: 105-06). Per Cavell, insomma, l’automatismo, da un punto di vista teorico, sarebbe l’unica cosa che può veramente coincidere con la forma espressa attraverso un dato *medium*: è questa forma di automatismo che si presenta all’artista come istanza mediale, quando si trova a voler comporre un’opera: i media audiovisivi propongono nuovi automatismi che gli artisti devono imparare a comprendere e ad esplorare. Non stupisce che, poco dopo, Cavell enunci un principio che potrebbe essere quasi il motto stesso dell’intermedialità: “a third impulse in calling the creation of a medium the creation of an automatism is to register the sense of this effort to free me not merely from my confinement in automatisms that I can no longer know as mine [...] but to free the object from me. To give new ground for its autonomy” (107-18). È quello che accade a Pasolini in *Petrolio*: crea un nuovo automatismo, come si vedrà, da un lato per liberarsi della limitatezza espressiva della letteratura, e dall’altro per liberare l’oggetto artistico dalla stessa autoreferenzialità del poeta. Va infine detto che la nozione, basilare, è stata riportata in auge da Rosalind Krauss, che parla di condizione post-mediale come condizione in cui il grado di intermedialità è tale da rendere impossibile, sul piano sociale, il prevalere di un automatismo sull’altro (Krauss 1999).

¹⁴ Riporto una citazione tratta da *intermedia*, uno dei manifesti di *Fluxus*, di Dick Higgins, in cui l’autore si ribella esplicitamente all’idea che la

connessione fra media non vada oltre il supporto: “Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being” (Haggins 2001: 49).

¹⁵ Del resto si potrebbe arguire che un ulteriore indizio dell’allusione referenziale fra la forma dell’Appunto e il sistema mediale audiovisivo è ravvisabile anche nella stesso tentativo (Pasolini 1972) di costruire per il cinema uno specifico sistema di articolazione linguistica. L’autore infatti si sforza di dimostrare che il *medium* cinematografico ha un suo modo di relazionarsi alla realtà e rappresentarla: è questo modo che, sul piano discorsivo, cercherà di imitare tramite la struttura per Appunti.

¹⁶ Nella *Divina Mimesis* leggiamo: “Tu sai che cos’è la lingua colta; e sai cos’è quella volgare. Come potrai farne uso? Sono entrambe ormai un’unica lingua, la lingua dell’odio. Egli, con occhio luccicante sopra lo zigomo, mentre arrancava come un centrattacco sull’erta del prataccio, sospirò: ‘anziché allargare dilaterai’” (Pasolini 1998: 1090).

¹⁷ Quando Pasolini scrive “Io abiuro alla trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso” (1975: 602), ha probabilmente in mente la forza connotativa del cinema che gli ha permesso di realizzare i film della trilogia ma anche opere più meditative come *Teorema* o *Edipo*; ciò che conta per il nostro discorso è che questo si traduce in una riproduzione linguistica di corpi la cui opacità non può trasmettere il carisma per cui era nato il cinema di poesia. L’esaltazione della scarna trasparenza dell’ultimo film pasoliniano è dunque un chiaro segnale del rischio di quanto la poetica cinematografica possa essere strumentalizzata e di quanto sia forte la disillusione verso quella pratica. Disillusione che, certo, non porta Pasolini a cedere al ricatto della rinuncia al cinema, come testimoniano le sceneggiature di lavori progettati e mai compiuti (nonché il “benché non mi penta di averla fatta” della citazione), quanto piuttosto ad una complessa riflessione intermediale, che spinge, fra l’altro, Pasolini di nuovo verso la prosa.

¹⁸ Avendo fatto riferimento alla teoria dei media di Niklas Luhmann, risulta opportuno chiarire il concetto di autoreferenzialità, che abbiamo richiamato più volte nella nostra trattazione. Luhmann non intende tale concetto di autoreferenza in senso ingenuo, come sinonimo di solipsismo. Nella visio-

ne di questo autore per autoreferenza si intende la capacità di individuare ciò che è all'interno del sistema stesso e ciò che invece appartiene all'ambiente (*Umwelt*). In questo modo, l'autoreferenza sarebbe il presupposto di base attraverso cui un sistema si autoriproduce. Proprio per la natura estremamente generale di questo concetto, l'autore l'ha applicato tanto ai sistemi psichici, come l'amore (Luhmann 1994), quanto a quelli sociali e organici. In tal senso mi sembra giusto precisare, nel riferirmi a tale nozione, che l'autoreferenzialità che Pasolini vedeva in se stesso, e che Carla Benedetti rileva, rappresenta ovviamente solo di riflesso l'autoreferenza del sistema, che egli contesta sul piano linguistico nel passo che abbiamo citato. In altri termini, la posizione di Pasolini è storicamente interessante proprio perché attraverso quello che già Carla Benedetti definisce "L'inferno dell'autoreferenza" (Benedetti 1998: 144), egli mette in evidenza l'autoreferenza di tutto il sistema della comunicazione, da cui di fatto, ovviamente, non può uscire. Se questa tesi è giusta, ciò che rende interessante la posizione di Pasolini all'interno della postmodernità è il fatto che ne metterebbe a nudo delle caratteristiche fondamentali che, come si avrà modo di rilevare più avanti attraverso una tesi di Frederic Jameson (1991), deriverebbero da una ipermediazione.

¹⁹ Come sembra implicare lo stesso Luhmann, facendovi riferimento spesso, anche i risultati dell'epistemologia di Bateson e della sua teoria della comunicazione (1979) andrebbero inquadrati alla luce della teoria dei sistemi autopoietici, elaborata successivamente da Maturana e Varela. Quel che sembra qui essenziale è che la teoria delle informazioni elaborata da Bateson e citata da Carla Benedetti si rifà a un'idea della comunicazione su basi biologiche che è molto simile alla teoria dei media di Luhmann: i *media*, secondo Luhmann, ristabilirebbero la forma autoreferenziale della comunicazione creando nuovi tipi di messaggio ogni volta che la complessità delle informazioni prodotte diverrebbe troppo ingente per essere gestita (Luhmann 1992).

²⁰ Riporto alcune considerazioni di Jameson sul ruolo cruciale della cultura audiovisiva nel postmoderno: "It is because we have had to learn that culture today is a matter of media that we have finally begun to get it through our heads that culture was always that, and that the other forms and expressions, were also in their very different ways media products. The intervention of the machine, the mechanization of culture, and the mediation of culture by the Consciousness industry are now everywhere the case, and perhaps it might be interesting to explore the possibility that this were always the case throughout the human history" (1991: 68). Ciò che appare interessante è appunto il fatto la condizione ipermediata della postmodernità porta, per lo studioso, alla presa coscienza della propria mediazione che è *storica* e risalente nella storia umana. Se esaminiamo questo concetto nei ter-

mini di Niklas Luhmann, l'ipermediazione che caratterizza la postmodernità potrebbe essere il fattore scaturente di molti fenomeni letterari postmoderni cui *Petrolio* si oppone. È, infatti, solo tramite quelli che Luhmann chiama ad esempio *mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente*, che si impongono elementi basilari della comunicazione e dell'interazione sociale, come la verità, la consistenza ontologica della realtà, o l'etica (Luhmann 1984: 222). Sono tutte caratteristiche del mondo simbolico che nel postmoderno mutano o vengono contestate, tramite una *mise en abîme* o una concezione labile della realtà condivisa. Volendo seguire fino in fondo la visione di Jameson, un ipotetico studio sulla genesi del postmoderno da questa ipermediazione non potrebbe che tenere conto dei media generalizzati simbolicamente. I media audiovisivi, in quanto mezzi di diffusione (*Verbreitungsmediens*), nella visione di Luhmann, come abbiamo detto, contengono i media generalizzati simbolicamente e sono in grado di deformarli e perturbarli, perché condizionano l'ambiente (*Umwelt*) in cui avviene la loro comunicazione: anche tutti i valori (*Werte*) portati con sé dai media generalizzati simbolicamente entrerebbero, insomma, in crisi a causa di tale perturbamento. Ovviamente l'evoluzione dei mezzi di diffusione non condiziona solo i media generalizzati simbolicamente, ma anche le forme (*Formen*) che definiscono i *media*: è per questo che l'arte postmoderna acquisisce un aspetto che tende a manipolare la rappresentazione della realtà sulla base di una ipermediazione. In questa luce, non appare un caso che un ruolo importante, per quanto laico e idiosyncratico, all'interno di *Petrolio* sia rappresentato dal sacro, che nella concezione della religione di Luhmann ha un ruolo protettivo dei valori e di alcuni media generalizzati simbolicamente (Luhmann 1991). Non appare neppure casuale, infine, che, come rileva implicitamente la stessa Benedetti nel suo studio, la letteratura di Calvino mostri una generale crisi di importanti media generalizzati simbolicamente, per l'appunto la fede nell'autenticità, la verità della comunicazione, e altro. Questa concezione mi sembra estendibile, fra l'altro, a molte forme dell'arte e della comunicazione postmoderna, tutte legate alla labilità ontologica della realtà rappresentata e alla messa in evidenza, per *mise en abîme*, narcisistica ed edonistica della propria mediazione.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bateson, Gregory (1979), *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*, New York, Hampton Press.

- Benedetti, Carla (1998), *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla; Giovannetti Giovanni (2016), *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Pavia, Effigie.
- Bolter, Dan Jay; Grusin, Robert (2002), *Remediation, competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di Benedetta Genaro, Milano, Guerini, 2016.
- Cavell, Stanley (1979), *The world viewed, reflections on the ontology of film*, Cambridge, Harvard University Press.
- Desogus, Paolo (2017), "Pensiero in movimento. Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano", *Enthymema*, 17: 261-79.
- (2018), *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet.
- De Vincenti, Giorgio (2013) *Lo stile moderno, alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione, da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.
- Fusillo, Massimo (2007), *La Grecia secondo Pasolini, Mito e cinema*, Roma, Carocci.
- Garand, Dominique (1996), "Commentaires autour de la parution de Petrolio, roman inachevé de Pasolini", *L'Infini*, 53: 71-87.
- Gramigna, Giuliano (1995), "Petrolio, il feticcio e l'infinito", *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, eds. Carla Benedetti; Maria Antonietta Grignani, Ravenna, Longo: 51-56.
- Greenberg, Clement (1961) "Modernist painting", *The New Art. A Critical Antology*, ed. Gregory Battcock, New York, Plume, 1973: 100-10.
- Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or, cultural logic of the late capitalism*, Durham, Duke University press, 1998.
- Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- Haggins, Dick (2001), "Intermedia", *Leonardo*, 34/1: 49-54.

- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1991), *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana.
- (1992), *La realtà dei mass media*, trad. it. a cura di Elena Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- (1994), *Liebe als Passion*, Berlino, Suhrkamp.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding media: the extentions of man*, Cambridge, MIT Press, 1994.
- Metz, Christian (1964), “Le cinéma: langue ou langage?”, *Communications*, 4: 52-90.
- (1977), *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani.
- Parsons, Talcott (1937), *La struttura dell'azione Sociale*, ed. Gianfranco Poggi, trad. it. a cura di Maria Antonietta Giannotta, Bologna, il Mulino, 1987.
- Pasolini, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- (1975), “Abiura dalla “Trilogia della Vita””, *Saggi sulla politica e la società*, ed. a cura di Walter Siti, Silvia de Laude, Milano, Mondadori, 1999: 599-603.
- (1998), *Romanzi e racconti*, ed. a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, Vol. 2.
- (2003), *Tutte le poesie*, ed. a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.
- (2005), *Petrolio*, ed. a cura di Silvia de Laude, Milano, Mondadori.
- Rajewsky, Irina O. (2000), *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübinga, Narr.
- (2005), “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on Intermediality”, *Intermedialités: histoire et theories des arts, des lettres et des techniques*, 5: 43-64.
- Somaini, Antonio (2015), “La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo”, *Fata Morgana*, 26: 39-54.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.

— (2005), “Intermediality”, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, eds. David Herman; Jahn Manfred; Marie-Laurie Ryan, London-New York, Routledge: 252-55.

Zecca, Federico (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.

FILMOGRAFIA

Appunti per un'Orestiade africana, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1970.

Accattone, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.

Teorema, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

I racconti di Canterbury, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.

Salò, o le centoventi giornate di Sodoma, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.

