

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUA E
LETTERATURA ITALIANA



TESI DI LAUREA IN LETTERATURA ITALIANA
CONTEMPORANEA

La storia di Carlo: corpo e potere in
Petrolio di P.P.Pasolini

Candidato:

Alessandro FIORILLO

Relatore:

Prof.ssa Carla BENEDETTI

Correlatore:

Prof. Stefano BRUGNOLO

Anno accademico 2014-2015

Indice

Introduzione

Perché la storia di Carlo?.....	5
La nevrosi di Carlo.....	13

Capitolo 1. Il corpo dissociato.....

1.1 La dissociazione di Carlo	15
1.2 Polis e Tetis.....	20
1.3 Il Poema del Ritorno.....	27
1.4 La ruota e il perno: un sogno di Carlo.....	30

Capitolo 2. Nel salotto del potere.....

2.1 L'impero di Troya.....	37
2.2 La strategia della tensione.....	40
2.3 Il discorso di Cefis.....	43

2.4 Prima fiaba del Potere.....	48
2.5 Carlo e il vello d'oro.....	53
Capitolo 3. Metamorfofi in donna: da carnefice a vittima.....	57
3.1 Il caso Schreber.....	60
3.2 La condizione del carnefice e della vittima.....	63
Capitolo 4. Dal pratone al Quadraro: <i>Karl non c'è più</i>.....	66
4.1 Il Pratone e il Rito.....	68
4.2 <i>L'Oriente arabo pareva in realtà essere l'Italia</i>	74
Capitolo 5 Sulle orme di Tetis: il giardino e Carmelo.....	81
5.1 La visione del dio	84
5.2 L'incarnazione del dio.....	89
Capitolo 6. La visione del Merda.....	98
6.1 I Gironi del Merda.....	101
6.2 Le Bolge.....	110
6.3 Ultimo sprazzo della Visione: la statua di Baubo.....	116
6.4 Il riso sacro e lo sguardo ironico.....	119
6.5 Il (nuovo) gioco di Carlo di Tetis.....	126
Capitolo 7. <i>L'Epoché</i>.....	130
7.1 La festa del potere.....	131
7.2 I racconti dell' <i>Epoché</i> : l'opera allo specchio.....	134

7.3 <i>L'Epoché</i> di Carlo di Polis.....	139
Capitolo 8. La strage	141
8.1 Carlo ritorna a Torino.....	141
8.2 La nuova periferia.....	143
Capitolo 9. Carlo e il nuovo potere	145
9.1 La lingua del nuovo potere.....	149
9.2 Colpo di scena: “ <i>io sono un borghese</i> ”.....	152
Capitolo 10. Sul finale di <i>Petrolio</i>	163
10.1 Il paratesto	163
10.2 La traccia del romanzo.....	165
Conclusioni. <i>Petrolio</i>: una cattedrale incompiuta	168
Bibliografia	177

Introduzione

Perché la storia di Carlo?

Ogni volta che ci troviamo davanti ad un'opera letteraria incompiuta, bisogna valutare i motivi che hanno portato l'autore ad interrompere la scrittura (la morte dell'autore, il disinnamoramento per il progetto che si stava realizzando, motivi di censura...) e lo stato di incompiutezza (l'opera si interrompe in uno stato embrionale o piuttosto maturo? L'incompiutezza è di tipo accidentale o programmatico?). Forti di questi presupposti, se rivolgiamo lo sguardo a *Petrolio*¹ ci rendiamo conto che quest'opera gode di una particolare condizione di incompiutezza: dovuta inevitabilmente al sopraggiungere violento della morte del suo autore, il romanzo è stato, però, considerato da una parte della critica come opera programmaticamente incompiuta, pensata cioè in modo radicalmente diverso dal classico oggetto estetico compiuto: come opera aperta, intesa come forma-progetto², impura, e persino potenzialmente infinita³. Attraverso un'attenta lettura del testo, emergono infatti tra le pagine di *Petrolio*, alcune note dove Pasolini riflette, direttamente e in prima persona, sulla forma dell'opera stessa, intesa come intreccio tra un "progetto" (il progetto dell'opera da farsi) e il "mistero" (parti

1 Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Oscar Mondadori, 2005

2 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino, per una letteratura impura*. Bollati Boringhieri, Torino, 1998. In particolare cfr. *Parte seconda*, capitolo 2: *La forma-progetto*

3 S. Agosti, *Opera interrotta e opera interminabile, in Progetto Petrolio*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Longo editore, Ravenna 1995

dell'opera concluse che fondano un'allegoria ricca e visionaria, e che parlano dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, toccando temi cari all'autore quali gli effetti antropologici e sociali di un mutamento paradigmatico del potere). A questo bisogna aggiungere che è possibile individuare una struttura portante nell'opera, conclusa, sia pure in forma di "traccia" o schema, e sviluppata nel romanzo quasi sino alla fine: si tratta della storia del protagonista, l'ingegnere Carlo Valletti, della sua carriera e della sua dissoluzione, della sua nevrosi e della sua collusione con la strategia stragista di quegli anni.

Questa struttura, che potremmo chiamare "La storia di Carlo", appare già conclusa, in forma di scaletta, nel momento in cui Pasolini inizia la scrittura vera e propria di *Petrolio*: in tre pagine⁴ l'autore delinea quelle che saranno le vicende dell'ingegner Valletti, incluse le sue quattro metamorfosi di genere (che compaiono nell'opera con il titolo di *Momenti basilari del Poema*). Questa "traccia" (così la chiama Pasolini) è stata scritta di getto e datata "Primavera o Estate 1972". Nello svolgimento dell'opera, come vedremo, questa traccia viene sviluppata quasi sino alla fine: solo delle vicende riassunte nell'ultimo e nel terz'ultimo paragrafo della traccia non si trova corrispondenza nell'opera.

Di *Petrolio*, quindi, quanto a "materiale scritto", abbiamo poco più di un quarto rispetto alle aspettative progettuali dell'autore, ma all'interno di queste 570 pagine troviamo sviluppato (intorno al novanta per cento) la struttura principale del romanzo, ossia la "Storia di Carlo".

4 *Petrolio*, pp.576-578

Sarebbe però estremamente fuorviante ridurre la complessità strutturale dell'opera e la sua ricchezza artistica alla sola "storia di Carlo". A quest'ultima bisogna quantomeno aggiungere le continue digressioni, i racconti di secondo grado, l'incessante voce riflessiva dell'autore, inserti poetici (tratti dai testi più disparati: dall'*Iliade* all'*Eneide*, da Villon a Gozzano, da Pound a Pasolini stesso), articoli di giornale, discorsi di uomini politici o imprenditori del calibro di Eugenio Cefis. Tutti questi elementi apparentemente estranei alla *Storia di Carlo* avrebbero costituito una sorta di raffreddamento rispetto allo sviluppo della struttura principale: sarebbero stati, insomma, degli "elementi ritardanti"⁵.

C'è un'altro scritto di Pasolini che potrebbe aiutarci a comprendere questa strana maniera di intendere l'opera: si tratta della *Divina Mimesis*, incompiuta eppure data alle stampe per volontà dell'autore. A proposito di questo testo, composta tra il '63 e il '65 ma pubblicato solo nel 1975, Pasolini scriveva in una nota che si trattava di un "processo formale vivente", "un misto di pagine rifinite e di pagine in abbozzo"⁶. È possibile dire la stessa cosa anche di *Petrolio*, dove anzi quest'idea sembra costituire il fulcro formale dell'opera: se la *Storia di Carlo* fornisce la struttura principale del testo, gli *elementi ritardanti* ne rallentano lo sviluppo lineare creando un'opera insolita, originale e unica.

Riassumendo, quindi, la "forma" di *Petrolio* sembra costituita da due opposte intenzioni di scrittura: da un lato "la Storia di Carlo",

⁵ *Ibidem*, p.115

⁶ Pasolini, *La divina mimesis*, Mondadori, Milano 2006

dall'altro gli "elementi ritardanti". Se la Storia di Carlo sembra essere sviluppata quasi completamente (ma tutto *Petrolio* avrebbe dovuto raggiungere l'imponente traguardo delle duemila pagine) appare legittimo ipotizzare che l'opera sarebbe letteralmente lievitata attraverso la proliferazione, l'allargamento e la composizione *ex novo* di un numero imprecisato, ma sicuramente alto e profondamente variegato nel genere (dagli articoli di giornali alle fotografie, ma come vedremo, anche di molti altri elementi intertestuali) dei suddetti elementi ritardanti.

Il nome che l'autore dà a questa "forma", a questa idea nuova di opera letteraria è *nuovo ludo*⁷. Il vecchio gioco da cui Pasolini vuole prendere le distanze consiste in quello che l'autore definisce "lusione con il potere": se ne parla negli appunti dedicati alla partecipazione di Carlo ad un evento mondano al quale sono presenti uomini di cultura (oltre a Moravia viene rappresentato lo stesso Pasolini), politici e membri dell'aristocrazia romana. Questa modalità di gioco con il potere si declina nelle forme dell'illusione e della collusione con esso: solo opponendo un rifiuto radicale, quasi infantile nel suo essere estremistico, al mondo del potere è possibile, per l'autore, uscire fuori dal suo dominio tentacolare, e da quello ad esso asservito dell'istituzione della cultura letteraria e dell'accademia (chiamata, in *Petrolio*, scienza italianistica), cioè dai dispositivi attraverso cui il nuovo potere capitalistico rinnova se stesso corroborandosi e reclutando ignari adepti: i consumatori. Un nuovo gioco, quello di Pasolini, per raccontare un nuovo potere.

⁷ *Ibidem*, p.53

Il presente lavoro, pensato come un lungo commento a *Petrolio*, ha come fine quello di indagare la figura del protagonista, Carlo Valletti, ricostruendone la storia così come emerge dal succedersi degli appunti che compongono il testo dell'opera: la ricostruzione della storia di Carlo sarà però solo il primo passo verso un'analisi più specifica degli elementi che caratterizzano questo personaggio: la scissione in due e le quattro metamorfosi.

Risulta innanzitutto inusuale la scelta, da parte del romanziere Pasolini, di un personaggio così dichiaratamente borghese: nei precedenti romanzi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, i personaggi rappresentati nascono e si muovono nel contesto storico e sociale del sottoproletariato romano, e il mondo da cui provengono è quello delle borgate. Tra i primi romanzi, composti e pubblicati tra il 1949 e il 1962 e *Petrolio* (al quale l'autore lavora costantemente tra il '72 e il '75) sono passati più di dieci anni e molte cose sono mutate nel panorama nazionale e nelle posizioni del Pasolini pensatore.

Durante lo scorrere degli anni Sessanta, l'autore infatti si rende sempre più conto che il potere politico ha mutato veste e in questa metamorfosi viene come risucchiata l'umanità tutta attraverso il lento e costante lavoro di distruzione delle realtà particolari (il mondo contadino, il sottoproletariato) e l'elargizione di un apparente benessere che da un lato disinnescava le istanze sovversive del popolo e dall'altro trasforma gli individui (con la loro irriducibilità soggettiva, il mistero privato del corpo e del sesso) in massa docile e indefinita. La formula con cui Pasolini riassume questo subdolo operato del potere è

quella celebre della *omologazione* e la tragica conseguenza che questa comporta risiede nel genocidio del popolo, nella borghesizzazione dei costumi. Detto in altri termini: se ogni uomo era "potenzialmente" un borghese, ma praticamente poteva poi scegliere di non divenirlo per ragioni ideologiche, culturali, ma anche private, familiari e territoriali, ora, attraverso l'elargizione di un grado di godimento parcellizzato e depotenziato ma costante, attraverso l'illusione di una presunta libertà mai conquistata attraverso le lotte rivoluzionarie e l'oltrepassamento dei tabù, ma fin troppo semplicemente elargita dal potere, quella scelta non è più possibile. Dopo l'illusione del '68 e l'avvio di nuove politiche economiche dei primi anni Sessanta, attraverso il diffondersi dell'edonismo consumistico come unico modello possibile si è assistito ad una metamorfosi dell'individuo in individuo piccolo borghese: questo ha ridotto a storia borghese tutta la storia dell'umanità.

Pasolini allora sceglie la figura di un uomo borghese, come figura dell'individuo moderno che è al tempo stesso rappresentate dell'intera borghesia italiana (o meglio: portatore dell'ideologia borghese, cattolica e di sinistra, più moderna e progressiva che l'autore poteva immaginare, e forse per questo Carlo è doppiamente colpevole) e testimone dei mutamenti operanti negli individui e nei loro corpi. Tali mutamenti dovranno essere letti alla luce delle riflessioni di Pasolini riguardo i temi dell'omologazione del popolo e la nuova ideologia tardocapitalistica che si esprime in termini di sviluppo consumistico: promuovendo nuovi modelli e idoli ai quali la massa tende

irresistibilmente ad omologarsi, Pasolini scopriva nella mutazione del popolo i segni tragici dell'azione del nuovo potere.

Questi modelli non sono solo quelli indicati nell'allegorica *Visione del Merda* (e che sembrano riprendere celebri riflessioni di Pasolini compiute negli *Scritti Corsari* e le *Lettere Luterane*, leggendo cioè in un certo modo di portare i capelli o di vestire la traccia semiotica di una mutazione culturale *in fieri*), ma sono anche i subdoli modelli che impongono un certo modo di intendere la sessualità e un certo modo di intendere la propria esistenza come realizzazione di sé attraverso la carriera e il lavoro. Sesso e carriera sono, non casualmente, i due lati in cui viene scisso il protagonista Carlo.

Carlo di Polis (questo il nome del primo corpo del protagonista) si occupa di perseguire la propria realizzazione attraverso una carriera folgorante all'interno dell'azienda che meglio rappresenta, agli occhi di Pasolini, le nuove forme di assoggettamento del tardo capitalismo, al punto da essere definita vero e proprio *topos del potere*, l'Eni. Carlo di Tetis (il secondo corpo) andrà invece incontro ad un processo di immersione totale nel piacere, un *dromos* iniziatico che fa del godimento l'unica legge a cui sottostare. La necessità di scindere in due corpi autonomi e complementari ciò che prima era in un unico corpo nasce da una riflessione di carattere politico-antropologico: è, per Pasolini, la nuova forma che il potere ha assunto, con le sue interferenze nel *bios* individuale del soggetto, a rendere estremamente complessa la tensione di ogni individuo a tenere insieme istanze che lo stesso potere giudica tra loro inconciliabili: da un lato l'eros

archetipico, fuori dalla storia borghese e quindi universale e ancestrale, capace di porre l'individuo in relazione con il *totalmente altro*, dall'altro lato abbiamo un desiderio infinito di potere, la carriera come unica forma di realizzazione ed una collusione sempre più oscura con l'ordine cinico e calcolatore del nuovo potere.

La nevrosi di Carlo

All'interno di questo quadro, la malattia mentale, chiamata dall'autore *nevrosi* o *schizofrenia*, diviene il tratto distintivo dell'uomo moderno: Carlo è affetto da nevrosi come il protagonista della *Prima fiaba del potere*⁸, così come nevrotici sono i giovani presentati da Pasolini nell'*Abiura della trilogia della vita*.

La schizofrenia come condizione dell'essere non sembra però affascinare Pasolini da un punto di vista psicanalitico: è piuttosto l'aspetto antropologico e religioso a colpire l'autore di *Petrolio*, ed è forse proprio negli studi etnologici che Pasolini trova conferma di quanto andava scoprendo su modernità e nevrosi. Se l'uomo primitivo trovava nel passato il significato del presente, per l'uomo moderno non è più possibile applicare questa cornice interpretativa:

For Pasolini, schizophrenia comes to symbolize the condition of a modern human being cut off from the past, whereas the primitive perceives the past as the foundation of the present. For the primitive, the past protects the subject from the dangers of reality. The schizophrenic world, on the contrary, is a chasm; it opens up as if to swallow the subject into its nothingness.

Questa è l'interpretazione della schizofrenia in Pasolini data da Maggi⁹ e fortemente mediata dagli scritti di Ernesto de Martino.

La voragine (*chasm*) di cui Maggi parla è il mondo

⁸ *Petrolio*, p. 137

⁹ Armando Maggi, *The resurrection of the body*, The University of Chicago Press, 2009. p. 167

contemporaneo, un'inferno non più relegato nel sottosuolo, cioè in un non-luogo che si pone in contrasto con la realtà, ma che sostituisce la realtà: nel vortice illusorio dello sguardo schizofrenico, Carlo non abita la realtà, ma proietta su di essa le proprie nevrosi, il desiderio di successo e un rapporto inautentico con la propria sessualità.

Eppure, come vedremo in sede di analisi, nei capitoli successivi l'ordine apparente con cui Carlo mette in scena la propria nevrosi non è destinato a durare e i ruoli diligentemente ripartiti nei due corpi del protagonista, ad un certo punto, mostreranno tutta la loro fragilità.

Perché avviene tutto questo? A cosa vuole alludere l'allegoria delle metamorfosi in donna e il successivo ritorno alla forma maschile di Carlo? Cosa vuole mostrarci l'autore creando un personaggio scisso in questo modo? Con il presente commento si cercherà di rispondere a questi interrogativi ricercando nel testo le "implicazione allegoriche" che le avventure di Carlo comportano, soffermandoci su alcuni passi particolarmente problematici e provando a leggere la *storia di Carlo* come parabola ideale di un uomo che, da un lato, siede ai vertici dell'Eni e da un altro scopre attraverso il corpo gli effetti devastanti che il nuovo potere, subdolamente, comporta.

Capitolo 1

Il corpo dissociato

1.1 La dissociazione di Carlo

Con l'*appuntamento 2*, "La prima rosa dell'estate", l'autore presenta il protagonista di *Petrolio*, l'ingegnere Carlo Valletti, intento a contemplare Roma, "quasi per esplorare il teatro della sua nuova esistenza"¹⁰, nel maggio del 1960, dal terrazzino della sua abitazione ai Parioli, quartiere ricco della città.

Un'angoscia misteriosa, un senso di sconforto, pervadono la coscienza del protagonista: sappiamo solo che una serie di insuccessi hanno negli ultimi anni condizionato la vita di Carlo, il quale non riesce a trovare posto in una società che, inoltre, egli rifiuta:

La vita gli appariva -davanti a sé- come un inevitabile fallimento, visto del resto con la più assoluta lucidità ecc. ecc. La serie di insuccessi che da qualche anno si succedevano nella sua vita di tecnico che vuole prendere il suo posto nella società rifiutata, erano perfettamente logici: ma da cosa dipendesse quella logica, Carlo non poteva capirlo¹¹.

¹⁰ *Petrolio*, p11

¹¹ *Ibidem*

Improvvisamente, il protagonista perde i sensi. Non si tratta però, paradossalmente, di una perdita di coscienza, Carlo infatti assiste al proprio collasso: è attraverso il suo sguardo che l'autore ci restituisce una delle rare descrizioni fisiche del protagonista del romanzo:

Così Carlo osservava, ai suoi piedi, il proprio corpo supino: ecco il suo viso pallido, quasi bianco o giallastro di adenoideo, la fronte di persona intelligente e ostinata sotto i capelli lisci e incolori, che, nella sgradevole circostanza, si erano un po' scomposti, in modo ridicolo, ecco gli occhi tondi e cerchiati, che, non protetti dagli occhiali (che nella caduta si erano sfilati dal naso, e giacevano lì accanto, con le loro sottili stanghette di metallo) parevano denudati e troppo espressivi; la pelle tirata del viso lungo e liscio...¹²

Il corpo disteso sul terrazzino ci viene presentato quale estrema offerta del borghese a dei misteriosi carnefici e Carlo, appare come una vittima ideale, segnato dalle stigmate di una colpa che si porta dietro dalla nascita e che sembra coincidere con la sua condizione borghese:

La totale passività di quella specie di giustiziato [...] che con l'immobilità obbediente del suo corpo, quasi con l'offerta di esso, con la sua disponibilità ciecamente passiva quasi infantile- pareva approvare l'opera dei suoi carnefici- come i poveri corpicini degli Ebrei di Dachau o a Mauthausen. L'ultimo atto logico era quell'offerta di sé del corpo di piccolo borghese intellettuale, incapace di offendere e destinato a essere imbecille, a venire punito. [...] Neanche l'assenza di vita bastava a cancellare le stigmate della nascita: anzi, le esponeva in modo ancora più brutale.¹³

Nell' *Introduzione al tema metafisico*¹⁴, il corpo del borghese diviene

12 *Ibidem*

13 *Ivi*, p.12

14 *Ivi*, p.13

oggetto di contesa tra due esseri soprannaturali, Polis e Tetis, i quali pattuiscono la divisione in due di Carlo: Tetis, con un coltello, estrae dal ventre di Carlo un feto che cresce a vista d'occhio sino a divenire una copia perfetta del borghese. I due corpi si riconoscono l'un l'altro e sono praticamente identici: "Il Carlo di Tetis e il Carlo di Polis sono identici. E infatti si identificano. Fanno un breve passo uno verso l'altro, come per scrutarsi meglio."

Il nome Carlo rievoca interessanti aspetti biografici che prontamente l'autore esplicita: "Carlo è il nome di mio padre", così inizia l'appunto 4 di *Petrolio*. Eppure, precisa subito Pasolini, il nome del protagonista è stato scelto per una ragione illogica: "infatti, tra mio padre e questo ingegnere 'sdoppiato' la cui storia mi accingo a narrare, non c'è nessuna possibilità di raffronto"¹⁵

Dopo alcune riflessioni di tipo biografico e caratteriale inerenti a Carlo Pasolini, padre dell'autore, ("un ragazzo molto bello, forte come un toro [...] figlio di una famiglia ricca e decaduta [...] Si è fatto una famiglia e l'ha terrorizzata. Poi è andato in Africa a combattere la sua terza guerra [...]), l'autore ci fornisce alcune informazioni riguardo al Carlo "finzionale" protagonista del romanzo: l'infanzia dal '32 al '45 svolta a Ravenna (anche se è nato a Torino), poi a Bologna per l'università (ed è qui che si laurea nel '56), gli interessi in ambito petrolifero che lo porteranno a lavorare per l'Eni.

15 *Ivi*, p.31

Nella rossa Bologna degli anni Cinquanta l'ingegnere si forma anche come intellettuale, leggendo di psicoanalisi e di sociologia, sino a dichiararsi cattolico di sinistra. I primi anni Sessanta coincidono con la partecipazione di Carlo ad alcuni viaggi in Oriente (che diventeranno, in seguito, pretesto per il racconto mitico, sulla scorta degli Argonauti), per conto dell'azienda per la quale lavora: è qui interessante notare come venga anticipato un tema che diverrà centrale più avanti. Non c'è contraddizione tra l'apparente "ideologia", cattolica e di sinistra, del protagonista con il suo lavoro per conto dell'Eni: se infatti, da intellettuale, Carlo rifiuta un potere "formale" e quindi astratto, egli abbraccia, in virtù del suo lavoro "specifico e specialistico" un potere reale, "definito empiricamente", concreto:

[...] divenne un cattolico di sinistra: e questo gli consentì da una parte di differenziarsi o distinguersi dal potere, e, nel tempo stesso, attraverso il suo lavoro specifico e specialistico in quella punta tecnicamente avanzata che era l'Eni anche dopo la morte di Mattei, di inserirsi quasi con spavalderia (mai ostentata) nello "spazio" dove si trova il potere reale.¹⁶

La coscienza di Carlo vive, fino a questo momento, senza nessuna contraddizione la propria condizione.

A Carlo di Tetis, altrove chiamato Karl, viene dedicato l'appunto successivo dove si definisce un'ulteriore caratteristica di questa particolare coppia di sosia: i due non sono solo fisicamente identici, ma anche interscambiabili, nel senso che le azioni che compie l'uno non possono che essere interpretate anche come azioni compiute dall'altro:

¹⁶ *Ivi*, p.36

In altre parole, se un testimone fosse presente alle azioni di Karl, non potrebbe poi attribuirle, in un eventuale giudizio, che a Carlo. E così un poliziotto, sorprendendo Karl a fare qualcosa di illecito, di contrario alle regole borghesi o, più semplicemente, al codice, non potrebbe che arrestarlo in quanto Carlo.¹⁷

¹⁷ *Ivi*, p.37

1.2 Polis e Tetis

Lasciando da parte le implicazioni psicanalitiche che il termine inevitabilmente evoca, proviamo a concentrarci sul significato primo del termine "dissociazione": dissociare vuol dire dividere in due, distinguere, spezzare ciò che era unito. Attraverso un simile procedimento è possibile osservare, microscopicamente, ciò che prima era invisibile: la dissociazione è la messa in scena di una contraddizione che Carlo vive tra un generico, quanto fondatore, desiderio di potere e una sorta di residuale resistenza a questo desiderio totalizzante. In questa prospettiva, la dissociazione di Carlo porta ordine e leggibilità all'opera: è "motivo convenzionale" che permette all'autore di mettere in scena l'altro motivo, questo sì centrale, "dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione"¹⁸.

Prima di procedere con il nostro commento, è utile soffermarci sulle implicazioni e la pluralità di significati che i nomi dei due Carlo implicano.

Polis, come è noto, è il termine greco con cui si indicava una particolare forma del potere in Grecia, nell'età classica: la città-Stato. A partire da Aristotele, con il termine *politica* si indica l'amministrazione pubblica della *polis*. Oltre al termine politica, da *polis* deriva anche la parola *polizia* con la quale si intende il potere

¹⁸ *Ivi*, p.194

esecutivo di un governo, l'istituzione cioè che presiede all'applicazione delle leggi. La parola *polis* implica quindi il ruolo del potere istituzionale e ne sottolinea la dimensione pubblica: chi non partecipava alla vita pubblica della *polis* in Grecia era detto *idiota*, cioè privato.

Il termine Tetis, invece, non trova una collocazione certa all'interno dei dizionari di greco: con questo termine, infatti, si può intendere, a seconda della trascrizione greca, due diverse divinità. La prima è la celebre madre di Achille, Teti (Thètis, *Θέτις*), ninfa del mare come le sorelle Nereidi e discendente di Oceano. La seconda è l'omonima Teti o Tetide (traduzione però del greco *Τηθύς*) sorella e moglie di Oceano da cui nacquero numerose figlie, protettrici dei corsi d'acqua e dei mari, le cosiddette *Oceanine*. Pur con le loro differenze, entrambe le Tetis sono segnate da un privilegiato rapporto con il mondo acquatico: sono entrambe divinità femminili e protettrici del mare, che in greco si dice *thalassa*. Ma oltre ai dizionari etimologici e mitologici che possiamo consultare, è Pasolini stesso a fornirci un'inaspettata interpretazione del termine. A partire da un ricordo d'infanzia, Pasolini racconta di come in seguito alla perturbante e reiterata visione della gambe di un suo compagno di gioco, all'età di tre anni, si sia imposto nella sua mente di bambino una strana espressione, *teta veleta*. Dietro questo singolare termine il bambino Pasolini oggettiva linguisticamente un sentimento che gli si presentava per la prima volta, ma che era destinato ad accompagnarlo per tutta la vita:

[...] ho provato le prime morse dell'amore sessuale: identiche a quelle che avrei poi provato fin'ora

(atroceamente acute dai sedici ai trent'anni): quella dolcezza terribile e ansiosa che prende alle viscere e le consuma, le brucia, le contorce, come una ventata calda, struggente, davanti all'oggetto d'amore.¹⁹

Divenuto adulto, Pasolini racconta l'aneddoto all'amico e filologo Gianfranco Contini il quale nota due cose:

[...]ha scoperto trattarsi innanzi tutto di un *reminder*, di un fenomeno linguistico tipico della preistoria: e poi che si trattava di un *reminder* di una parola dell'antico greco *Tetis* (sesso, sia maschie che femminile, come tutti sanno).²⁰

Così, a partire da un ricordo d'infanzia e corroborato dall'interpretazione di Contini, il termine *Tetis* indica per Pasolini una sorta di perturbante fascinazione erotica legata a doppio filo con il mondo dell'infanzia. *Tetis* indica, come precisa Bazzocchi:

[...]un suono che ricongiunge l'individuo alla natura prenatale: un suono di durata infinita che oltretutto si ricollega all'infinità del desiderio erotico (vitale e mortuario nello stesso tempo).²¹

Considerando che nei dizionari di greco consultati non c'è traccia di questa accezione del termine, possibile che Pasolini se lo sia inventato? Se riassumiamo quanto esposto in queste pagine ci accorgiamo che il termine *Tetis* possiede due macro significati: da una parte il sesso inteso come carica erotica primordiale, che rimanda al mondo dell'infanzia e all'*infinità del desiderio*, dall'altra parte troviamo due figure mitologiche che sono moglie e figlia di Oceano, divinità, quindi, imparentate con il mare.

Ci sembra legittimo operare questa comparazione tra i termini in

19 *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p.1330

20 *Ivi*, p.1331

21 M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, p.189

virtù di un saggio, attentamente studiato da Pasolini, citato in diversi scritti, e presente anche in *Petrolio*, dall'emblematico titolo *Thalassa*²², dello psicoanalista e psichiatra ungherese Sàndor Ferenczi. Per comprendere l'importanza che il testo rivestiva per Pasolini, bisogna rileggere una lettera inviata a *Paese sera* dal titolo "Una lettera di Pasolini: 'opinioni' sull'aborto"²³. Alla missiva l'autore allegava il testo di Ferenczi, invitando il direttore del giornale a leggere le particolari riflessioni dello psichiatra²⁴, al fine di comprendere meglio la discussione pasoliniana sul tema dell'aborto che aveva alimentato tante polemiche. Ed è proprio dalle contestazioni mossegli dal giornalista Nello Ponente che lo scrittore corsaro trova lo spunto per la lettera in questione:

Il nostro Nello Ponente ignora la psicanalisi e virilmente vuole ignorarla. Non ha certo letto né Freud né Ferenczi, né altri, quali rappresentanti particolarmente spregevoli del "culturame" di cui io mi onoro di appartenere. Nello Ponente (come, a quanto pare, Giorgio Manganelli) non ha mai sognato di essere immerso nell'Oceano: ed è indubbiamente quanto basta per distruggere decenni di ricerche psicanalitiche su tale problema.²⁵

L'*Oceano* di cui Pasolini parla è il medesimo di Ferenczi: un'"oceano abbandonato in tempi antichi", una sorta di "ripetizione di una forma

22 S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Astrolabio, Roma 1965. Il testo è esplicitamente citato in *Petrolio* nell'appunto 19a, *Ritrovamento a Porta Portese*, p.95. In questo appunto vengono citati una ventina di libri, citazione "ripetuta" in un foglio posto all'inizio delle carte che compongono *Petrolio* (a pag. 2 della presente edizione). I libri vanno così a formare una biblioteca ideale dal cui confronto con *Petrolio* si originano interessanti implicazioni intertestuali e, talvolta, chiariscono fondamentali aspetti dell'opera.

23 Ora in *Saggi sulla letteratura*, con l'eloquente titolo "Thalassa", p.385

24 Il saggio di Ferenczi indaga il coito e l'accoppiamento quale processo anfimitico uretro- anale, a partire da questa doppia tensione eiaculatoria è possibile, secondo lo studioso ungherese, leggere nell'amplesso le tracce e i ricordi di quelle che chiama *catastrofi ontogenetiche e filogenetiche*: la creazione del feto e la nascita del neonato, ma anche una sorta di eco inconscia *riguardo alla nostra discendenza dai vertebrati acquatici* (*Op.cit.*, p.65-66)

25 Pasolini, *Thalassa, Saggi sulla letteratura*

di esistenza dell'epoca marina", che si intreccia con i profondi meccanismi dell'incoscio, laddove ogni individuo vive una tensione, chiamata dallo psichiatra *regressione thalassiale*, che trova espressione attraverso il coito e il sogno, il mondo erotico e quello onirico. Al di là della fragilità scientifica del testo di Ferenczi, la cui pubblicazione gli costerà le critiche di Freud, è interessante notare, ancora una volta, come non sia la lettura psicanalitica proposta dallo studioso ad affascinare Pasolini, quanto la lettura antropologica che se ne potrebbe dedurre. Il coito, secondo Ferenczi, gode di una doppia funzione: in prima istanza è "liberazione dell'individuo da una tensione penosa", in seconda istanza è "soddisfazione dell'istinto di ritorno alla madre e all'oceano". E questo è esattamente quello che succede a Carlo di Tetis nella prima parte di *Petrolio*: solo l'amplesso riesce a liberare, momentaneamente, il protagonista dalla smania di possedere, solo dopo l'eiaculazione ripetuta la tensione di Carlo si scioglie nella contemplazione del cosmo:

Dopo aver riempito il mondo -nel presente, e ancor più, con ancor più disperata felicità e gratitudine, nel futuro – di questa esclusiva passione sessuale, era proprio nei suoi rari momenti di sospensione completa – e in quelli, frequenti di sospensione frammentaria, mescolata agli atti dell'amore e alle sue lunghe ricerche – che la felicità raggiungeva i suoi punti più alti, fino a sentirsi per sempre protetta dalla morte, e da ogni forma di fine, pur accettando il coronamento finale e lontano, come stupenda mancanza di limite alla vita.²⁶

Il brano citato è tratto dall'*appunto 10 quater*, dal titolo *Cosmo*. Ma questa dinamica di godimento e annullamento contemplativo si ripeterà in maniera ancora più esplicita e reiterata nell'*appunto 55*. Ma

²⁶ *Petrolio*, p.82

il protagonista, in questa prima parte del romanzo, vive anche un personalissimo e letterale *regressum ad uterum*, nel *Poema del Ritorno* (altra allusione alla regressione thalassiale?) possedendo, come vedremo nel capitolo successivo, la madre proprio nei luoghi dell'infanzia, il Canavese, la casa dove Carlo ha trascorso i primi anni della sua vita.

Se il termine *Polis*, come abbiamo visto, possiede significati piuttosto espliciti che collaborano ad alludere ad una sfera pubblica entro cui il suo rappresentante, Carlo di Polis, si muove, *Tetis* non è semplicemente il suo opposto. E quindi le azioni di Carlo di Tetis non sarebbero da intendersi come il comportamento "privato" di Carlo, ma come qualcosa di più complesso. Tetis ha a che fare con la sessualità colta nei suoi tratti più universali e arcaici, con i suoi meccanismi di appagamento e di regressione individuati da Ferenczi, ma anche con le riflessioni pasoliniane inerenti all'eros del popolo e alla mutazione antropologica.

In un articolo dal significativo titolo *Tetis*²⁷, Pasolini indaga il legame tra rappresentazione del sesso e nuovo potere a partire dai suoi ultimi film (*Decameron, Il fiore delle mille e una notte*) e lo "sdoganamento" degli amplessi e del nudo integrale nel cinema. Queste non sono forme di infrazione e superamento dei tabù secolari che avvolgono la vita sessuale degli esseri umani, ma concessioni meditate e razionali operate dal nuovo potere:

La minaccia non viene più dal Vaticano né dai Fascisti,

²⁷ *Saggi sulla politica e sulla società*, pp.257-264

che, nell'opinione pubblica, sono già sconfitti e liquidati, anche se ancora incoscientemente. L'opinione pubblica è ormai del tutto determinata – nella sua realtà – da una nuova ideologia edonistica e completamente, anche se stupidamente, laica. Il potere permissivo (almeno in certi campi) proteggerà tale nuova opinione pubblica. L'eros è nell'area di tale permissività. Esso è insieme fonte e oggetto di consumo.²⁸

Non sono più le grandi ideologie del passato (il Fascismo o il Vaticano) a vincolare, reprimere e normatizzare i cittadini, ma un potere che si fonda su un'ideologia debole ma vincente, basata su un'idea semplice: il piacere è qualcosa che deve essere consumato nella maniera più rapida e facile, senza tabù né limitazioni, elargendo e promettendo al suddito-consumatore sempre nuove condizioni di godimento. E anche quella parte dell'eros più archetipica, barbarica e mitica, non sfugge alla logica consumistica del nuovo potere. Pasolini sta dicendo che anche *Tetis* è in pericolo, poiché se il sesso diventa merce, neanche la sua dimensione a-storica e ancestrale offre resistenza a questa nuova forma di potere, ma ne diviene vittima.

²⁸ *Ibidem*, p. 260

1.3 Il Poema del Ritorno

Dopo questa presentazione, le strade dei due protagonisti, momentaneamente, si dividono: Carlo di Polis compie un viaggio in Oriente per conto dell'Eni, mentre Carlo di Tetis²⁹ si reca a Torino, più precisamente nel Canavese, dove abitano, nella villa di famiglia, la madre e le sorelle. I movimenti di Carlo secondo vengono spiati e meticolosamente trascritti da un misterioso personaggio di nome Pasquale, il quale, incaricato da ancor più misteriose figure di "sorvegliarlo e tener nota di tutto ciò che egli fa"³⁰, osserva, senza giudicare, la degradazione cui Carlo va incontro.

Tale condotta viene precisata nell'*appunto 6 quater* "La vita segreta di Carlo alla luce del sole":

[Carlo] ha rinunciato completamente anche se non insensatamente alla buona reputazione. Si è degradato. Se avesse pensato che ciò fosse immorale non l'avrebbe fatto. Al contrario, egli ha considerato questa sua degradazione profondamente morale. E per di più l'ha considerata un suo diritto. Lo scopo di tutto ciò non è che il piacere dei sensi, del corpo, anzi, per essere precisi e inequivocabili, del cazzo.³¹

In altre parole, Carlo di Tetis fa del godimento l'unica legge a cui sottostare, ed è in virtù di questa logica che, tornato a Torino e poi nella villa di famiglia, nel Canavese, il protagonista viene colto da uno

29 D'ora in avanti, per chiarezza, chiameremo Carlo primo, chiamato dall'autore anche Carlo del Potere, sempre Carlo di Polis, mentre Carlo secondo, chiamato anche Karl o Carlo il Mite, sempre Carlo di Tetis

30 *Petrolio*, p. 45

31 *Ibidem*, p 49

stato di eccitamento perenne contro il quale gli è impossibile resistere e che perdurerà durante tutto il periodo di permanenza.

Durante questa iniziazione erotica, Carlo si macchia di incesto possedendo la madre Emma ben due volte, eppure, leggendo la scena in cui viene descritto il possesso, non si trova alcun elemento traumatico, nessuna perturbazione di carattere psicologico investono Carlo, tutto si svolge in un clima grottesco, quasi surreale:

Emma dice: -Ma cosa fai?-, come una qualsiasi ragazza o puttana. Carlo le risponde (è il colmo): -stai zitta, mamma-. Lei sta zitta e ricomincia con la sua cipria [...] Carlo non si oppone, ma quando lei è in piedi, la prende sotto le ascelle e la spinge verso il letto dicendole -viene qui!-. Emma dice: -Ma Carlo, Carlo-, e benché sia forte come una vacca, per l'appunto, non riesce a liberarsi dalla stretta di quel piccolo narciso trentacinquenne, secco come un adolescente. Carlo riesce a buttarla sul letto e a montarle sopra, dopo averle strappato le mutande.³²

Neanche l'esistenza della madre Emma sembra particolarmente turbata dall'incesto appena consumato: la sera stessa si recherà al suo party del martedì. Per Carlo, invece, ora che il primo passo è stato compiuto, la strada verso la degradazione sarà tutta in discesa: tra i giardinetti pubblici e la stazione di Torino Carlo pratica il proprio autoerotismo esibizionistico indifferentemente se si tratti di bambine, ragazze o donne. Tornato alla casa di campagna, nella speranza di fare lo stesso con almeno una delle tre sorelle, si ritroverà, quasi per caso, a possedere, addirittura, la nonna.

Nell'*appunto 19*, vengono rapidamente riassunte le esperienze sessuali di Carlo a Torino, l'elenco ci viene presentato con ironico

³² *Petrolio*, p. 56

distacco, "come visto" da Pasquale, quasi si trattasse del rendiconto del periodo di attività del protagonista, attività, ovviamente, "consuntive", dove cioè il soggetto consuma invece di produrre (e *Consuntivo* è l'ironico titolo dell'*appuntamento 19*). Vale la pena riportare qui il brano per evidenziarne alcuni elementi stilistici e di contenuto:

Carlo ebbe rapporti sessuali completi - e per lo più ripetuti - con sua madre, con le sue quattro sorelle, con sua nonna, con un'amica di quest'ultima, con la cameriera di famiglia, con la figlia quattordicenne di costei, con due dozzine di ragazze della stessa età e anche più giovani, con una dozzina di signore dell' 'entourage' di sua madre. Inoltre ebbe rapporti esibizionistici (conclusi o no con una certa qual complicità, o con un rapporto sessuale incompleto, come, per es., una masturbazione) con almeno un centinaio di ragazze minorenni ed altrettante più grandi (ma comunque sotto i vent'anni); si era valso di una mezza dozzina di ruffiani, e si era praticamente masturbato - interrompendo all'infinito l'eiaculazione - ogni qual volta si fosse trovato solo, anche se in pubblico.³³

Lo stile asindetico vuole imitare il verbale sapientemente compilato da Pasquale, mentre l'iperbole ("almeno un centinaio di ragazze minorenni ed altrettante più grandi") sottolinea, ancora una volta, l'enormità della coazione a godere di cui è preda Carlo. La descrizione delle esperienze sessuali di Carlo, come nel precedente *Turno della madre*, assume contorni grotteschi, tratti prontamente corroborati dall'apparente serietà della voce autoriale che così conclude il capitolo:

Carlo avrebbe continuato per tutti i seguenti anni e decenni a comportarsi come si era comportato in quel ritorno alla sua città natale: e ancora peggio.

33 *Ivi*, p.92

1.4 La ruota e il perno: un sogno di Carlo

Se il *Poema del Ritorno*³⁴ di Carlo di Tetis, che abbiamo visto compiersi nell'arco degli *appunti 6 ter* fino al *19*, ci viene dunque raccontato attraverso gli occhi di questa spia incaricata dai personaggi in ombra che stanno dentro un certo giro del potere³⁵, esiste pur sempre un qualcosa che agli occhi del potere, inevitabilmente si sottrae. Si tratta di un sogno che, come vedremo, prelude alle importanti metamorfosi che il protagonista incontrerà più avanti nel romanzo: nell'appunto 17, *La ruota e il perno*, Pasolini mette in scena il mondo onirico di Carlo, attraverso una oscura visione-premonizione che si concluderà nell'appunto successivo e che anticipa, seppur in maniera piuttosto allusiva, quelli che saranno i momenti basilari del poema, vale a dire la mutazione di Carlo, primo e secondo, in donna.

Protagonista della visione onirica è Carlo che osserva se stesso legato ad una ruota di quelle "che si vedono riprodotte nelle illustrazioni che rappresentano le torture della Santa Inquisizione"³⁶; ancora un fenomeno di autoscopia esterna del protagonista ("Carlo era legato, nudo, a quella ruota e contemporaneamente vi si vedeva"), ma questa volta, mentre Carlo osserva se stesso, non intervengono le divinità incontrate nell'Appunto 2, ma ad ogni giro di ruota una scena nuova si offre ai suoi occhi. Non solo la vista viene coinvolta nella visione: un coro "sommesso immemorabile sereno" ripete o racconta a Carlo

34 *Ivi*, p.97

35 *Ivi*, p.44

36 *Ivi*, p.85

quello che, contemporaneamente, osserva.

Dopo il primo giro di ruota, Carlo ritorna allo stesso punto ed osservandone il perno, al centro della ruota, gli appare un groviglio enorme formato da due serpenti che formano un'unico, enorme, rettile. Nel secondo giro di ruota le serpi si dividono e si seccano al sole: sopra di esse compare una donna dotata di un pene enorme. Accanto a lei compare un uomo, che mostra un taglio all'altezza dell'inguine; a questo punto il coro conferma a Carlo ciò che egli già intuisce: il taglio rappresenta la vulva³⁷.

Il sogno visionario dell'appunto 17 si conclude con l'apparizione del padre di Carlo, percepito in un "senso del tutto nuovo, come pieno di una radiosa novità". Qui Pasolini allude a ciò che verrà esplicitato nell'appunto successivo: questa "radiosa novità" è scaturita dalla percezione del corpo del padre che diviene percezione del corpo maschile in generale. In questa sorta di epifania del corpo maschile, Carlo scopre, per la prima volta, di "non aver mai preso in considerazione, nella vita, il peso che rappresentavano per lui le persone dello stesso sesso suo e di suo padre... soprattutto i maschi giovani"³⁸

Arrivati a questo punto, mi preme fugare una possibile linea interpretativa. Sarebbe infatti piuttosto semplice ricavare da quest'ultimo brano eventuali rimandi biografici all'omosessualità

³⁷ *Ivi*, p87

³⁸ *Ivi*, p. 90-91

dell'autore e, alla luce di questi, leggere nella figura di Carlo un *alter-ego* di Pasolini.

Sicuramente per un autore come Pasolini, chiudere gli occhi davanti alle interferenze tra opera e vita sarebbe un gesto miope che svierebbe la critica; ugualmente, però, risulterebbe inopportuno leggere *Petrolio* schiacciato sulla linea del biografismo. Non resta allora che ricercare nei testi il senso di eventuali elementi sfacciatamente biografici: come nel caso del nome di Carlo, scelto per una ragione "illogica", ma che al tempo stesso rimanda ad una similitudine in potenza (il padre dell'autore ed il protagonista del romanzo potevano assomigliarsi prima di quella mutazione antropologica), Pasolini, presenta qui una sorta di pulsione germinale che ha molto a che fare con il percorso di godimento e scoperta dell'alterità cui Carlo di Tetis va incontro, e molto poco con l'omosessualità dell'autore. La presenza del padre di Carlo, con la sua "brutalità fisica" diviene l'elemento che fa scattare il riconoscimento di una lacuna, che in un certo senso limitava la logica del godimento di Carlo nella sua ambizione ad imporsi universalmente: si presenta così, seppure in sordina, quell'esperienza cosmicamente diversa tra il possedere e l'essere posseduti su cui l'autore tornerà con insistenza altrove.

Il culmine della visione, che si compie fuori dal sogno, nella vita reale di Carlo, durante un pranzo di famiglia al quale partecipa il padre, innesca nel protagonista quella fascinazione per il corpo maschile che diviene il preludio della sua metamorfosi in donna.

In queste prime novanta pagine abbiamo assistito alla scissione in due del protagonista: seguendo le vicende di Carlo di Tetis siamo arrivati da Roma a Torino. Se la capitale è la città dove l'ingegnere ha scelto di intraprendere la propria carriera, il capoluogo piemontese, e soprattutto la regione del Canavese dove si trova la casa dei genitori, rappresentano i luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza: infatti il protagonista nasce a Torino, il 6 marzo 1932, e qui compie i primi studi liceali.

Nei luoghi dell'infanzia Carlo II si dedica alla pura e spasmodica ricerca di un godimento totale: possiede donne di qualsiasi età e compie narcisistici atti voyeristici nei giardinetti pubblici, è in continuo contatto con il proprio sesso, perennemente eccitato.

Eppure Carlo non vede nel sesso e nel proprio corpo, nella ricerca del godimento, una forma di resistenza o di ribellione al potere vigente: se la Legge limita, vincola e normatizza il godimento degli individui, la condotta di Carlo non aspira ad opporsi a questa condizione, ma semplicemente e banalmente, la ignora:

Dovendo dunque procurarsi quello che per convenzione si chiama piacere -e che in realtà è una felicità ineguagliabile e addirittura indescrivibile- egli non si è affatto ribellato al Potere repressivo, che a un tale 'piacere' nega il suo permesso, anzi lo condanna severamente. Ribellandosi avrebbe rovinato tutto [...] tutto ciò che pertineva al potere aveva realmente perso ogni valore, ed era crollato intorno a lui, giacendo come un'enorme rovina dimenticata.³⁹

Carlo II può "permettersi" di ignorare "tutto ciò che pertineva (*sic*) al potere" perché non sembra appartenere ad una realtà storica e sociale definita. Anzi: Carlo di Tetis non sembra appartenere alla classe

39 *Ivi*, p.48

borghese, ma ad un "popolo italiano" non ben definito e forse scomparso:

egli sembra provenire da una cultura del tutto diversa da quella italiana e borghese. Il suo stare al servizio di un altro ha caratteri che non sono certamente tipici del borghese italiano (la cui servilità è di ben altra natura): forse egli proviene dal 'popolo' italiano, cioè ha una storia diversa e dimenticata...⁴⁰

L'innocenza, più volte sottolineata, di Carlo II, e che apparentemente stona con la serie di incesti e possessi che compie, sembra motivata proprio da questa condizione che potremmo definire a-storica: a differenza di Carlo I, il suo doppio non sembra muoversi in una realtà sociale fatta di vincoli, relazioni, confronti con l'altro, una società innervata cioè da relazioni di potere. Il suo operato sembra svolgersi sempre in un tempo e uno spazio che è altro rispetto al tempo e allo spazio storico. A quest'altezza dell'opera, Carlo II sembra ricoprire il ruolo di una sorta di valvola di sfogo, preclusa a Carlo I perché sarebbe mal vista nella società a cui l'ingegnere appartiene e ne inficierebbe la carriera.

Nei capitoli successivi vedremo in azione l'altro Carlo, l'uomo pubblico, l'ingegnere che lavora per l'Eni, entrare in contatto con il mondo del potere economico e politico, con le sue trame e con i giochi di collusione che lo porteranno a compiere viaggi in Oriente e a scalare i vertici dell'azienda.

40 *Ivi*, p.38

Capitolo 2

Nel salotto del potere

Le vicissitudini di Carlo di Polis vengono riprese nell'appunto 20: simmetricamente al "Poema del ritorno", attraverso il quale Carlo secondo si è andato realizzando nel culto di Tetis, Carlo di Polis sta per compiere il "suo salto in avanti"⁴¹. Egli, infatti, cerca protettori che gli permettano di realizzarsi "compiutamente e coerentemente con se stesso nella vita storica, nella vita della Città"⁴²; la carriera di Carlo assume, da subito, i tratti di qualcosa di molto più esistenziale e fondamentale. Un terrore, fatto insieme di ansia e di speranza, impietriscono lo sguardo infantile del protagonista⁴³: Carlo ci viene presentato come un'iniziato prossimo all'entrata del tempio dove si compirà il mistero, il rito della *lusione con il potere*⁴⁴ che determinerà il senso della sua esistenza oppure il suo fallimento, la sua *débâcle*.

Il luogo dove l'azione si svolgerà è un salotto dell'aristocrazia romana situato ai Parioli, non lontano da dove Carlo abita. Ma prima di descriverci il luogo deputato all'incontro, l'autore sembra volersi prendere del tempo: invece di parlare direttamente del salotto della signora F., "una serie di digressioni dilateranno enormemente" l'incedere del protagonista verso il suo destino. La figura retorica che

41 *Ivi*, p.97

42 *Ibidem*

43 *Ivi*, p. 98

44 *Ivi*, p.99

*presiede*⁴⁵ la descrizione di questa scena è l'*Ossimoro* (maiuscolo nel testo); tale scelta stilistica esplicitata dall'autore stesso sembra voler anticipare quello che sarà il tratto dominante del salotto e, per estensione, del Potere stesso. Troviamo, dunque, nel giro di poche righe, l'aria *diaccia-tiepida, tetra-scintillante*, nel quartiere *calmo-tempestoso, spento-fermentante*⁴⁶. Carlo non è solo, al ricevimento si reca con un vecchio amico del liceo, Guido Casalegno, molto più avanti del nostro "in quella realizzazione di sé che si chiama carriera"⁴⁷. Se lo sguardo di Carlo è quello serio e infantile che abbiamo già visto, quello di Guido sarà ironico e distaccato; il vecchio compagno di scuola è ora un uomo al vertice della sua carriera, iniziata diversi anni prima come "tutto-fare" all'interno di quell'azienda che è anche topos del potere: l'ENI⁴⁸.

L'ascesa di Casalegno si è svolta in quel terreno, *misto e suturale* che è metafora di un potere rizomatico e indefinibile: in una nebulosa di "staff fluttuanti" ed "uffici senza nome" il potere rinnova se stesso investendo in nuovi settori, cambiando i connotati. E così, ci dice Pasolini, sul finire degli anni Sessanta si poteva assistere, osservando dalla giusta prospettiva, ad un "oscuro spostarsi di pedine", per opera dell'Eni, nel settore della stampa; Guido, infatti, è vicepresidente della "Nuova Editoriale Italiana" (NEI), gruppo editoriale nato dalla fusione dei due più importanti giornali "cattolici" italiani (*L'Italia*, di Milano e *L'avvenire d'Italia*, di Bologna) da cui sarebbe sorto, nel '68,

45 *Ivi*, p.98

46 *Ibidem*

47 *Ivi*, p.99

48 *Ibidem*

2.1 L'impero di Troya

Pasolini si serve del personaggio di finzione Guido Casalegno come pretesto letterario per riversare in questi appunti di *Petrolio*, i vari movimenti che hanno condizionato l'ascesa del quotidiano tramite l'ingaggio di numerosi giornalisti, sottratti alla concorrenza, attraverso oscuri investimenti da parte dell'Eni. Tutte queste informazioni non sono propriamente elaborate dall'autore, ma vengono "innestate", in maniera pressoché immutata⁴⁹, da uno strano libro, "Questo è Cefis"⁵⁰ che Pasolini utilizza come fonte. Nonostante venga introdotto da Guido, che alle sue spalle vanta "una carriera fortunata, fulminea e invidiabile", Carlo si trova in "uno stato d'animo drammatico ed enigmatico al tempo stesso", perché sa che entrando nel salotto muoverà il primo passo verso la propria realizzazione e lì si compirà il suo destino. L'autore insiste sugli aspetti tragici e decisivi di questo dromenon sottolineando l'ambivalenza del protagonista, ora sorridente e beffardo ora pietrificato dallo sgomento e dall'angoscia. Ciò che però è decisivo, la condizione di necessità affinché Carlo possa gettarsi a "capofitto nella vita", risiede interamente nella libertà scaturita dalla dissociazione: dall'essersi alleggerito da quella "zavorra

49 S. De Laude: "Pasolini si limita a cambiare il nome di alcuni personaggi..." *Petrolio*, nota 13, p.598

50 *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*

che frena il volo" che si chiama Carlo di Tetis:

Separandosi da lui, aveva iniziato una propria storia, parallela alla sua: e lui, appunto, viveva i primi momenti della sua liberazione. Non solo la sua gioia, ma anche la sua paura.⁵¹

Ciò che a Carlo restava precluso, a causa di quel peso che si portava dentro, è ora alla sua portata; solo pochi passi lo dividono dalla "casa scintillante della signorina F.", ma nuovi elementi ritardanti sono pronti a far deflagrare il tempo della narrazione dilatandone la successione: "come in un quadro manieristico", Carlo viene rappresentato, in "un'istantanea scattata all'improvviso", immobile davanti alla casa come in un fermo-immagine. Scopo di questa ulteriore digressione, che si distenderà per i successivi sette appunti, consiste in una descrizione minuziosa de *Il cosiddetto Impero dei Troya*, dove si gettano le basi di quel "puzzle elementare" che permetterà all'autore di rappresentare concretamente la maniera in cui il potere si articola e si declina, in numerosi micro apparati che apparentemente nulla hanno a che fare con le logiche di un'azienda, l'Eni, ma che, ramificandosi attraverso un sistema di società a "scatole cinesi" e diversi prestanome, giungono sino al salotto della signora F., convergendo con gli interessi di un altro imprenditore legato al petrolio, Attilio Monti⁵².

⁵¹ *Petrolio*, p.101

⁵² Cfr. *Storia del problema del petrolio e retroscena*: "La signora presso cui è il ricevimento è la Signora titolare di un Ente Culturale finanziato (per ragioni di

Con l'*appunto 31* ci troviamo davanti ad uno schema, una bozza dove l'autore dispone gli argomenti che vuole affrontare in un blocco di appunti (20-30) fornendoci informazioni non solo di carattere filologico (dei dieci appunti tracciati ne rimangono solo tre, anche se il 22 conta sino a nove ramificazioni in "sotto appunti" alfabeticamente numerati), ma anche di carattere pratico per cogliere elementi fondamentali nell'economia del testo di altrimenti non facile intuizione.

amicizia o arentela) sia da Cefis che da Monti."

2.2 La strategia della tensione

Nel giro di poche righe, l'autore affida a due piccoli paragrafi, all'interno dell'appunto-didascalia *Storia del problema del petrolio e retroscena*, il compito di tratteggiare l'aspetto finale che avrebbe avuto l'opera, almeno da un punto di vista formale e generale: una prima e una seconda parte, che rappresentano due *blocchi politici*, il primo caratterizzato dal terrorismo in funzione anticomunista, il secondo da quello antifascista; quasi a voler insistere sulla simmetria delle due parti, scrive Pasolini: "inserire i discorsi di Cefis".⁵³ Questi appunti sono datati: 16 ottobre 1974, meno di un mese prima che l'autore consegnasse al *Corriere della sera* il suo celebre articolo *Che cos'è questo golpe?* Pasolini si sforzava di mettere "insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero"⁵⁴; di disporre, quindi, in un'opera letteraria, i tasselli di un mosaico capace di restituire il senso dei movimenti politici ed economici, più o meno occulti, che dal '68 in poi mirano a destabilizzare e condizionare la società italiana. Se nell'articolo l'anaforico *io so* definiva un campo di interesse naturale per

⁵³ *Petrolio*, pp.126-127

⁵⁴ *Che cos'è questo Golpe?*, ora, con il titolo *Il romanzo delle stragi* in *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 362

l'intellettuale, ma l'impossibilità di trovare prove o indizi dissuadeva l'autore dal concentrarsi sui nomi, e dunque la *vis* polemica si concretizzava in una generale e simbolica "mozione di sfiducia contro l'intera classe politica"⁵⁵, in *Petrolio*, invece, il lavoro dell'autore sembra andare più in là: Pasolini si concentra sui nomi, pur mascherandoli dal sottilissimo velo dello pseudonimato, facendoli entrare direttamente in contatto con l'altro tema di cui l'autore vuole parlare, lo stragismo, sempre funzionale al potere, ma camuffato da una doppia verniciatura politica: prima rossa (di cui piazza Fontana ne è l'esempio tristemente più noto) poi nera (a partire dalla strage di Peteano, nel '72, a quella di Piazza della Loggia, nel 1974)⁵⁶. Di nomi Pasolini ne fa due e sono fondamentali: nel primo blocco politico, all'altezza cronologica della collusione di Carlo di Polis con il potere, quindi nel salotto della signorina F., *Troya* (alias Cefis) "sta per essere fatto presidente dell'Eni: e ciò implica la soppressione del suo predecessore (caso Mattei)"⁵⁷. La morte di Mattei, avvenuta del '62, viene quindi "cronologicamente spostata in avanti" e posta come matrice da cui derivano le prime bombe, perché Cefis, neopresidente dell' Eni, "con la sua cricca politica ha bisogno di anticomunismo". Nel secondo blocco politico troviamo ancora Eugenio Cefis, ora presidente della Montedison, che ha bisogno, con "la cricca dei

55 *Ivi*, p. 366

56 "Dal 1969 al 1975 si contano 4.584 attentati, l'83 per cento dei quali di chiara impronta della destra eversiva (cui si addebitano ben 113 morti, di cui 50 vittime delle stragi e 351 feriti), la protezione dei servizi segreti verso i movimenti eversivi appare sempre più plateale". Cfr. *Tribunale di Savona, ufficio del giudice per le indagini preliminari, Decreto di archiviazione procedimento penale 2276/90 R.G.* pp. 23-25

57 *Petrolio*, p.127

politici, di una verginità fascista⁵⁸ (bombe attribuite ai fascisti)." Pasolini sta qui descrivendo quella dinamica passata alla storia come *strategia delle tensioni* e lo fa attraverso la persona che, letteralmente, incarna quel nuovo potere liquido e tentacolare che l'autore si sforza di rappresentare nella sua totalità; centrali dovevano essere in *Petrolio* i discorsi di Eugenio Cefis così come in essi Pasolini vedeva, a ragione, il nodo cruciale dell'ideologia dell'*onorato presidente*. Ma centrali erano anche i politici della *cricca* di Cefis, da Andreotti a Fanfani, ricordati più volte in *Petrolio* o altri imprenditori della stessa "pasta" dell'onorato presidente anche se di segno politico differente, come il fascista Monti.

58 La verginità in questione è in realtà di natura antifascista, come nota de Laude nella nota al testo n.24, l'errore potrebbe essere una svista, poi "corretto" nell'articolo già citato del 14 novembre 1974: "Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della Cia (e in second'ordine dei colonnelli greci della mafia), hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il '68, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della Cia, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del "referendum". .

2.3 Il discorso di Cefis

Un discorso in particolare sembra colpire profondamente Pasolini: si tratta del discorso tenuto da Cefis all'accademia militare nel '72⁵⁹, uno dei rari interventi del presidente, dove si parla del futuro delle multinazionali, della necessità politica di privatizzare le aziende in funzione del nuovo mercato globale, sottolineando il peso politico di queste a discapito delle realtà nazionali. L'ideologia di Cefis va dunque verso una direzione precisa: il tardo capitalismo ignora la politica a meno che essa non si identifichi con la politica economica⁶⁰, i mercati, muovendosi all'interno del dominio della finanza e dell'economia ignoreranno sempre più i confini nazionali per ragioni di opportunità⁶¹. Il discorso di Cefis dice, dalla prospettiva del capitalista, ciò che Pasolini andava scoprendo a partire dagli anni Sessanta sui mutamenti epocali che il nuovo potere opera. Se l'autore avesse potuto portare a termine la sua ultima opera, le parole di Cefis, da sempre contrario ad un'esposizione mediatica che giudicava

59 Esattamente il 23 febbraio 1972. Poi pubblicato sulla rivista "L'Erba Voglio", n. 6; oggi è reperibile via internet al seguente link:

[<http://www.mediafire.com/download/cwbaoghn25d2afu/Pasolini+e+Cefis.rar>]

60 "...ci si evolve sempre più verso l'identificazione della politica con la politica economica" Eugenio Cefis p.15

61 "... gli stati nazionali nei loro rapporti con le imprese multinazionali sembrano spesso come i giocatori di una squadra di calcio costretti da un assurdo regolamento a giocare soltanto nella propria area di rigore lasciando ai loro avversari la libertà di muoversi a piacimento per tutto il campo." Eugenio Cefis p. 16

pericolosa, avrebbero costituito non solo un'impalcatura ideologica esplicita, ma in questo modo l'opera, pensata come *qualcosa di scritto*⁶² che rimanda solo a se stesso, avrebbe trovato un punto di fuga per uscir fuori dal gigantesco vortice che si propone di essere, sciogliendo l'arrocco di un'autoreferenzialità totale e rimandando a qualcosa del mondo reale come reali sono le ramificazioni, i prestanomi e le scatole cinesi attraverso cui il capitale si moltiplica e si maschera.

L'ultimo paragrafo dell'appunto "Storia del problema del petrolio" e *retroscena*, ci fornisce il ruolo che avrà Carlo Valletti all'interno dei due blocchi che Pasolini sta cercando di descrivere: il protagonista *in ambo due i delitti*, avrà *parte attiva*, nel primo si dice che la partecipazione avverrà "incoscientemente, diventando membro attivo del complotto, nel "Secondo blocco" allucinatoriamente (facendo esplodere la bomba... alla stazione di Torino"⁶³.

Con l'*appunto 32 "Provocatori e spie (nel 1960)"*, arriviamo al momento vero e proprio dell'ingaggio, da parte di uomini del potere, di Carlo Valletti: la prova con cui il protagonista dovrà cimentarsi consisterà in un viaggio, come già detto, in Oriente, per conto dell'Eni. Un *incarico di carattere burocratico*, in sostanza, per testare le capacità tecniche dell'ingegnere. Ciò che colpisce nella descrizione dei personaggi presenti al ricevimento, è, ancora una volta, il carattere misto e contraddittorio degli uomini presenti nel salotto. L'autore si diverte a tratteggiare i ritratti degli scrittori Moravia e Camon, oltre allo stesso

62 *Petrolio*, p.167

63 *Ivi*, 127

Pasolini, accanto a quello dei politici Giulio Andreotti (intento a manifestare, attraverso un sorriso ambiguo, "con furberia e degradazione, la coscienza della propria furberia e degradazione"⁶⁴) e Antonello Trombadori (comunista moderato che virerà verso il socialismo di Craxi). L'appunto si conclude con una riflessione su quello spartiacque socio-economico che per Pasolini sono stati gli inizi degli anni Sessanta: "dominava ancora l'egemonia culturale delle sinistre così com'erano uscite dalla Resistenza; mentre cominciavano a farsi strada la sociologia ed il mito tecnologico". Pur già avviandosi verso quell'ineluttabile mutazione antropologica, l'omologazione non arrivava ancora ad instaurarsi nei corpi livellandoli e disciplinandoli: era, allora, ancora possibile cogliere, semioticamente, le differenze di classe di un individuo "con la sua sola presenza fisica".

Come nel precedente esempio, appare lampante anche qui una certa continuità tra ciò che l'autore andava scrivendo in *Petrolio* e ciò che contemporaneamente pubblica sulle colonne del *Corriere*; è infatti del 24 giugno 1974 un altro celebre articolo, "Il potere senza volto", dove Pasolini, cercando di descrivere la quintessenza del nuovo potere, di cui resta impossibile compiere l'identikit, scrive:

In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista; cosa che era ancora possibile nel 1968.

Ma c'è un ulteriore articolo nel quale Pasolini, per spiegare come il nuovo potere agisca praticamente sugli individui, ricorre direttamente al discorso di Cefis.

64 *Ivi*, p.132

In un intervento alla festa dell'Unità di Milano nell'estate del '74 (poi in *Scritti Corsari*, con il titolo de "Il Genocidio"⁶⁵), Pasolini denunciava a piena voce la scissione netta, operata dalla classe dirigente, tra "sviluppo" e "progresso" intendendo con il primo termine la produzione di beni superflui finalizzati ad alimentare il vortice consumistico e con il secondo quella di beni necessari e di politiche finalizzate al miglioramento delle condizioni di vita. Il potere, secondo l'intellettuale corsaro, si interessa solo dello sviluppo, perché è da qui che proviene il profitto necessario per alimentare l'economia tardo capitalista; ed è cercando di definire in cosa consista lo spasmodico sviluppo contemporaneo che Pasolini, inaspettatamente, intende utilizzare il discorso di Cefis tenuto all'accademia di Modena:

Qual è invece lo sviluppo che questo potere vuole? Se volete capirlo meglio, leggete quel discorso di Cefis agli allievi di Modena che citavo prima, e vi troverete una nozione di sviluppo come potere multinazionale - o transnazionale come dicono i sociologi - fondato fra l'altro su un esercito non più nazionale, tecnologicamente avanzatissimo, ma estraneo alla realtà del proprio paese.⁶⁶

Questa internazionalizzazione dei mercati, dell'industria e dell'esercito trasformava, dando "un colpo di spugna al fascismo", il potere tradizionale in qualcosa di nuovo e di più pericoloso.

E' interessante notare come nel medesimo intervento Pasolini, per spiegare come il potere distrugga i valori tradizionali per istituire nuovi modelli atti a trasformare il popolo in una massa di consumatori, parli di un brano di *Petrolio* a cui stava lavorando:

65 Ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, pp.511-517

66 *Ivi*, p.514-515

Come avviene questa sostituzione di valori? Io sostengo che oggi essa avviene clandestinamente, attraverso una sorta di persuasione occulta. Mentre ai tempi di Marx era ancora la violenza esplicita, aperta, la conquista coloniale, l'imposizione violenta, oggi i modi sono molto più sottili, abili e complessi, il processo è molto più tecnicamente maturo e profondo. I nuovi valori vengono sostituiti a quelli antichi di soppiatto, forse non occorre nemmeno dichiararlo dato che i grandi discorsi ideologici sono pressoché sconosciuti alle masse (la televisione, per fare un esempio su cui tornerò, non ha certo diffuso il discorso di Cefis agli allievi dell'Accademia di Modena).

Mi spiegherò meglio tornando al mio solito modo di parlare, cioè quello del letterato. In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui affronto questo tema in modo appunto immaginoso, metaforico: immagino una specie di discesa agli inferi, dove, il protagonista, per fare esperienza del genocidio di cui parlavo, percorre la strada principale di una borgata di una grande città meridionale, probabilmente Roma, e gli appare una serie di visioni ciascuna delle quali corrisponde a una delle strade trasversali che sboccano su quella centrale.⁶⁷

Il discorso di Cefis rappresentava per Pasolini il succo dei "grandi discorsi ideologici" delle destre liberali e della classe dirigente, discorsi beninteso "sconosciuti alle masse", occultati dalle narrazioni dei mass media, ma di cui era possibile cogliere gli effetti direttamente nei corpi del popolo così come il poeta andava scrivendo nella "Visione del Merda".

Ecco allora il perché di tanta insistenza, in questa porzione di *Petolio*, sulla figura di Eugenio Cefis: non solo per il suo impero multinazionale, per la sua avventurosa carriera e i coni d'ombra sul suo passato (l'omicidio Mattei, il periodo della resistenza), ma anche e soprattutto su quanto *l'onorato presidente* espone lucidamente nel discorso all'accademia di Modena. E' in questo discorso che Pasolini vedeva articolarsi, per la prima volta in maniera esplicita, senza

⁶⁷ *Ivi*, p. 512

mascherature retoriche, la visione economica del potente che punta tutto su una nuova idea di sviluppo, che mira in prima istanza a trasformare il cittadino in consumatore.

2.4 Prima fiaba del Potere

Un'ultimo appunto conclude la serie di brani dedicati a Carlo nel salotto aristocratico, questa volta non si tratta di una digressione *à la Sterne*, ma di un racconto nel racconto: si tratta della prima Fiaba del Potere. L'appunto è il numero *34bis*; stupisce, quindi, la mancanza di un *appunto 34* e non aiuta l'analisi l'appunto precedente, il *33*, rimasto in bianco.

Se dunque appare particolarmente lacunosa questa porzione di appunti, sono ancora una volta le note a margine e le postille dell'autore a giungerci in aiuto per tentare di comprendere il disegno di Pasolini anche laddove il testo letterario non ha raggiunto la propria compiutezza.

In calce a questo appunto, leggiamo:

Seguono le altre storie: il popolo e il potere (come era fino o prima del '68) e come cominciarono a non essere più [e questa è la ragione per cui se ne discute]...⁶⁸

La *Prima fiaba del Potere*, dunque, ne prevedeva altre che non furono poi scritte, queste *altre storie* avrebbero trattato il tema del potere intrecciato al popolo, tenendo sempre presente la mutazione di cui è

68 *Ivi*, p.146

stato, incosapevolmente, oggetto. Un simile "blocco di racconti", inseriti in una cornice socialmente aristocratica e, come abbiamo visto, politicamente mista, ha molte affinità con un altro blocco di appunti, che ci è arrivato in uno stato molto meno embrionale e che sembrano generarsi in un ambiente simile, ma ancor più connotato in senso politico⁶⁹. Si tratta degli appunti dell'*Epoché*, nei quali, per oltre cinquanta pagine, una serie di narratori raccontano parabole dove si ripete sempre la stessa storia, che ne è lo schema:

Tale storia prima mi sembra che potrebbe essere intitolata: "Storia di un colpo di Stato fallito"⁷⁰.

Ma prima di fallire (anche se, come vedremo, il fallimento di cui si parla è più formale e funzionale che reale) il potere deve mostrarsi in tutta la sua ambiguità: all'interno del ricevimento della signora F. un narratore prende la parola e racconta una fiaba dalle forti implicazioni simboliche e che sembra preannunciare alcuni sviluppi a cui andrà in contro Carlo. Come il protagonista di *Petrolio*, anche l'intellettuale al centro della prima fiaba del Potere è affetto da nevrosi, che però non si risolve in una dissociazione, ma, grazie ad un intervento soprannaturale esterno (gli appare il diavolo in sonno), trova soluzione in un nuovo percorso esistenziale: il protagonista della prima fiaba vuole raggiungere il potere attraverso la Santità.

Pasolini vuole qui mostrare l'aspetto massimamente ambiguo di un potere (quello dell'istituzione religiosa) che arriva addirittura ad operare per il bene, anche se è mosso dal male per eccellenza; il

⁶⁹ Ne *L'Epoché* Carlo si trova al Quirinale, per la festa del 2 giugno, durante un grande ricevimento presieduto da Saragat.

⁷⁰ Cfr. "L'Epoché: Storia delle stragi", *Ivi* p. 476

diavolo stesso assume caratteri profondamente ambigui nel momento in cui viene presentato quale maschera di Dio, come un "momento del bene":⁷¹. Pur essendo santo, l'intellettuale non si pone mai come santo eretico⁷²: il suo pensiero religioso non scioglie la storica *dissociazione della Chiesa tra fede e speranza da una parte e carità dall'altra*⁷³. Ad interrompere il suo percorso di santità sarà una folgorazione scaturita proprio dall'improvvisa presa di coscienza dell'impossibilità di scindere fede e speranza dalla carità, altrimenti il bene si rivolge nel suo opposto. Così, "il nostro intellettuale lanciò un urlo e cadde a terra"⁷⁴, colto da un apparente delirio mistico, il corpo del santo viene *trasportato altrove*, prima in un deserto e poi nel terzo cielo. Qui appare Dio ed il dialogo tra i due personaggi ci restituisce quell'ambiguità del potere cui alludevo in precedenza:

-Credi davvero a questa storia del diavolo?

-Come?

-Ti pare... che possa averti condotto alla Santità, quella vera?... E' stato uno scherzo. Il Diavolo non è una persona, ma una maschera...⁷⁵

Ora il santo è pronto a tornare sulla terra, a patto che "nell'andare via da qui, devi andare via dritto, senza voltarti indietro per riguardarmi". Contravvenendo al divieto del *noli respicere*, il santo scorge, nell'ultimo sguardo, il diavolo al posto di Dio; trasformato in pietra, precipita sulla terra.

Per quanto oscuro possa apparire, questo inciso fiabesco presenta una visione di Bene e Male relativista e funzionale; le categorie di bene e

71 *Ivi* p. 145

72 *Ivi* p. 143

73 *Ivi* p. 141

74 *Ivi* p.143

75 *Ivi* p. 144-145

male, nella loro presunta assolutezza, vengono qui messe in contraddizione. L'eziologia di questo relativismo morale sembra ritrovarsi in quella dissociazione della chiesa che sacrifica la Carità:

Egli [l'intellettuale-santo, protagonista della fiaba] si guardò bene dall'interrompere la tradizionale dissociazione della Chiesa tra Fede e Speranza da una parte, e Carità dall'altra.

Pur presentandosi come un innovatore all'interno dell'istituzione ecclesiastica, pur manifestando aperture ideologiche a sinistra, il nostro intellettuale non si oppone, come un santo eretico, al potere ecclesiastico, ma ne accetta l'istituzione, le logiche e le contraddizioni interne:

Cominciò a elaborare un pensiero, che, non essendo affatto eretico, era tutta via innovatore rispetto alla tradizione ecclesiastica. Si avvicinò moderatamente ai movimenti cattolici di sinistra, proclamando però sempre con contrizione e modestia la sua fedeltà al Vaticano.⁷⁶

Il tema dell'eresia, insieme a quello della Carità ancillare rispetto a Fede e Speranza, sembra centrale all'interno della fiaba: insistendo su questi punti l'autore sembra volere dire che un santo è tale solo se è santo-eretico, solo se la sua opera di fede apre una contraddizione all'interno dell'istituzione ecclesiastica. Ma è solo al momento dell'apparizione del diavolo che queste implicazioni critiche si fanno esplicite nella mente del protagonista della fiaba:

Per restare ai fatti, alle cose, ciò che lo aveva folgorato era il radicalizzarsi della dissociazione teorica in cui era vissuto preparando la santità. Ecco che di colpo come in una vertigine Fede e Speranza gli riuscirono inconcepibili se prive della Carità da cui erano state separate (come se si fosse trattato di Idealismo o di Nazismo!). Ogni forma di

⁷⁶ *Petrolio*, p.142

innovazione del pensiero religioso si rivelò impensabile al di fuori dell'eresia. Il cattolicesimo di Sinistra si rivelò inconciliabile col Vaticano.⁷⁷

Come avevamo già anticipato, la storia dell'intellettuale-santo che desidera il potere, presenta diversi punti in comune con la storia di Carlo e ne anticipa alcune tappe a cui andrà incontro il protagonista di *Petrolio*. Anche l'ascesa dell'ingegnere all'interno dell'Eni è presentata come un percorso di santità: Carlo dovrà farsi santo per consacrarsi al potere. Per far ciò dovrà rinunciare al suo doppio privato, alla *zavorra* della sua interiorità che come un peso ne inficia il successo pubblico, che vuol dire carriera e potere. Ma le analogie non si esauriscono qui: come il protagonista della prima fiaba, Carlo viene più volte presentato come un intellettuale cattolico con moderate aperture a sinistra, ma questa implicazioni non appaiono in contraddizione con il desiderio di potere: proprio perché inquadrato come "cattolico di sinistra" il nostro sarà scelto quale interlocutore privilegiato dalla *parte più clericale della Democrazia Cristiana*. La sua formale apertura a sinistra sarà la condizione necessaria al raggiungimento di un più alto livello di potere, sarà funzionale alla sua carriera invece di opporsi ad essa quale elemento di resistenza all'interno della propria ascesa ai vertici dell'azienda.

⁷⁷ *Ivi*, p. 143

2.5 Carlo e il vello d'oro

Con un appunto vuoto ed una frase, non riportata, tratta da *Corpo d'amore* di Norman Brown⁷⁸, largamente citato in tutto *Petrolio*, si conclude il ricevimento nel salotto della signora F.

Carlo di Polis è stato assoldato dal potere ed ora può intraprendere il suo *viaggio "mitico" in Oriente*⁷⁹. L'idea dell'autore era quella di scrivere l'intero viaggio in una lingua inventata e illeggibile, o, più realisticamente, nel greco moderno del poeta Kafavis⁸⁰. Di questo progetto ci restano solo le didascalie che avrebbero riassunto, all'inizio di ogni appunto, il testo greco che avrebbe cantato le imprese dei moderni Argonauti. Sarebbe stato, a quanto si deduce dalla prima didascalia, Orfeo stesso a cantare la prima parte del viaggio⁸¹ volendo così enfatizzare gli aspetti epici e la valenza fortemente iniziatico-misterica di tale impresa:

[il viaggio] inteso come iniziazione, fondamento del viaggio secondo – ma anche come passaggio di tempo per la maturazione di un 'tempo politico': l'arrestarsi della situazione per la sostituzione di Troya al presidente dell'Eni, e quindi l'assassino di quest'ultimo.

L'iniziazione di cui si parla sembra una tappa necessaria che permetterà a Carlo di fare il suo ingresso tra i potenti dell'Eni (dopo

78 *Ivi*, p.147

79 *Ivi* p. 148

80 *Ivi*, p. 167

81 *Ivi*, p.149

questo viaggio il suo potere all'interno dell'azienda sarà considerevolmente aumentato); è quindi iniziazione al potere, ma perché questa si compia è necessario che avvenga anche un *passaggio di tempo* affinché maturino determinate condizioni politiche che sembrano avere una corrispondenza diretta con la carriera di Carlo (e l'ultima riga della citazione si riferisce esplicitamente all'omicidio Mattei e alla scalate all'interno dell'Eni di Cefis).

Dalle didascalie pervenuteci è possibile ricostruire l'itinerario del viaggio: arrivati a Teheran, gli eroi vengono accolti all'hotel Hilton e poi nel palazzo dello Scià. Ad una serie di visioni della città (con particolare attenzione per gli aspetti più poveri e marginali: "un ubriaco accoltellato alla schiena mentre dorme a pancia in giù su una vecchia coperta lurida, tra le merde", "molta polizia, poco benessere"⁸²) si sarebbero succeduti racconti "episodici" alle tappe successive del viaggio: il Kuwait, dove "il Vello d'oro splende a brandelli -di luce oleosa e appena palpitante"⁸³, Damasco, dove Carlo avrebbe incontrato il Ministro degli Affari Esteri italiano, poi le autorità etiopiche, ad Asmara, infine il Cairo, Nicosia, Tel Aviv...

Sullo sfondo, appena accennata, la storia mitica di Giasone e Medea avrebbe ulteriormente scandito l'evoluzione del viaggio: dopo aver donato il leggendario Vello a Giasone, la maga sarebbe stata abbandonata, ubriaca di whiskey, nel deserto.

Giunti al termine dell'argonautica, l'autore si sente in dovere di fornire "alcune spiegazioni al lettore": sia che si tratti di un inserto grafico

82 *Ivi*, p.152

83 *Ivi*, p.154

(come nel caso di uno specchietto pensato per riassumere le ramificazioni delle aziende legate a Troia, *Appunto 21i*) o di pagine "stampate ma illeggibili", perché scritte in greco, l'autore non vuole "scrivere una storia, ma costruire una forma".

L'idea è mediata da un autore che Pasolini cita in maniera esplicita nell'appunto 37:

Del resto lo ha fatto recentemente xxx Michaux (?), disegnandosi l'intero libro, riga per riga, in una paziente e infinita invenzione di segni non alfabetici.⁸⁴

Lo scrittore e pittore belga che componeva versi inventando un *alphabet autre*, fatto di geroglifici e segni inventati, vedevano in questa scrittura illeggibile la creazione di nuove forme espressive intese come evocazione di una condizione arcaica e mitica del racconto⁸⁵. Una lingua incomprensibile ma fortemente espressiva: Pasolini dice di non voler adottare "simili metodi, estremistici, ma anche estremamente noiosi", per le argonautiche, infatti, avrebbe fatto qualcosa di simile all'operazione di Michaux, ma di profondamente diverso negli intenti. Sicuramente la suggestione di una lingua primordiale, capace di esprimere qualcosa di arcaico e ancestrale come il mito, affascinava Pasolini, ma il compromesso tra l'illeggibile e il quasi leggibile aveva convinto l'autore ad utilizzare una lingua innanzi tutto esistente (il greco moderno) e poi una serie di didascalie avrebbe riassunto in italiano le tappe principali del viaggio mitico di Carlo. Certo è che questa modalità di scrittura collaborava a quell'idea di *nuovo gioco* che Pasolini voleva fondare con *Petrolio*: l'opera come

84 *Ivi*, p.167

85 Maggi, *The resurrection of the body*, p.162

oggetto di mediazione tra autore (che parla direttamente, in carne e ossa, rifiutando il ruolo di *figura convenzionale*⁸⁶) e lettore, un romanzo che è pura forma costantemente *in progress* che si evolve magmaticamente, capace di assorbire al suo interno, potenzialmente, ogni aspetto della vita umana.

Petrolio, dunque, altro non è che una "forma consistente in qualcosa di scritto"⁸⁷: crescendo per libera aggiunta di materiale, per inserti, per stratificazioni, l'opera vuole mostrarsi come un continuo *in fieri*. Non è qui in discussione solo l'idea di "finitzza" dell'opera, la poetica del non finito, ma l'idea stessa di opera d'arte come oggetto estetico, di romanzo come "macchina narrativa che funziona da sola nella mente del lettore"⁸⁸. La mente del lettore viene invece continuamente stimolata dal testo non in modo tradizionale, attraverso la sola percezione estetica dell'opera, ma per mezzo di una continua problematizzazione concettuale dell'opera stessa, che vuole essere poema pur giocando al *pastiche*, che è "solo" qualcosa di scritto, ma anche summa di tutte le esperienze dell'autore⁸⁹.

86 *Ivi*, p.579

87 *Ivi*, p.167

88 La frase è tratta dalla lettera a Moravia in *Petrolio*, p.580

89 *Ibidem*

Capitolo 3

Metamorfosi in donna: da carnefice a vittima

Nell'*Appunto 40* l'autore ci informa che "siamo giunti con stile rapido e sintetico alla fine della prima delle tre parti che costituiscono questo poema: non si è trattato che di un lungo prologo, o di un lungo antefatto..."⁹⁰. L'informazione è in contraddizione con l'intento, altrove dichiarato dall'autore e accolto dai curatori dell'opera, di voler dividere in due parti il romanzo al fine di rispecchiarne i "due blocchi politici".

Ciò che è certo è che, dopo queste prime centosettanta pagine in cui il corpo di Carlo è stato presentato attraverso i suoi due significanti di uomo pubblico (Polis) e pulsionalità privata e ancestrale (Tetis), il medesimo corpo sarà oggetto, nei quattro *Momenti basilari del poema*, di quattro metamorfosi. Ma prima di affrontare il *primo momento basilare (appunto 51)*, ritorniamo all'*appunto 40* e precisamente a quanto ci viene riferito riguardo ad una sintetica, ma significativa, diagnosi che l'autore compie inerente ai rapporti tra "io ed es del protagonista":

La rimozione con cui l'io di Carlo si libera, classicamente della responsabilità del *fatto di sangue* con cui finisce la prima parte del poema, obbedisce in realtà a leggi

⁹⁰ *Petrolio*, p.168

completamente inventate...Non c'è oscurità e gravità, in questo, lo si deve ammettere: e tutte le eventuali *implicazioni allegoriche* non possono che essere divertenti. Così almeno spero. E con questa speranza, passo alla seconda parte del poema, che in realtà è poi la vera e propria prima parte.⁹¹

Ho sottolineato in corsivo due elementi che meritano ulteriore analisi e chiarimenti: a quale "fatto di sangue" allude l'autore, quali sono le eventuali "implicazioni allegoriche"? Difficile credere che il fatto di sangue si sia consumato nel corso del viaggio in Oriente di Carlo di Polis, e quindi all'interno della lunga Argonautica (*appunti 36-36n e 37*) più plausibile leggere questa confessione con l'aiuto di quanto scrive l'autore successivamente al presente appunto, in uno schema nel quale chiarisce alcuni elementi per la seconda parte del poema:

- L'amore di Carlo il mite per i giovani del popolo comunisti -che lo trasforma in donna, lo fa loro succube- si rovescia in odio in Carlo del Potere, il quale partecipa (inconsiamente in modo però psicoanaliticamente anomalo) alla strage in funzione anticomunista.
- Dopo la strage egli sente il rimorso di tutta la borghesia italiana per essere sanguinariamente anticomunista (un incubo di sangue)...⁹²

Il fatto di sangue, dunque, non sarebbe altro che una strage "funzionale", ascrivibile quindi alla strategia della tensione, che trova in Carlo di Polis un partecipante "passivo". Di questa strage parleremo più avanti, nella sezione del commento dedicata agli appunti de *I Godoari*.

Le implicazioni allegoriche sembrano alludere a quanto capiterà a Carlo di Tetis (e, in seguito, anche al suo doppio Polis) nei *quattro*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Petrolio*, p.191

momenti basilari del poema: quattro metamorfosi di genere investono il corpo del protagonista in seguito a quattro "momenti" politici⁹³, le prime due saranno successive all'apparizione di giovani comunisti (nel primo) e fascisti (nel secondo). Meno chiari sono i prodromi delle successive due metamorfosi: se la terza avviene dopo la lunga *Visione del Merda* e si manifesta nell'evirazione da parte di Carlo di Tetis, la quarta avviene succede ad una manifestazione fascista e consiste nella ricrescita del fallo di Carlo di Polis.

93 Donnarumma R., *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolio»*

3.1 Il caso Schreber

Come ha già notato Bazzocchi⁹⁴ le metamorfosi di *Petrolio* sono da mettere in relazione con uno dei libri ritrovati in una misteriosa valigia rubata su un treno, come si racconta nell'appunto *Ritrovamento a Porta Portese*⁹⁵. Il testo in questione è un diario scritto nel 1903 da Daniel Paul Schreber, che racconta la propria vita di uomo condizionato da una nevrosi che mette in scena il desiderio, pubblicamente taciuto, di diventare donna.

Schreber fu un giurista tedesco, nato nel 1842, divenuto celebre per aver stilato quel diario nel quale racconta, in maniera sorprendentemente lucida, il manifestarsi e gli sviluppi di una malattia nervosa che lo accompagnerà per tutta la vita, conclusasi nel 1911. Oggetto di interesse da parte di numerosi studiosi, da Freud a Jung, da Lacan a Canetti, *Le memorie* di Schreber raccontano in prima persona il caso clinico di un soggetto paranoico convinto che il proprio corpo sia in perenne contatto con un'entità superiore, che si manifesta attraverso invisibili raggi di luce, e che gli impone una metamorfosi in donna.

Il presidente Schreber sente di dover diventare donna perché solo così potrà essere posseduto dal Dio che gli parla attraverso i raggi luminosi

94 M.A. Bazzocchi, "Tutte le gioie sessuali messe insieme: la sessualità in *Petrolio*" in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, a cura di P.Salerno, Bologna, Clueb, 2006

95 *Petrolio*, p.93

che sono misteriosamente legati ai nervi del malato: resistere a questo impulso metamorfico è non solo vano, ma anche controproducente, perché vorrebbe dire, per Schreber, accettare quello che lui chiama "il complotto dell'ordine del mondo", un complotto ordito ai suoi danni da non si sa bene chi.

Per provare a capire come i deliri di un malato di nervi possano essere utili a comprendere alcuni aspetti del protagonista di *Petrolio*, proviamo a seguire le tappe che portano il presidente al ricovero coatto in una clinica psichiatrica di fine Ottocento. L'eziologia di questa malattia viene raccontata in questo modo:

Sono stato affetto due volte da disturbi nervosi ed entrambe le volte in conseguenza di un sovraccarico mentale. La prima volta fu in occasione della mia candidatura al Reichstag, quando ero Langgerichtsdirektor a Chemnitz, la seconda volta a causa del pesante aggravio di lavoro che dovetti sostenere allorché assunsi la carica di Senatspräsident...⁹⁶

Ancora una volta Pasolini non sembra interessato al caso clinico in sé, agli studi psicanalitici che il diario di Schreber ha innescato, ma alla dimensione antropologia entro cui la malattia si manifesta. In Schreber la crisi personale si instaura successivamente a dei "momenti pubblici", a delle tappe cioè della sua carriera lavorativa; l'io di Schreber non riesce a tenere insieme le istanze contraddittorie di un io lacerato tra il suo apparire pubblico (la carriera del presidente) e il suo sentire privato (qui Freud parla esplicitamente di omosessualità latente). In *Petrolio*, Pasolini scrive:

Questo Poema non è un poema sulla dissociazione, contrariamente all'apparenza. La dissociazione altro non è

96 *Il caso Schreber*, in Freud, *Opere*, 1905-1921, p. 471

che un motivo convenzionale (ed un omaggio alla grande narrativa borghese instaurata da Cervantes). Al contrario, questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione.⁹⁷

Dire che la dissociazione è solo un "motivo convenzionale"; vuol dire sottrarla al campo di interpretazione psicanalitico per trasformarla in figura retorica che sta per qualcos'altro.

Più che la dissociazione, il tema che sembra davvero interessare Pasolini è allora l'altro, quello dell'ossessione dell'identità e la sua frantumazione. Anche Schreber appare ossessionato dalla propria identità, laddove questa viene messa in discussione, incosciamente, dalla propria carriera e dal successo personale. La rimozione dell'elemento perturbante, in Schreber, avviene in funzione di un'inconciliabilità di fondo tra carriera pubblica e pulsione privata (sia essa un'istinto omosessuale o, più in generale, un rapporto inautentico con la propria sessualità). Ma la rimozione non comporta ordine nella vita del presidente, ma solo frantumazione dell'io, lunghi anni di reclusione in cliniche psichiatriche, deliri e manie di persecuzione, sofferenza e caos. Carlo farà fronte alla propria ossessione dell'identità con la messa in scena del proprio corpo dissociato ed è questa strategia ad assicurargli l'ordine: da un lato Polis, che fa carriera e si consacra al potere, dall'altro Tetis, che gode di tutte le gioie sessuali che riesce a procacciarsi.

97 *Petrolio*, p.194

3.2 La condizione del carnefice e della vittima

Bazzocchi scrive:

[...]non è un caso che Pasolini trovi nelle memorie del Presidente [Schreber] abbondanti materiali per il suo personaggio, e che trovi in seguito nel caso clinico di Freud dedicato a Schreber l'interpretazione, poi spesso criticata (da Lacan a Deleuze a Canetti), del delirio come prodotto di un meccanismo di difesa che nasconde sotto la persecuzione una fantasia di desiderio omosessuale, in questo caso diretta verso il padre. L'incrocio tra sessualità, sacralità e ansie apocalittiche può aver di sicuro attratto Pasolini, ma direi che lo ha attratto in quanto erano idee nelle quali trovava qualcosa di sé, e non solo stimoli per costruire il suo personaggio.⁹⁸

Particolarmente significativa mi sembra l'ultima frase: appurate le affinità tra Schreber e il personaggio di Carlo, bisogna insistere sugli aspetti allegorici della metamorfosi in donna sganciandoli dalla lettura più forzatamente psicoanalitica, per liberarne gli elementi più squisitamente politici. Detto in altre parole: al di là di un ipotetico desiderio di eros omosessuale in Carlo, comunque presente, e che hanno messo in rilievo, pur con profonde differenze, diversi studiosi del testo pasoliniano⁹⁹, l'elemento allegorico va ricercato in un

98 M.A. Bazzocchi, "Tutte le gioie sessuali messe insieme: la sessualità in *Petrolio*" in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, a cura di P.Salerno, Bologna, Clueb, 2006

99 Oltre all'intervento di Bazzocchi, mi sembra andare in questa direzione anche quello di Fusillo in *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in «Petrolio»* e, seppure, da una diversa prospettiva, Donnarumma in *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolio»*

contesto più generale, politicamente connotato e che più volte riemerge in vari appunti di *Petrolio*, al punto di dare l'impressione che sia questo il nodo da sciogliere per interpretare al meglio le metamorfosi di cui il corpo del protagonista è oggetto.

Nell'*appunto* 67, che precede immediatamente la seconda metamorfosi, l'autore riflette su due condizioni distinte e inconciliabili, che sono condizioni esistenziali, ma anche istanze politiche:

Il Fascismo è l'ideologia dei potenti, la rivoluzione comunista è l'ideologia degli impotenti. Potenti e impotenti provvisoriamente, s'intende. Nel momento storico in cui ciò ha corso. I potenti sono anche carnefici, gli impotenti sono anche vittime.¹⁰⁰

Queste dicotomie, potenti-impotenti e carnefici-vittime, sembrano una riproposizione, o al massimo una variante, della dialettica servo-padrone. Eppure Pasolini vi aggiunge un elemento originale, quello del corpo e dell'eros, attraverso cui il discorso si collega al mutamento di genere. Nell'*appunto* 65 leggiamo (in corsivo nel testo):

Ma, ripeto, il coito vero e proprio -cioè il momento a parte subiecti più significativo dell'amore- in quanto possesso, era possesso di qualcosa di fatalmente limitato. Non si può infatti, per definizione, possedere il tutto. Invece l'essere posseduti è un'esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere... *Perché è il tutto, appunto, che possiede, attraverso il pene e la sua violenza...* D'altra parte è fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico.¹⁰¹

100 *Petrolio*, p.279

101 *Ivi*, p. 339

Proviamo a riassumere le antinomie proposte dall'autore: il carnefice, che esprime la propria condizione attraverso il possesso, è detentore di un potere, la condizione "cosmicamente opposta" della vittima risulta essere "l'unica esperienza possibile di Bene"; la vittima si smarca così dalle reti che il potere cuce, attraverso il rifiuto assoluto del possesso.

Queste, allora, potrebbero essere le "implicazioni allegoriche" di cui si parla nell'*appunto 40*: il mutamento di genere diviene figura di un mutamento esistenziale e politico, da carnefice a vittima, che ha per fine "l'esperienza cosmicamente opposta", da parte del borghese Carlo. La coazione a godere che contraddistingue l'azione di Carlo di Tetis nel *Poema del Ritorno*, comporta sempre l'azione del possesso dell'altro, lasciarsi impossessare dall'altro è quanto tenterà di esperire attraverso il corpo metamorfizzato, nell'*appunto 55*.

Capitolo 4

Dal pratone al Quadraro: Karl non c'è più

*«Nei salotti
non si può fare l'amore, e neanche nei letti.
Occorre un prato di periferia»¹⁰²*

Con le sue 30 pagine, il numero 55 è l'appunto più lungo di tutto *Petrolio*. In questo capitolo vengono descritti gli incontri sessuali di Carlo di Tetis, divenuto donna, con venti ragazzi della borgata romana; pur nella sua presunta incompiutezza "logica" (solo nove ragazzi su venti vengono presentati), il numero e lo stato delle pagine che possediamo, il loro valore stilistico e il livello d'elaborazione raggiunto oltre che un vero e proprio finale che chiude l'episodio (l'apparizione di Lari e Penati che vagano sul pratone e si confondono con i ragazzi) ci fanno propendere verso l'idea che l'appunto sia da considerarsi concluso.

Lo spazio entro cui si svolge l'azione consiste in un prato, piuttosto esteso, a ridosso della via Casilina: provando a giocare con la topografia di *Petrolio* potremmo immaginare che la scena si svolga non lontano dal quartiere Quadraro dove si è appena trasferito Carlo secondo¹⁰³ e, magari, non lontano dal fatidico incrocio di via Casilina

102 P.P.Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J.Duflot, Editori riuniti, Roma, 1983.

103 Del traferimento di Carlo di Tetis in borgata rimane solo il titolo dell'appunto 52a: *Trasloco a ViaXXX XXX, al Quadraro*. Altri due riferimenti alla nuova abitazione di Carlo li troviamo nell'appunto 74, *Ultimo sprazzo della visione*, più avanti oggetto di analisi

con via di Torpignattara, da cui nascerà la visione dantesca del Merda. Restringendo, dunque, l'altrimenti vasta area creata dalla lunga Casilina, il pratone dell'Appunto 55 potrebbe coincidere con il cosiddetto pratone di Centocelle o di Torrespaccata, a ridosso della suddetta Casilina e confinante a nord con la Prenestina e a sud con il Quadraro.

Notevole importanza assumono, in questa scena, le parti descrittive, che vengono chiamate dall'autore "annotazioni paesistiche" e "sono applicate quasi forme di una scenografia": il terreno del pratone è ricoperto di "erba secca e fiori di camomilla", dei montarozzi rendono la superficie irregolare creando avvallamenti utili per immergersi nell'ambiente fino a scomparire, lontano da sguardi indiscreti.

Alla descrizione di questa "distesa irregolare e immensa del prato" si contrappone la linea regolare del paesaggio urbano di Roma:

[...]con le sue barriere di case coi lumi tremolanti (palazzoni, da una parte, una distesa di casette dentellate coi muri a secco dall'altra)¹⁰⁴

La luce e gli odori concorrono, nella rappresentazione della scena, ad alimentare l'impressione che anche la natura partecipi all'incontro seriale che si sta consumando, rendendolo unico e senza tempo: il pratone è immerso in una luce lunare "fosforescente" e l'aria è riempita "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.

104Perolio, p.214-215

4.1 Il Pratone e il Rito

L'autore sembra voler così preparare il lettore a qualcosa di straordinario che sta per accadere ("questo poema decolla"), invitandolo a "non sorridere dell'accenno al cosmo": un atteggiamento ironico comporterebbe un distacco fuori luogo vista "l'enormità" della materia che si vuole rappresentare. E' il sacro, che sta per irrompere, con la sua portata devastante, nella vita di Carlo di Tetis.

Dopo esserci soffermati sul paesaggio, veniamo agli attori che calcano la scena: da un lato abbiamo Carlo di Tetis, da poco trasformato in donna, che può ora esperire la condizione opposta a quella del "Poema del ritorno": il mutamento di genere comporta un mutamento di paradigma, da carnefice a vittima, dal possedere all'essere posseduti. Dall'alto di un montarozzo abbiamo invece un "branco" di venti ragazzi di borgata: nei loro corpi è ancora possibile leggere le differenze di classe, tanto che l'unico non sottoproletario, Gianfranco, viene immediatamente riconosciuto quale "borghese" e proprio per questo sarà l'unico che "non piaceva molto a Carlo"¹⁰⁵. Tra i giovani del pratone, dunque, non è ancora percepibile quella mutazione antropologica altrove centrale nella descrizione dei corpi operata da Pasolini (rimanendo su *Petrolio*, si pensi alla descrizione dei giovani omologati agli idoli invisibili nella *Visione del Merda*). Anche la lingua dei ragazzi sembra uscita incolume dall'appiattimento linguistico operato dai mass media e nella sua purezza arcaica e

¹⁰⁵*Petrolio*, p. 225

selvaggia, collabora al mito erotico di Carlo:

-Mo' vado a fà er soldato- aggiunse Gianni semplicemente.
-Quando?- chiese Carlo tanto per essere cortese, mentre ciò che gli interessava era ormai il cazzo di Gianni, valorizzato fin quasi a tramortire Carlo, dalla voce del suo possessore. -Nun so, devono da fà du' scajoni...-¹⁰⁶

I giovani venti, con i loro corpi sottoproletari e la loro parlata romana rappresentano un'alterità assoluta rispetto a Carlo: sono ierofanie, al punto da confondersi con un gruppo di divinità sotterranee e romane come i Penati e i Lari, "come Spiriti o Geni protettori, divini, ma nel tempo stesso umili..."¹⁰⁷.

Il sesso diviene allora lo strumento di comunicazione privilegiato tra corpi appartenenti ad universi altrimenti inconciliabili: il borghese, da un lato e i proletari dall'altro. Il membro dei ragazzi si carica così di significati altri: oltre a rappresentare l'organo sessuale maschile in particolare e divenire significativa per il sesso e il corpo in generale, il fallo rappresenta qui una sorta di feticcio che evoca un'energia primordiale, come scrive Rino Genovese:

Il fallo è qui l'organo di un fascino pieno di risonanze arcaiche, le cui apparizioni successive sono il ripetersi di un rito magico e violento.¹⁰⁸

L'ossessiva rappresentazione del fallo -chiamato sempre con il suo sinonimo osceno "cazzo", e per avere un'idea della ricorrenza ossessiva del lemma basti segnalare che il termine ricorre ottantaquattro volte in, circa, trenta pagine- invita il lettore a scartare

106 *Ivi*, p.236

107 *Ivi*, p.244

108 R.Genovese, *Manifesto per 'Petrolio'*, in "A partire da *Petrolio*", p. 88

un'interpretazione letterale del brano; la ciclicità delle azioni e dei movimenti descritti (l'alternanza dei giovani dal montarozzo alla distesa dove si trova Carlo, le descrizioni minuziose dei membri e degli amplessi) sembrano avvicinare al rito l'incontro di Carlo con i venti: un rito euristico che pone il borghese in relazione, da vittima, con i sottoproletari. Ad ogni fallo Carlo attribuisce particolarità uniche, insiste su alcuni odori e colori, sulle forme e sulla pelle di ognuno di essi; è atterrito ed esaltato, al tempo stesso, ad ogni apparizione:

Carlo dunque ricorse a tutti gli accorgimenti dell'arte amatoria che durante quei mesi aveva appreso, riconoscendo a ogni cazzo le sue particolarità¹⁰⁹.

[...]Il cuore di Carlo era in tumulto per la visione di quel cazzo, grande, chiaro, quasi luminoso nel suo pimento¹¹⁰

Ed è attraverso gli organi sessuali dei giovani che Carlo riconosce le classi dei sottoproletari, ne indovina i mestieri:

Carlo fece appena in tempo a sentire in bocca, con la lingua quelle forme così cariche di xxx, e ad annusare, insieme all'odore dello sperma, che era quasi profumato, l'odore di ferro e di unto dell'officina di cui il cazzo era impregnato, che Pietro gli si sciolsse in bocca, come poco prima Gianni.

Alla luce di quanto esposto, se l'orgia diviene rito, accogliere il fallo dell'altro vuol dire accogliere l'alterità, porsi in relazione con il sacro che attraverso il mistero del corpo e del sesso è ancora capace di manifestare la propria carica sovversiva.

Le cose, però, non stanno esattamente così; il limite di una simile analisi risiede nel fatto che Carlo non è realmente "vittima", ma gioca

109 *Ivi*, p.222

110 *Ivi*, p.217

un ruolo: tra gli accordi presi tra lui e i ragazzi, rientra il pagamento di duemila lire per giovane. Il sesso è mercificato e non si sottrae alle regole del mercato, eppure in quell'ora in cui Carlo ama per denaro, il tempo si scompone annullandosi, si dissolve nell'assoluto; il protagonista arriva a pensare questo confutando i versi di Villon:

S'il n'ayment fors que pour l'argent,
on ne les ayme que pour l'heure

Questo pressappoco pensava Carlo mentre era chino ad "accontentare" il ragazzo: se non amano che per denaro, non li si ama che per quell'ora. Ma forse, pensava con voluttà che non eliminava l'altra voluttà, ch eprovava intensamente in quell'atto cercando di non distrarsene- non era vero. Forse li si ama per sempre. Un'ora è un buco. Dove si ammassa un tempo che non ha successività¹¹¹

Carlo sembra raggiungere una forma di estasi che però non passa dalla via dell'ascesi, ma dal suo opposto: un'immersione completa nel piacere, sino a spingere il godimento di sé oltre la sua negazione, in godimento dell'altro.

Come per gli iniziati ai misteri che venivano bendati e al termine del rito, restituita la vista potevano godere del mondo attraverso uno sguardo nuovo, Carlo può ora godere di una nuova vista: giustapponendo alla realtà (i giovani sul montarozzo) una sorta di persistenza segnica del sacro, incarnato da una fantasmagoria di divinità minori che invadono, dopo la partenza dell'ultimo ragazzo (Pietro), il pratone della Casilina in una notte, ora esplicitamente, "demoniaca":

Pietro aveva evocato a Carlo i suoi Penati, i suoi piccoli Lari fatti di polvere, legnosecco, poche masserizie, un lettino o una brandina preparati magari in cucina o nell'ingresso. Ma insieme a questi Dei, quasi in sacra

111 *Ivi*, p.242

combutta per quella nottata, si sentiva anche la presenza di dei sotterranei, di Demoni...

Abbiamo, quindi, una doppia rappresentazione del divino: da un lato i benevoli spiriti del focolare, i primitivi spiriti romani protettori della famiglia e dall'altro i Demoni degli inferi, i quali però, precisa l'autore, non sono quelli "dell'Inferno dove si scontano le condanne, ma degli inferi, là dove si finisce tutti". Anche i demoni degli inferi sono divinità "umili", paragonati a cani randagi vagano sul pratone e si vanno a "mescolare" ai venti giovani.

Se l'epifania di Lari e Penati rimanda ad una visione sacrale del popolo, con l'apparizione delle divinità del sottosuolo l'autore sembra voler concludere il lungo appunto calando un velo funebre sui giovani borgatari, eppure non c'è "né lutto né dolore: poiché nell'essere funebre, consisteva l'odorosa, silente, bianca, e perdutoamente quieta e felice, forma della città notturna, dei prati, del cielo".

Riassumendo quanto esposto possiamo concludere che sul pratone della Casilina Carlo "scopre" per la prima volta il popolo, ma questo incontro è istituito da accordi di natura economica: il "rito euristico" risulta "disciplinato" dal denaro, e il sesso, pur rimanendo linguaggio privilegiato per l'incontro dell'altro, sembra rimanere invischiato in una tensione irrisolta tra vitalismo e morte, tra passione autentica, istintiva, "enorme", e una realtà sociale che mostra, agli occhi visionari di Carlo di Tetis, il lato funebre del potere. Questi elementi si ripeteranno nel tentativo di Carlo di Polis di rivivere le esperienze di Carlo di Tetis con un ragazzo, Carmelo, ma deflagheranno

esplicitamente solo nella visione del Merda, prima della terza metamorfosi, dove ritroveremo i venti ragazzi del pratone. Ma torniamo alla *storia di Carlo*: mentre Carlo di Tetis consumava il *tour de force* erotico in borgata, Carlo di Polis si trovava in Oriente per conto dell'Eni, ma ora, ritornato in Italia, ricerca il suo doppio, ormai trasferitosi nella periferia del Quadraro.

4.2 L'Oriente arabo pareva in realtà essere l'Italia

Questo è l'incipit dell'*appuntamento 60*: "L'Oriente arabo pareva in realtà essere l'Italia"¹¹². Con questa frase l'autore non sembra voler porre l'accento su analogie di carattere paesaggistico o climatico ("Non era che il sedici o diciassette marzo 1972, ma la primavera era così avanzata che pareva già piena estate"), quanto evidenziare una certa temperie politica, tanto che a Milano, dove Carlo arriva in aereo dalla Siria, "l'oriente aveva altre forme; pochi giorni prima c'era stata battaglia tra i gruppi extraparlamentari e la polizia (mentre i fascisti avevano tranquillamente tenuto il loro comizio..."¹¹³.

Al suo ritorno in Italia, Carlo trova un paese profondamente mutato, pervaso da un'aria "da fine del mondo"; ma più dell'azione violentemente repressiva da parte della polizia o il radicalizzarsi della lotta armata ("I giovani di Lotta Continua erano tecnicamente armati e organizzati quasi come un piccolo esercito"¹¹⁴) un'immagine sembra condensare il clima di tensione e il senso tragico di quel lontano 1972 che l'autore vuole raccontare:

Poi c'era stata la notizia della morte di Feltrinelli: l'immagine del traliccio ai piedi del quale Feltrinelli era morto divorava qualsiasi altra immagine reale che il continuare della vita cominciava subito a offrire come alternativa consolatoria (riuscendoci, alla fine).

Se Carlo di Polis legge frettolosamente la morte di Feltrinelli quale logica conseguenza dell'operato di "un matto che aveva fatto la fine di

112 *Ivi*, p245

113 *Ibidem*

114 *Ibidem*

un idiota", Pasolini, che non esprime esplicitamente la propria interpretazione della tragica fine dell'editore, sembra voler "riaprire il piccolo orizzonte storicistico e sociologico di cui altri si accontentano¹¹⁵" e così, dopo aver esplicitato che "era la morte di Feltrinelli che dava all'Italia un'aria orientale, quasi palestinese", cambia repentinamente argomento: "ma ho voglia di venire ai fiori". L'autore si accinge così a descrivere "i primi fiori dell'anno" oltre alle margherite anche quei fiorellini gialli "di cui nessuno ne sa neppure il nome". Agli umili ma incantevoli fiori, sembrano fare da contraltare il paesaggio urbano e la gente che vi abita:

Ogni vecchio paese aveva davanti una fila di case nuove, orribili, coi loro finti mattoni rossi o le nude pareti gialle, che li rendevano tutti uguali. La gente, poi, per le strade, era orribile...¹¹⁶

Accade, a questo punto, qualcosa di inaspettato. Se un simile mutamento antropologico è, come denuncerà incessantemente Pasolini nelle *Lettere Luterane* e negli *Scritti corsari*, un cambiamento funzionale al (nuovo) potere, ne consegue che Carlo dovrebbe accettarlo con entusiasmo, "anzi, tale cambiamento, non gli garantiva lavoro e successo?"¹¹⁷. O meglio: "Possibile che a un uomo come Carlo importasse tanto del cambiamento del mondo?". Eppure "il fatto che le cose non fossero più solo come dieci anni prima, gli si presentava come una tragedia". Questo senso di tragedia che investe il cuore di Carlo non è motivato né "dal suo buon gusto" né da una

115 La frase è di Benedetti in *Pasolini e gli intellettuali senza mandato* di Benedetti e Tricomi reperibile in rete al link:

[<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article439>]

116 *Petrolio*, p.247

117 *Ivi*, p.248

generale "nostalgia del passato": la sofferenza è esistenziale e si rivela nella differenza dei corpi e del paesaggio mutati dal continuo operare del potere (per il quale, paradossalmente, Carlo opera). Unica istanza di godimento, o più semplicemente di sospensione di questo dolore "cosmico", è rappresentato, agli occhi di Carlo di Polis, dai racconti dell'altro Carlo, di Tetis, che gli avrebbe riferito delle sue avventure erotiche, della sua inclinazione naturale a "violare la legge per una necessità solo interiore e vitale", possibilità che è invece preclusa al borghese Carlo. Ma i racconti di Karl (variante di Carlo di Tetis) non sono più possibili, poiché Carlo, tornato alla "sua bella e ricca casa" si accorge che è deserta. Come recita il titolo dell'Appunto 61 "Karl non c'è più", ma questa assenza non stupisce Carlo: la scomparsa di Karl è la naturale conseguenza delle circostanze storiche. La scalata politica di Carlo di Polis, il salto gerarchico all'interno dell'Eni, ma anche le lotte intestinali per difendere il posto raggiunto (tema abbozzato dall'autore nell'Appunto 61) implicano un mutamento radicale nella vita di Carlo, un taglio netto tra privato e pubblico che si traduce in una consacrazione della sua intera esistenza al potere:

Certamente egli non era fatto per poter rimpiazzare un uomo di un'altra natura, o almeno costretto a un'altra esperienza. La sua vita 'privata' per lui doveva considerarsi finita. Non gli restava che scegliere (?) di essere soltanto 'pubblico' e quindi santo¹¹⁸

Se il punto interrogativo posto tra parentesi sottolinea l'aspetto ambivalente di una scelta che è in realtà un'imposizione necessaria alla propria carriera, bisogna evidenziare anche come il taglio netto che Carlo si appresta ad operare non è accettato pacificamente dal

118 *Ivi*, p.253

soggetto, verrà anzi continuamente rimandato da una serie di contingenze e "tentennamenti" che rallentano ed inficiano l'altrimenti irenica collusione con il potere. Detto altrimenti, Carlo, pur essendo consciamente consapevole della necessaria repressione dei suoi istinti privati per consacrarsi anima e corpo al potere, continuerà ad oscillare, negli appunti successivi, tra l'accettazione di una simile condizione ed il rifiuto di essa; alimentato da un istinto pulsionale che, impossibilitato a reprimerlo, cercherà di manifestare nel tentativo, destinato a fallire, dell'imitazione di Karl¹¹⁹.

L'appunto 63, forse, chiarisce i punti fin qui sottolineati: da un lato c'è la contingenza storica, il rafforzamento politico dell'estrema destra, le bombe e il clima di tensione che soffia violentemente su una massa inebetita e omologata, dall'altro lato Carlo che, nonostante sia di fatto uomo di potere, vive tragicamente la sensazione di perdita che una simile mutazione storica, politica e antropologica comporta. Il titolo dell'appunto 63 vuole riassumere questa ambivalenza nell'espressione *Precisazioni e complicazioni*. Le prime si riferiscono all'aspetto storico e politico e ci forniscono una lucida ed esplicita rappresentazione della strategia della tensione:

[...] la morte di Feltrinelli, insieme con le rivolte degli extraparlamentari, ormai isolati dal resto della nazione ricattata dai fatti del '68, e perciò disposta solo a ricordarli con odio, aveva dato ulteriore forza al fascismo, che, malgrado tutto, malgrado gli sforzi disperati delle poche forze politiche oneste e ingenui, si era già tanto rafforzato con la strage di Milano e le altre duecento bombe che stragi non ne avevano fatte, ma facevano parte dello stesso programma.

¹¹⁹E il titolo provvisorio che l'autore aveva dato all'Appunto 62, *In seguito alla scomparsa di Karl* era proprio *L'imitazione dell'altro Carlo*

Ma tra le *Precisazioni* rientra anche il popolo che ha subito l'omologazione da parte del potere capitalistico:

La gente era quella che -in un terribile spaccato- in quel giorno di marzo del 1972 – Carlo aveva visto correndo in macchina da Milano a Roma, per l'Aurelia... i giovani volevano tutti la stessa cosa, che non era altro che l'eterna ripetizione di un modello, che rendeva uguali tutti i contenuti...¹²⁰.

Chiariti questi aspetti, passiamo alle *complicazioni*. Queste sono di carattere privato e individuale: riguardano infatti il solo Carlo e il proprio istinto.

A proposito di Carlo e della sua apparente accettazione dell'ordine politico vigente, sposando le critiche borghesi e funzionali "contro gli 'opposti estremismi'", l'autore chiosa:

tuttavia aveva dentro di sé qualcosa che obbediva, come anguilla in un branco di anguille, che sa ritrovare dal fondo dell'oceano la strada che la fa ritornare alla piccola sorgente del torrente alpino, a un profondo richiamo che io non oso nominare.¹²¹

E' la pulsione erotica di Carlo, il suo "profondo richiamo" che l'autore non osa nominare e che sembra inserirsi quale elemento di resistenza all'interno dell'altrimenti docile operato del potere che omologa pacificamente il soggetto.

Una simile "complicazione" diviene un elemento ritardante rispetto al progetto di santità, ossia alla consacrazione totale di Carlo al potere.

Nell'*appunto 64*, dall'eloquente titolo "Tentennamenti prima della santità", Carlo viene invitato a una cena a casa di un misterioso onorevole trentino e vi partecipano altrettante misteriose figure di cui nulla ci viene detto salvo le loro origini: "due erano romani e quattro

¹²⁰ *Petrolio*, p.254

¹²¹ *Ivi*, p.255

meridionali (un siciliano). Nell'appunto successivo, il *64bis*, ci viene fornita una preziosa informazione che ci aiuta a dare una connotazione politica dei presenti e che fa luce su alcune riflessioni esposte dall'autore nell'appunto precedente: salvo Carlo, i presenti sono tutti democristiani di destra e neofascisti oltre ad "una presenza come sempre ben poco parlabile e misteriosamente allusiva di deputati mafiosi siciliani". Ecco allora che si precisa il senso del pensiero espresso da Pasolini nell'*appunto 64*:

Tutto sommato è meglio spingere a destra un uomo già provato -e sempre buono, in ogni eventualità per le sinistre- che assumere al suo posto un uomo decisamente di destra, proposto (anzi, imposto!) da Almirante.¹²²

L'uomo in questione è Carlo, il quale partecipa all'ufficializzazione della propria collusione con uomini del potere politico e non solo, una collusione tacita ma necessaria, che mostra il lato più oscuro ma anche pratico delle alleanze politiche:

Così lo spostamento a destra di Carlo fu oggettivato. Egli non lo disse, non lo ammise e lo seppe solo in privato, come fatto puramente momentaneo, diplomatico, tattico: machiavellico¹²³

Carlo viene dunque scelto dalla *Democrazia cristiana* al posto di un fascista, di un uomo di Almirante, nonostante l'enorme successo che il Msi avrebbe riportato di lì a poco (la cena si svolge circa "un mese prima delle elezioni del 7 maggio 1972") per ragioni di opportunità politiche. Anche se Carlo risulta ormai corrotto, "tuttavia resta in fondo alla sua anima, e in fondo neanche tanto oscuro, quell'innominabile richiamo, che univa la sua coscienza al branco

122 *Ivi*, p.257

123 *Ibidem*

delle coscienza"¹²⁴. Ritorna quell'*innominabile richiamo* che avevamo già visto negli appunti precedenti, e ritorna ancora una volta in opposizione al successo "politico" di Carlo: maggiore è il tasso di collusione che il borghese raggiunge maggiore sarà il peso di questa innominabile pulsione interiore.

Capitolo 5

Sulle orme di Tetis: il giardino e Carmelo

Un prologo di due pagine precede la visione nel giardino che sarà preludio al *secondo momento basilare*. In questo appunto, il numero 65, l'autore, dopo "il tentativo di descrizione" della cena che ha sancito la corruzione di Carlo di Polis con il potere, prende la parola per denunciare la propria difficoltà di scrittore e intellettuale nel descrivere luoghi per lui estranei :

Provo una profonda ripugnanza a fermarmi con la fantasia, per poterne scrivere, sul quartiere dove abitava Carlo, Vigna Clara, la parte nuova dei Parioli, o addirittura Olgiata che sia.¹²⁵

Sono i luoghi dell'alta borghesia romana, che l'autore ha conosciuto e rifiutato, "perduto"; la causa di questa presa di distanza non si spiega con una generale opposizione politica che impone a Pasolini il velo della censura, l'eziologia di una simile presa di distanza è molto più sottile:

Ciò che mi respinge rovinosamente indietro da quell'ambiente è la mancanza di un alone in cui esso sfumi e si deformi, oppure di una zona libera da cui possa contemplarsi¹²⁶.

Nei "fronti delle palazzine", che affollano quel "mare di cemento", nei "silenzi delle privacies ben suggellate in case che si rispettano" e nelle "lunghe liste di campanelli luccicanti d'ottone" il poeta vede "una 'forma' priva di ridondanze: il suo senso è tutto definito"¹²⁷. Quello che manca è un "qualcos'altro" che potrebbe essere "la lotta di

125 *Petrolio*, p.261

126 *Ivi*, p.262

127 *Ibidem*

classe...oppure il misticismo religioso, oppure ancora la letteratura o l'amore per la cultura". L'urbanistica borghese del quartiere "alti" di Roma appare all'autore come un luogo dove è impossibile elaborare una critica, dove è escluso l'ideale¹²⁸.

Ecco allora che a questo impulso centrifugo che allontana l'autore dalla descrizione di un simile ambiente, concorre lo sforzo opposto: "E invece mi impongo di restare, e addirittura di scrivere una specie di poema il cui ambiente è proprio questo".

Il corpo a corpo che qui Pasolini ingaggia con una porzione della realtà che, addirittura, "fa scappare terrorizzata la mia fantasia" è motivato dall'impossibilità di condannare a priori una realtà di cui all'autore sfugge qualcosa: se dal quartiere Parioli fosse realmente espunta ogni forma di idealismo, "la vita non sarebbe realmente possibile", eppure, anche in questi terrificanti quartieri "si consumano intere esistenze, piene di realismo". Se, quindi, non è materialmente possibile la vita umana senza che essa sia animata da una qualche forma di idealismo, per quanto questo non sia organizzato in una forma storica dell'idealismo (come la lotta di classe, il misticismo religioso o la letteratura), dovrà pur esserci una forma 'altra' di idealismo che rende possibile la vita ai borghesi "che fa vivere quella città tutta uguale di ricchi, o almeno di borghesi agiati"¹²⁹. L'espressione che l'autore utilizza per esprimere questo "idealistico [...]desiderio di potere"¹³⁰ è "naturale e innocente volontà di potere": ed anche Carlo ne è vittima, o meglio: neanche Carlo, come gli

128"Si, ripeto, senza idealismo, senza il famigerato idealismo", *Ibidem*

129Ivi p.262

130Ibidem

abitanti dei Parioli, ha opposto a questa “naturale e innocente volontà di potere” un rifiuto radicale.

5.1 La visione del dio

Rincasando dopo la cena, Carlo di Polis, stordito dal vino, vaga per il quartiere dove abita; giunto nei pressi di casa sua, si sofferma in un gran giardino antistante, qui "assistette a uno spettacolo prodigioso: o meglio ebbe una visione, il cui protagonista era suo padre"¹³¹.

Il giardino diviene uno spazio altro rispetto al ricco quartiere, dal suo interno si ha la percezione di "essere piombati nel cuore della campagna": quasi non si vedono più le palazzine residenziali e in questo mondo campestre "la natura riappariva in tutto il suo mistero"¹³².

Ad un certo punto sopraggiungo nel giardino alcune divinità: "Dei dell'umile Italia"¹³³, molto simili agli umili Penati e Lari incontrati nell'appunto 55. Anch'essi sono divinità povere, scolpite rozzamente nel legno, latori di una realtà perduta. Altre divinità paterne si dispongono in cerchio: Pazienza, Rassegnazione, Pietà, Allegria, Buona Volontà, Salute, ma anche Disobbedienza, Rabbia, Crudeltà, Violenza... Tutte sorelle, queste divinità sembrano appartenere ad una realtà perduta con il loro "gesti plebei e gentili" e gli "occhi selvatici e ridarelli": "miracolosa sacralità e umile realtà erano in esse una stessa natura". Più avanti, in fondo al giardino, stanno altri due gruppi, simmetrici tra loro, di divinità: al primo gruppo appartengono gli "Dei servi", al secondo gli "Dei Padroni"¹³⁴. Tra i primi troviamo il Diavolo, l'Adolescente, Tarchet, il Figlio, l'Ermafrodito, l'Anarchico,

131 *Ivi*, p.263

132 *Ibidem*

133 *Ivi*, p.264

134 *Ivi*, p.269

"tutti nudi e belli, ma senza sesso" – probabilmente perché "i loro servizi erano inutili, la loro protezione irrichiesta": non c'è fascinazione, da parte del padre di Carlo, per questa serie di divinità. L'altra cerchia di creature sono di tutt'altra origine, sono Dei padroni: dallo sguardo del padre che incrocia simili Idoli si evince la più "completa e totale subordinazione, e, in fondo, di amore".

Gli Dei-padroni, a differenza dell'altra schiera, pretendono "silenzio e preghiera" da chi li contempla; sono quattro (Padre Primo, Follia, Stato, Ordine) più un'ultima, centrale, divinità che appare solo alla fine della rappresentazione, il Potere. Poi abbiamo il Padre Primo, perennemente eccitato da Follia, che "guarda nel vuoto con occhi accesi e capelli al vento" mentre

l'Ordine era intento a leggere un libro del Primo Novecento. Lo Stato consultava pomposamente dei testi greci: ma non classici. La Follia con le unghie del suo piede bestiale, era intenta a grattare la testa di una divinità così bassa di statura che sul primo momento non si vedeva: la sua testa era molto grossa e con la fronte sporgente, sul naso rincagnato. Era il Potere¹³⁵.

Così si conclude la rappresentazione delle due cerchie di Dei, ma questi, precisa subito l'autore, non sono che elementi marginali e preparatori a "ciò che ha reale importanza per lo svolgersi del racconto". All'interno del Giardino vi è infatti un elemento, un'ultima divinità che si sottrae alla logica simmetrica che dispone gli Dei in due cerchie contrapposte: tale divinità è un'anomalia ("o forse una divinità decaduta, uscita dalla fissità del posto affidatogli dall'Ananche"):

questo dio che se ne vaga con le mani in saccoccia, e mezzo sbadigliando, tra questi Cerchi e Semicerchi celesti intorno al padre, senza trovare posto fisso dove collocarsi,

135 *Ivi*, p.268

per noia, impazienza, disprezzo verso tutti o inadattabilità -inadattabilità dovuta magari proprio alla sua inferiorità- è un giovanotto bruno, dall'aria normale e non molto intelligente, e nemmeno particolarmente cattiva"¹³⁶.

Questa divinità anomala è latrice di una diversità irriducibile rispetto agli altri Dei, siano essi servi o padroni: se la razza degli Dei-padroni allude evidentemente alla condizione borghese, l'autore chiarisce che "anche gli Dei-Servi appartengono in fondo alla stessa razza", ma solo potenzialmente, così come, prosegue l'autore, secondo Lenin, i contadini possono essere, sempre in potenza, dei piccolo borghesi.

Salvatore Dulcimascolo, questo il nome della divinità, invece, non appartiene alla razza borghese, ma a quella popolare, "segnato da una ineliminabile diversità". Probabilmente originario di Palermo, Salvatore è "uomo d'onore", con gli Dei-Padroni si comporta da "picciotto pratico di corruzioni", opera per loro, ma non è propriamente un servo:

in altre parole il Dio Salvatore Dulcimascolo è economicamente nelle mani degli Dei, che l'hanno assunto tra loro, ma nel tempo stesso anch'egli ha nelle sue mani gli Dei: infatti li potrebbe sempre, e in qualsiasi momento e per qualsiasi ragione, ricattare."¹³⁷

Il padre di Carlo trova assolutamente naturale la presenza di Salvatore Dulcimascolo, lo accetta come "una delle tante presenze abitudinarie e quotidiane del suo mondo", Carlo, invece, non si era mai accorto di una simile realtà: non prova per lui alcun sentimento, gli è del tutto estraneo. Mai gli occhi di Carlo si erano soffermati sul corpo di un individuo come Salvatore e più volte l'autore sottolinea questa

136 *Ivi*, p.269

137 *Ivi*, p.271

mancanza di contatto tra il borghese e l'Idolo appartenente ad un'altra classe: se, teoricamente, Carlo era a conoscenza dell'esistenza dei "fratelli sottoproletari", per lui ciò comportava solo problemi astratti, teorici e generici. Mai aveva investigato il problema "concretamente": "mai una volta, ripeto, aveva fatto coincidere la conoscenza di tale problema con una persona che lo vivesse nel suo corpo".¹³⁸ Il corpo in questione è quello di Salvatore Dulcimascolo che, come vedremo, si incarna nel giovane cameriere Carmelo.

Nell'appunto 66, *Giardino medievale (seguito)*, il corpo di Salvatore viene presentato in tutta la sua presenza "vivente, carnale, col suo odore, forse con la sua puzza, il suo peso, con il suo calore... come un frutto appena maturo pronto per essere colto". Mentre un canto "acuto e dolce" viene intonato da *Eroismo e Rassegnazione*, Salvatore si distende su della "sacra erbetta" e, lentamente, cade nel sonno. Se per pudore Carlo non aveva osato fermarsi con lo sguardo sul corpo di Salvatore, ora che dorme può "osservarlo, addirittura soppesarlo": è il corpo di Salvatore, la sua carne, ad attrarre Carlo. Non ci sono interessi esplicitamente politici o ideologici in ballo, ma la pura fascinazione per la carne, per il grembo e per il sesso di Salvatore

Dulcimascolo: Carlo

non pensava certo a come risolvere la questione meridionale, o a come modificare il rapporto degli impianti dell'Eni con la regione Siciliana... In quel grembo c'era la purezza e l'inviolabilità che i calzoni dei ragazzi poveri suggellano, come se il loro sesso fosse più vicino alla grazia creatrice...¹³⁹

Come durante la cena con i potenti democristiani, anche durante

138Ivi, p.272

139Ivi, p.275

questa visione di Salvatore dormiente, si acuisce in Carlo il peso nel petto "e il senso di vuoto, di contrazione sul nulla, che si sentiva in fondo al ventre": preludio della metamorfosi in donna, come nel caso della prima metamorfosi, la scoperta del corpo maschile accende il desiderio di Carlo solo che allora erano i corpi degli operai durante una manifestazione comunista¹⁴⁰ ad apparire quali ierofanie e a eccitare Carlo di Tetis, mentre ora è un corpo sì popolare, ma "sicario degli Dei-Padroni" e quindi a loro complementare, a perturbare l'animo di Carlo di Polis.

140 *Appunto 50* "Come dovevano essere i giovani prima del '68", p.202

5.2 L'incarnazione del dio

Il passaggio di tempo che da il titolo all'*appuntamento 59* consiste nei sei mesi successivi alla prima cena di Carlo al Toulà. L'autore così descrive l'esito delle elezioni svoltesi a maggio:

Il Msi ebbe molti voti alle elezioni: ebbe addirittura un grande successo, come il lettore sa meglio di me. I socialisti uscirono dal Governo che si spostò a destra, con i Liberali, e capo del Governo fu Andreotti. I vecchi clericofascisti rialzarono la cresta, e un clima di restaurazione soffiò come uno scirocco sull'Italia¹⁴¹

Nonostante le novità che le elezioni avevano portato sul piano politico, con il raddoppiamento dei seggi degli uomini di Almirante in Parlamento, "non successe niente di ciò che era previsto addirittura come un Evento."

L'avanzata politica dell'estrema destra viene frenata dagli uomini di Governo, Andreotti *in primis*, non per ragioni ideologiche, ma pratiche; Pasolini pone l'accento su una contraddizione a causa della quale il Governo ha dovuto spendere del tempo prima di decidere quale strategia politica adottare:

L'Italia era avviata verso l'Edonismo del Consumo [...]il cui tempio non era certo la chiesa. Un fascista edonista era una contraddizione in termini. Il Potere era preso nell'impasse di questa contraddizione. Che direzione avrebbe preso la sua Mente, calandosi, nella fattispecie, nel Capo del Governo Andreotti?¹⁴²

La contraddizione in questione risiede nel paradosso di un potere fascista e edonista al tempo stesso, un potere alimentato da repressione e cameratismo contro un potere che si fonda sul godimento dei

141 *Ivi*, p.282

142 *Ibidem*

consumatori, e sull'evaporazione dei legami sociali, dalla famiglia alla chiesa. Due sono le strategie che il Governo può intraprendere:

Una più decisiva svolta a destra -come in superficie dimostrava il revival moralistico dei vecchi agonizzanti clericofascisti della Magistratura, della Polizia ecc.? Oppure una più reale svolta a destra, lungo le lunghe strade della democrazia tollerante?¹⁴³

Mentre la politica è sospesa in questo dilemma, il potere edonista e consumistico continua ad operare subdolamente, ma i suoi effetti sono ormai evidenti e radicali:

La periferia di Roma o le terre povere del Meridione, le piccole città tradizionali e le regioni contadine del nord, non producevano più modelli umani propri, nati appunto dalle loro vecchie culture [...] Il modello era ormai unico: era quello che il centro, attraverso la stampa e la televisione, mollemente imponeva.¹⁴⁴

Disgregati i vecchi sistemi culturali attraverso i quali potevano emergere "modelli umani propri", l'individuo si omologa alla massa. E' la logica del consumare ad occupare questo vuoto ideologico e culturale: se i poveri hanno ceduto al fascino del consumismo grazie all'illusione di un benessere consumistico, neanche gli intellettuali hanno saputo opporsi a questo nuovo potere. Non l'hanno fatto per paura: per il "rischio dell'impopolarità" gli "uomini colti" hanno sacrificato la verità per l'opportunismo:

Del resto anche la cultura specializzata era degna del suo tempo: ormai la sua organizzazione interna era definitivamente pragmatica; i prodotti intellettuali erano prodotti come gli altri.¹⁴⁵

143 *Ibidem*

144 *Ivi*, p.283

145 *Ivi*, 284

Carlo Valletti, in questi mesi di stasi politica e di riassetto strategico del Governo, attende prudentemente di conoscere le mosse degli uomini di potere con cui aveva avuto a che fare, finché un giorno viene invitato ad una seconda cena. Il luogo deputato all'incontro è un locale "pomposamente ufficiale e consacrato esclusivamente al potere politico"¹⁴⁶: è al Toulà dove si incontrano i politici con altri uomini di potere, mafiosi e imprenditori, ma non sono questi individui a colpire l'attenzione di Carlo. Al momento di riprendere i cappotti dal guardaroba, l'ingegnere nota un "giovane servo addetto a quella mansione"¹⁴⁷; si tratta di un ragazzo siciliano che si chiama Carmelo e che al momento di infilargli il cappotto sulle spalle offre a Carlo uno "sguardo materno" che tradisce una tenerezza inaspettata. Benché Carmelo provenga dal popolo, il suo sguardo non si mostra servile verso i potenti che si riuniscono al Toulà, e quando guarda Carlo, l'ingegnere ne rimane turbato, quasi che quel giovane conoscesse il segreto che Valletti nasconde sotto gli abiti, il suo essere diventato donna. Nasce così una complicità tacita e fulminea che coglie Carlo inaspettatamente:

Carlo in quegli attimi aveva completamente perduto la testa. Il suo biondiccio settentrionale divenne, se possibile, ancora più duro e tetro, e, quasi con malumore e rabbia malcontenta (dovuta a ragioni di carattere superiori) lasciò una grossa mancia, nella mano di Carmelo: che senti grossa, tumida, calda, dura e servizievole.¹⁴⁸

146 *Ivi*, 286

147 *Ivi*, 287

148 *Ivi*, 288

Dopo questo primo incontro, Carlo inizia a frequentare il Toulà con una certa regolarità e così i fugaci incontri, limitati al momento della dipartita di Carlo, diventano sempre più intimi, rituali, sacri:

[...]ormai il gesto con cui Carmelo infilava il cappotto a Carlo era un rito, e il grazie con cui Carmelo prendeva nella grossa mano la consistente mancia di Carlo più che un 'Amen' era un 'Introibo'¹⁴⁹

Una sera, al momento del congedo, Carmelo oltre al cappotto offre a Carlo un bigliettino con sopra scritto un numero di telefono: l'ingegnere è colto da inaspettato imbarazzo, non sa cosa fare, si infila il bigliettino in tasca ed esce dal locale. Nei giorni successivi Carlo non sa che fare: se da un lato muore dal desiderio di chiamare il giovane, di avventurarsi in un'esperienza nuova (si tratta pur sempre di Carlo di Polis, digiuno di incontri erotici) dall'altro lato il freddo calcolo borghese lo invita alla prudenza, a salvaguardare "la propria dignità: come quello che vuol a tutti i costi far credere agli altri che, per certe cose, non si soffre, non ci si sogna nemmeno di soffrire"¹⁵⁰

Dopo questi titubamenti Carlo si fa coraggio e decide di contattare Carmelo; i due si danno appuntamento per la sera stessa, in periferia, verso *Casal Bertone*. I luoghi sono quelli classici della borgata Pasoliniana, solo che ora i giovani non sono più belli e innocenti, non hanno più barbarici lineamenti su cui amava indugiare nei primi piani il regista di *Accattone*: ora i giovani hanno "laidi capelli lunghi sulle piccole spalle di rachitici, o su quelle lardose di ciccioni", la borgata

149 *Ivi*, p. 290

150 *Ivi*, p. 292

diventa letteralmente "l'inferno"¹⁵¹.

Carlo di Polis, a differenza del suo doppio ormai scomparso, Carlo di Tetis, non sa come muoversi in questi ambienti, non sa neanche cosa rispondere alla legittima domanda di Carmelo -*Unni annamo?*-. Anche il dialetto del ragazzo siciliano "aveva perso un po' della sua purezza"¹⁵², diviene "patetico" e non collabora all'eccitazione di Carlo come invece avveniva con l'altro Carlo sul pratone della Casilina.

Terrorizzato che qualcosa possa andare storto, che possa essere ucciso o ricattato, Carlo manifesta tutta la sua ignoranza, la sua verginità verso il mondo borgataro e verso il sesso: eppure "la voglia di essere posseduto da Carmelo era in Carlo una questione di vita o di morte"¹⁵³, più forte di ogni remora. Così l'ingegnere si affida al ragazzo che lo porta, in un'"oscurità infernale", verso un luogo isolato, un prato di periferia. Il luogo deputato all'incontro sembra molto simile al precedente pratone che abbiamo incontrato nell'*appuntamento 55*: anche qui troviamo i "montarozzi fangosi", il quartiere nuovo in lontananza con la sua linea regolare, "merlettata". Mancano però "l'accenno al cosmo", le descrizioni dei fiori o dell'erbetta sacra illuminata da una luce lunare fosforescente. Anche l'atteggiamento di Carlo di Polis è molto diverso da quello del suo doppio Carlo di Tetis: il primo non riesce ad abbandonarsi completamente al suo partner Carmelo, è sempre attivo un filtro ironico che comporta una certa distanza tra la coscienza di Carlo e l'esperienza che sta vivendo:

151 *Ivi*, 294

152 *Ibidem*

153 *Ibidem*

[...]un filo di ironia, quasi un senso di comicità, non abbandonava mai Carlo completamente alle cose supreme e drammatiche che stava vivendo.

Una specie di soddisfazione comica coesisteva in lui con la meravigliosa vertigine e la sconvolgente contrizione di schiavo[...]¹⁵⁴

Al di là di questo filtro comico attivo nella coscienza del protagonista, Carlo riesce a portare a compimento questo suo "desiderio finora sempre considerato irrealizzabile"¹⁵⁵: dopo un rapporto orale Carmelo possiede l'ingegnere rapidamente e i due ritornano alla macchina. Effettuato il pagamento, da parte di Carlo, di ventimila lire, le strade dei due uomini si dividono; rientrando nel quartiere popolare di Casal Bertone, Carmelo si sente chiamato dalla voce di uno dei due "Spiriti" che lo stavano seguendo. Queste entità vengono presentate come due "funghi di caligine sospesi contro l'ombra"¹⁵⁶, forse, precisa l'autore, quei due erano colleghi di Carmelo al Toulà oppure venivano, per l'occasione, direttamente dalla Sicilia: fatto sta che il giovane li segue senza remore e senza fare domande. Saliti in macchina i tre lasciano Roma e si dirigono verso il mare: arrivano nei pressi di un porticciolo di cui non conosciamo la posizione esatta -"era Ostia? O Fiumicino? O Anzio? Oppure ancora più lontani, qualcuno dei primi paesi sul mare della Campania o nella Toscana?"¹⁵⁷-, ma sappiamo che si imbarcheranno su una piccola motonave in direzione di Palermo. A questo punto Carmelo scompare dalla storia: l'incontro con Carlo non avrà seguito e nient'altro ci viene detto della misteriosa scomparsa del

154 *Ivi*, p.304

155 *Ivi*, p.305

156 *Ivi*, p.313

157 *Ivi*, p.320

giovane Siciliano.

Il giorno successivo all'incontro tra Carlo e Carmelo, l'ingegnere Valletti, ancora ignaro della scomparsa improvvisa del ragazzo, ripensa compiaciuto a quanto esperito la notte precedente. L'incontro con l'incarnazione del dio Dulcimascolo sembra poter mettere in discussione le scelte intraprese da Carlo inerenti la sua carriera, la sua collusione con il potere:

Era nato un nuovo capitolo della sua vita [...] La carriera, le ambizioni, il potere (il lettore sa tutto) ogni cosa gli sembrava perfettamente stupida e priva di valore. L'epoché, forse, l'epoché si stava adempiendo¹⁵⁸

Carlo di Polis sembra voler applicare una "sospensione" rispetto alla sua vita di uomo pubblico, alla sua carriera, in virtù del piacere sconfinato esperito attraverso il corpo, attraverso la realizzazione di un desiderio da sempre represso, quello dell'essere posseduti, su cui l'autore, ancora una volta, ritorna:

[...]possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza non è niente in confronto a subire¹⁵⁹

Nell'appunto successivo, *Cause concorrenti al quadro clinico*, Carlo, uscendo di casa, intravede una folla di manifestanti che corrono per la strada. Sono dei fascisti: i loro corpi appaiono indistinguibili da quelli dei loro nemici comunisti, stessi capelli lunghi e laidi, stessi calzoni stretti. Questa visione eccita il corpo femminile di Carlo, i suoi seni si fanno turgidi e una smaniosa voglia di nutrirla sino allo sfinimento si impossessa del protagonista. I giovani, per quanto

158 *Ivi*, p.327-328

159 *Ivi*, p.328

omologati, appaiono a Carlo in tutta la loro potenza sacrale, sono "ierofanie", apparizioni del divino che ridestano il desiderio dell'ingegnere di essere posseduto.

Nella prospettiva di dare continuità a questa eccitazione, Carlo si reca al Toulà per desinare da solo e poi incontrare Carmelo. Qui l'ingegnere riconosce "fatale come un'Erinni", l'onorevole Tortora che aveva già presenziato la cena svoltasi qualche tempo prima¹⁶⁰. Carlo, dopo aver mangiato, si reca al guardaroba per incontrare Carmelo, ma una nuova cameriera ha preso il suo posto. A questo punto l'ingegnere sembra rendersi conto dell'ineluttabile scomparsa del giovane e così prova a dissimulare la delusione:

In quel momento, meccanicamente si volta verso l'interno del Toulà, per nascondere la sua contrarietà, la sua tragedia: ed ecco che i suoi occhi si incontrano per un istante con gli occhi di Tortora. E' vero che Tortora sta parlando con un commensale lontano [...] e quindi la sua attenzione è alla tavolata: tuttavia, come staccati dal suo volto e dalla sua realtà dove in quel momento si trova, i suoi due occhi, che dovrebbero essere ilari o almeno eccitati, si posano come fossero altri due occhi, a sé stanti opachi e senza alcuna espressione, su Carlo e sulla finestra del guardaroba.¹⁶¹

L'onorevole Tortora, dunque, sembra sapere, sembra conoscere il segreto di Carlo e il motivo del suo attuale sconforto? Nessun altro indizio ci viene fornito riguardo questa possibile collusione tra Carmelo e uomini di potere, rimane comunque suggestiva l'ipotesi che così come il dio Salvatore Dulcimascolo è sicario degli dei padroni, la sua incarnazione Carmelo abbia agito per conto di poteri più o meno

160 "Questa volta al deputato trentino si era aggiunto un deputato meridionale dal bianco nome di Tortora, come anfitrione", *Petrolio* p.285

161 *Ivi*, p.333

occulti, dagli Spiriti-mafiosi che lo riportano in tutta fretta a Palermo, agli onorevole, come Tortora, che hanno partecipato all'iniziazione al potere di Carlo. Quel che è certo è che venendo a mancare Carmelo, viene meno, per il momento, anche l'*epoché* di Carlo, quella volontaria sospensione dalla collusione con il potere in virtù della scoperta del corpo e del godimento. Carlo può così superare la perdita di Carmelo senza trauma, immergendosi, con maggior dedizione e consapevolezza, nella propria carriera:

[...]l'assenza di Carmelo non è un dolore, no, è una liberazione. La solitudine in cui di colpo si trova è lo stato necessario perché il mondo sia suo.¹⁶²

162 *Ivi*, 334

Capitolo 6

La visione del Merda

Tra l'Appunto 65 ed il successivo 70 abbiamo un passaggio di tempo di almeno un anno. Se, infatti, l'incontro tra Carlo e Carmelo si era svolto nell'inverno del 1972, con l'Appunto 70 ci troviamo nell'inverno di un anno non ben definito, "del '73 o del '74". Carlo (non sappiamo se si tratti di Polis o Tetis, solo alla fine della lunga Visione l'autore ci fornisce una nozione capace di risolvere il dubbio), si reca nei pressi del Colosseo, dove un gruppo di frequentatori abituali si ritrovano a chiacchierare e a raccontarsi storie, quasi si ci trovassimo nel celebre giardino del Decameron:

I suoi conoscenti si raccontavano delle storie vissute, come se nella città fosse scoppiata la peste, e solo in quel cerchio da circo equestre intorno al Colosseo, nella notte deserta battuta dalla tramontana, ci fosse rimasta qualche speranza di sopravvivenza, ridotta magari al solo sapere e ricordare.¹⁶³

Sono le parole di queste "povere creature" a stimolare in Carlo la Visione infernale che occuperà le prossime 70 pagine di *Petrolio*. La presente Visione ci viene fin da subito descritta minuziosamente sia dal punto di vista geografico che "scenico". Cuore della Visione è l'incrocio tra le due arterie periferiche di Roma sud, tra la via Casilina e via di Torpignattara, da qui una serie di strade, "retrocedendo in direzione di Via Tuscolana"¹⁶⁴ si dispongono simmetricamente, a destra e a sinistra, creando una serie di Gironi, quindici in tutto, e

¹⁶³ *Ivi*, p.343

¹⁶⁴ *Ivi*, p.344

cinque Bolgie. Particolarmente minuziosa appare, sin da subito, la descrizione della luce e dei materiali che compongono la Visione: la "scenografia" è infatti composta da cristallo, alabastro e plastica, materiali diafani attraversati da una luce cangiante che illuminano lo spazio. Ogni sotto-scena (i Gironi e le Bolge) possiede una tinta diversa.

Particolarmente originale, oltre all'allestimento scenografico, è anche il punto di vista attraverso cui ci viene raccontata la Visione in atto: una giovane coppia attraverserà i gironi e le Bolge, si tratta del Merda e della sua donna, Cinzia, "allacciati" in un abbraccio disumano che quasi storpia le loro sagome. I due sono osservati da Carlo che, sopra un carro trainato da due dèi, segue i due giovani "esattamente come un regista sopra un carrello"¹⁶⁵.

Queste informazioni ci vengono fornite dall'appunto 71a, nei successivi 20 sotto-appunti verranno descritti i quindici Gironi mentre le Bolge occuperanno gli appunti dal 72a al 72g. Nell'appunto 71b, invece, viene spiegato come alla "Scena della Visione" vera e propria, verrà spesso sovrapposta una "Scena della Realtà" o "Scena Reale". In questo complesso gioco di specchi, la Scena della Visione rimanderà sempre alla contemporaneità, mentre la Scena Reale vuole rievocare le immagini di una società ormai scomparsa ma che era ancora visibile solo "sei o sette anni fa"¹⁶⁶

Anche la luce cambia a seconda della "Scena" che si vuole mettere a fuoco: monocroma chiara e quasi incandescente, la luce

165 *Ivi*, p.345

166 *Ivi*, p.347

della "Scena della Visione" mira a porre in risalto i vivaci colori della gente, scolorita e bianchiccia, quella della "Scena della Realtà" quasi si confonde nei vestiti grigi e poveri degli uomini di una volta.

6.1 I Gironi del Merda

Appunto 71c

Nella Scena Reale del primo Girone incontriamo "gente bellissima":

donne grasse e scarmigliate con vestaglie nere e sporche, vecchia con facce assatanate, o a causa della brutalità di vecchi delinquenti ubriaconi o, che è lo stesso, a causa della mitezza di persone che non hanno mai fatto male a nessuno; e poi pipinare di ragazzini mezzi nudi, con le pance di fuori, tutti mocciosi, ma ugualmente pieni di uno strano sex-appeal -come si diceva allora- caldi e teneri come pagnotte- e già malandrini¹⁶⁷

Sono i poveri, i sottoproletari delle borgate, che si mostrano in tutta la loro innocente bellezza, che mettono in mostra la loro semplice presenza fisica.

Appunto 71e

In questo capitolo vengono forniti ulteriori elementi riguardanti la composizione dei Gironi e la modalità attraverso cui Carlo osserva e conosce questo inferno. Gli déi che trainano il carro, infatti, parlano silenziosamente con Carlo attraverso una sorta di "comunicazione interiore" che invade la mente dell'ingegnere come una luce, così da comprendere meglio e più chiaramente ciò che i suoi occhi vedono. In questo modo Carlo viene a conoscere la struttura e il significato dei Gironi che sta attraversando: ogni Girone rappresenta una Categoria dove vengono rappresentati degli Elementi isolati. Questi Elementi, in realtà, coesistono nelle persone "che di volta in volta li rivelano su di sé, sul proprio corpo"¹⁶⁸, non si manifestano, cioè, puri e isolati, ma si

¹⁶⁷*Ivi*, p.349-350

¹⁶⁸ *Ivi*, p.354

mischiano, in quantità differenti, in ogni individuo. Ognuno di questi Elementi, rappresentati invece nella loro purezza, viene incarnato da un Modello che presiede ad ogni Girone. Questo modello risulta invisibile, poiché è custodito all'interno di un Tabernacolo nascosto nel cuore del girone. Ogni individuo che popola ogni Girone dovrà essere considerato come un adepto, un iniziato al culto dell'Idolo, o Modello di turno: l'imitazione del Modello è "il fondamento 'formale' del loro codice di vita"¹⁶⁹.

Appunto 71f

L'Elemento di questo girone, custodito dal Modello nel Tabernacolo, concerne il "modo di vestirsi e il suo conformismo"¹⁷⁰.

Nella *Scena Reale* Carlo assiste allo sfilare dell'"antica plebe": il loro vestiti poveri consistono in "stracci, calzonacci bigi, camicie bianche, magliette colorate e qualche capo di vestiario anomalo, un fazzolettino rosso, un berretto da 'marine' calcato sugli occhi e con la nuca scoperta"¹⁷¹.

Nella loro controparte 'contemporanea', attraverso la *Scena della Visione*, le persone sembrano "usciti da un negozio di abbigliamento", vestiti con panni che "paiono aver ancora attaccato il prezzo". Sono vestiti che omologano le differenze di classe: indossandoli i sottoproletari non si distinguono più dai borghesi. E' ancora il tema dell'elargizione come nuovo potere a dominare il discorso dell'autore, che coglie nel modo di vestirsi dei poveri il paradossale interclassismo

169 *Ivi*, p.354
170 *Ivi*, p.359
171 *Ivi*, p.358

che riduce il gesto "scandaloso" in quello "codificato"¹⁷²:

Quei vestiti non sono più i vestiti dei poveri -questa è la chiave interpretativa della Visione ispirata a Carlo dai due Dei- ma non perché i poveri abbiano lottato per raggiungere (nei vestiti) l'uguaglianza sociale: ma perché questa è stata concessa loro.

Appunto 71g

In questo Girone, informano prontamente gli Dei, manca il Tabernacolo; così il modo di essere non possiede un Idolo "che lo renda praticamente storico, attuale, concreto"¹⁷³. Il Modello valido fino a pochi anni fa è ora cancellato: attraverso al Scena Reale scopriamo che l'Idolo scomparso è quello "della certezza nei valori eterni dell'esistenza" che assicurava al popolo la "forza interiore, la coesione e quindi la salute". In mancanza di un simile punto di riferimento, di un Modello da realizzare, i personaggi che compaiono nella *Scena della Visione* vagano disorientati e malati: sono soprattutto i giovani a soffrire questa assenza poiché non hanno mai conosciuto questo antico Idolo: non sanno più a chi assomigliare¹⁷⁴.

Appare così una società malata e depravata; sul nome da dare a questa malattia della contemporaneità l'autore non ha dubbi:

Questo pallore della pelle e questa disperazione o apatia degli xxx sono chiari sintomi di una malattia che ha il generico nome di Nevrosi.¹⁷⁵

172 *Ivi*, p.359

173 *Ivi*, p.361

174 *Ivi*, p.362

175 *Ivi*, p.363

Appunto 71h

Nel Girone successivo il Tabernacolo è presente, ma gli dèi informano Carlo che anche qui è presente un'anomalia: invece di giacere sottoterra e custodirvi all'interno il proprio Idolo, esso si trova rovesciato sulla strada e il Modello fuoriuscito parla e consiglia i suoi adepti. Questi adepti sono "gli iniziati al Culto della sua Imitazione" e il suo modello si presenta come una specie di santo che "predica apostolicamente il nuovo verbo".

Gli adepti del verbo dell'Abiura sono dediti a un disconoscimento continuo e rabbioso di ciò che erano; non c'è, in questo girone, un *Scena Reale*, forse a sottolineare la mancanza di una simile abiura nei tempi passati.

Appunto 71i

Il nuovo aspetto che i giovani incarnano in questo girone è quello del "perbenismo borghese": imitando il Modello sepolto, le persone "parlano fra loro di cose serie" ostentando una dignità formale corroborata dai "vestiti decenti e puliti", il loro sguardo è indifferente a chi li guarda.

Appunto 71l

Variante del precedente perbenismo, l'Elemento incarnato è ora quello della *Dignità borghese*: a differenza del precedente Elemento, la dignità in questione non è solo ostentata dai giovani, ma radicalizzata nei loro corpi è diventata "una specie di nuova dignità virile". Abiurata

la dignità umana dei giovani di un tempo, gli adepti del culto mettono in mostra una dignità virile che nulla ha a che vedere con l'orgoglio del sesso o della castità che segnavano i corpi dei poveri.

Appunto 71m

Gli dei informano Carlo che siamo giunti al *girone della Vigliaccheria*. Questo Modello giace in uno scrigno dentro la cripta, perché è troppo ripugnante per essere mostrato ai Cultori: esso insegna ai suoi adepti a temere ogni cosa, ad essere diffidenti verso gli altri, a condurre vite vigliacche ascritte all'interno dell'invisibile guscio entro cui si consumano esistenze vuote e rinunciatarie.

Appunto 71n

Nel paragrafo undicesimo viene riproposta la figura del Merda, intento ad avanzare nell'ottavo Girone, sempre stretto in un disumano abbraccio con la sua consorte Cinzia. Viene mostrato ancora un Modello posto al di fuori del tabernacolo, che invece di arringare gli adepti al proprio culto, rimane in silenzio, seduto a terra con le gambe incrociate e senza volto.

Il verbo di questo Modello è quello della Tolleranza, una tolleranza borghese e superficiale che si occupa di "realizzare quello che pe loro [i Cultori del Modello] è la normalità"¹⁷⁶. Al posto della testa, il Modello presenta un uovo, forse a rimarcare la chiusura verso l'altro già presentata nel precedente Girone, dove si alludeva al condurre esistenze vigliacche e rinunciare, "cioè a non uscire dal proprio guscio"¹⁷⁷.

¹⁷⁶Ivi, p372

¹⁷⁷Ivi, p.369

Appunto 71o

L'Amore libero viene incarnato dal Modello di questo Girone, ma, puntualizza l'autore, l'amore di cui si tratta è di "carattere narcisistico". Anche nella *scena Reale* i ragazzi sottoproletari che ne sono protagonisti "quanto a narcisismo non scherzano", eppure in loro questo carattere era il riflesso della "secolare miseria sottoproletaria" ed il loro modo di vestire o di atteggiarsi era vissuto come un gioco "tra di loro". Ora, invece, nella *Scena della Visione*, i giovani "si mettono in mostra di fronte alle donne", "mostrano il sesso senza alcun mistero": il narcisismo perde ogni aspetto ludico e collabora alla costruzione del culto di sé, al mito dell'apparire che provoca, in chi li osserva, solo un sentimento di pietà.

Appunto 71p

Qualcosa di nuovo avviene in questo Girone: vi compaiono solo donne e vengono meno gli elementi contigui nei precedenti Gironi, quello della Bruttezza e della Ripugnanza. Fratello gemello dei precedenti Modelli *Tolleranza* e *Amore libero*, l'idolo incarna ora quello della *Mentalità moderna*: abbigliate con vestiti attillati da cui risulta fin troppo facile indovinarne i corpi, le donne che affollano il girone hanno gonne cortissime e, chiosa rapidamente l'autore, "il linguaggio dei corpi di tutte queste ragazze dice chiaramente che esse sono moderne"¹⁷⁸.

Appunto 71r

Giunto ormai allo strenuo delle forze, Il Merda rischia di

¹⁷⁸Ivi, p.376

soccombere per lo sforzo ma, invece di cedere, sorride ironicamente. Il tabernacolo di questo girone è dedicato al Modello dello Spirito laico: dietro questo Idolo l'autore vuole rappresentare il vuoto lasciato dall'incapacità del potere ecclesiastico di far fronte al nuovo potere, laico, materialista e moderno, che ha conquistato il terreno abbandonato dalla chiesa, omologando i nuovi adepti al culto consumistico:

L'ignoranza del Vaticano è stato per secoli il modello di ignoranza del popolo [...]Finito il Vaticano, è rimasta soltanto la sua ignoranza in cui [...] è facile per il Modello dello Spirito laico, dal suo Tabernacolo, insinuare il verbo dell'edonismo, del materialismo di carattere americano o comunque tipico dell'intera nuova civiltà¹⁷⁹

Appunto 71s

Avviandoci verso gli ultimi gironi, troviamo l'incarnazione del precedente spirito Laico all'interno del dispositivo familiare: il Modello incarnato è infatti quello della *Nuova Famiglia*. Non più intesa come nucleo sociale con cui far fronte alla povertà, o come luogo deputato alla preservazione di valori messi in discussione dalla civiltà moderna. La *Nuova Famiglia* è quella di chi si unisce in matrimonio "per raggiungere ed esprimere socialmente il benessere"¹⁸⁰, anche il vincolo sacro del matrimonio è diventato pretesto di rivendicazione di uno status raggiunto (o meglio: elargito) e viene messo in mostra come se fosse merce (come i vestiti o le capigliature dei giovani incontrate precedentemente).

¹⁷⁹*Ivi*, p.378

¹⁸⁰*Ivi*, p.379

Appunto 71t

Come nel girone dell'*Imitazione*, anche in questo, dedicato al *Conformismo*, il Modello si trova al di fuori del Tabernacolo, si mette in mostra predicando ed integrando con le parole il messaggio che incarna. Il verbo di questo modello mira a

codificare, regolamentare, normatizzare, quotidianizzare e fanatizzare tutto ciò che di nuovo e rivoluzionario -rispetto al Passato- possa essere stato voluto o imposto[...] dai precedenti modelli.¹⁸¹

La sua è quindi un'opera di decostruzione continua dei passati valori, un'azione di livellamento delle precedenti cornici ideologiche, una *pars destruens* che operando lascia il deserto su cui il potere consumistico potrà più agevolmente costruire i nuovi modelli.

Prima dell'ultimo girone rappresentato, il Merda si ferma davanti ad un semaforo rosso. Questa attesa dà agli dèi che portano il carro, da cui Carlo osseva la Visione, la possibilità di riassumere l'umanità degradata incontrata in precedenza:

Brutti e ripugnanti; divorati da una degradante ansia interclassista (con quelle loro borsette da puttane); sbiancati da una nevrosi che gli fa venire la bava alla bocca e gliela storce lividamente...

Questi disgustosi "Nuovi giovani" appaiono tutti "militarizzati dal Conformismo".

Appunto 71v

Dopo la *Nuova Famiglia*, è arrivato il momento della *Nuova*

¹⁸¹*Ivi*, p.381

coppia: per l'ultimo Girone gli dèi non sanno quale nome dare al Modello che vi presiede. Coppie di giovani di tutti i tipi "ma che si comportano tutti allo stesso modo", adorano questo Tabernacolo senza nome che impone loro sei regole da osservare: la coppia moderna deve pretendere l'ammirazione di tutti, manifestare autosufficienza e mancanza di interesse, si tengono stretti come Cinzia e il Merda, tacciono o "parlano fitto e intimo" e "non perdono occasione per scambiarsi baci per osservare l'effetto sui passanti". Riuniti in coppie, i giovani dell'ultimo Girone sembrano portare su di sé molti degli elementi precedentemente incontrati, ma più di tutti sembrano dominati da uno strano miscuglio fatto di diffidenza verso l'altro (tacciono e non mostrano interessi) e ostentazione e riconoscimento di un'apparente "normalità".

6.2 Le Bolge

Appunto 71z

L'ultimo capitoletto dell'Appunto 71 ci informa che sono finiti i Gironi e che ora iniziano le Bolgie. Queste presentano alcune differenze strutturali: nelle Bolgie il Modello è infatti doppio, bifronte come l'antico dio Giano. Questa doppiezza è dovuta da un'ambiguità di fondo che presiede i Modelli e che non va risolta. Il primo nume tutelare della Bolgia che incontriamo "potrebbe essere un nume che presiede gli odori", nella *Scena Reale*, infatti, incontriamo "fiotti di odori" che intridono i vestiti e i capelli dei giovani che vi compaiono. Sono gli odori dei corpi e degli umili lavori dei sottoproletari ad essere oggetto di questa sinestetica visione:

sono odori di sudore e di polvere, cioè di povertà e innocenza [...]odore di lavoro, odore di sesso, odore di natura e popolo¹⁸²

Nella *Scena della Visione* l'odore subisce la medesima omologazione dei corpi (ancora una volta: brutti e ripugnanti) dei giovani da cui esso è emanato: l'odore "tutto uguale" del barbiere avvolge i "corpi lavati" male di questi giovani può essere percepito solo da "narici particolarmente sensibili", ma, per chi è in grado di cogliero, questo diventa "giudizio morale":

E' l'odore dell'impiegato fascista o dell'avvocato clericale: del bottegaio che esce sbarbato, fresco abbronzato dal bagno: del capo d'azienda giovane e efficiente che adopera dell'acqua di colonia francese.¹⁸³

182Ivi, p.389

183Ivi, p.391

Poiché, come abbiamo detto, doppi sono i modelli nelle Bolgie, a questa prima schiera di giovani si aggiunge una seconda schiera, a sinistra, di loro sosia. Qui l'impiegato o l'avvocato che si potevano distinguere prima sono trasfigurati in bestie, con "occhi cerchiati come quelli dei vecchi", forse in preda a qualche droga e l'odore tutto uguale del barbiere o dell'acqua di colonia mostra il suo aspetto nascosto, diviene "odore della sporcizia più antica e repellente"¹⁸⁴

Appunto 72a

L'ambiguo Elemento bifronte che viene rappresentato nella seconda Bolgia rappresenta "la nuova criminalità". L'immagine della *Scena Reale* mostra un popolo di criminali innocenti, dove l'allegria è impastata con la durezza della vita, dove il furto e la rapina (raramente l'omicidio, precisa l'autore) è l'unico momento di contatto tra i criminali sottoproletari e la classe dominante. Nella doppia scena della Visione, invece, "i delinquenti [...] sono tutta un'altra cosa". A sinistra incontriamo uomini che hanno fatto dei borghesi (professionisti e impiegati) il proprio ideale, annullando quell'alterità irriducibile tra classi sociali inconciabili. A destra i loro sosia si mostrano senza il filtro delle apparenze, i loro corpi sono espressione della *Matta Bestialità* che guida le loro azioni:

Massacratori e sanguinari, compiono le loro azioni per partito preso e come drogati. Rincasano nella notte con un brandello di carne umana tra i denti scoperti, lo lascian cadere, si forbiscono la bocca con l'avambraccio, ma le labbra gli restano unte di sangue, e nell'occhio la luce di un'esaltazione vagamente comica¹⁸⁵

184 *Ivi*, p.392

185 *Ivi*, p.396

Appunto 72b

Nella Scena della Visione della terza Bolgia incontriamo due schiere, come sempre simmetricamente divise in due blocchi. A sinistra troviamo i giovani che inseguono ideali indefiniti e nebulosi: sono perennemente alla ricerca di qualcosa di colto e di rivoluzionario che, invece di essere conquistato viene "messo loro a disposizione", elargito. La loro controparte, nella schiera a destra, è composta da giovani che hanno perso qualsiasi interesse per quella ricerca, si limitano a mettere in pratica l'insegnamento del Modello posto al centro della Bolgia, che ripete ai propri adepti l'adagio dell'imitazione del modello borghese, di "mettersi al livello dei figli dei borghesi e dei ricchi".¹⁸⁶

Appunto 72c

Nel ventitreesimo paragrafo rimaniamo ancora nella terza bolgia, questa volta però osserviamo l'arrivo del Merda incollato alla sua Cinzia. Il modello di questa Bolgia, bifronte come i precedenti, è stato posto a questa altezza dai Padroni: esso è un sicario intento a compiere un vero e proprio massacro, un genocidio culturale e ideologico senza precedenti. I giovani situati alla sinistra del Modello (i medesimi che ricercano ideali svuotati di senso) sono intenti a discutere rabbiosamente di politica, ma la rabbia appare come disinnescata e fine a se stessa: le loro posizioni politiche sono precostruite e moderne "le loro idee sono quelle che si devono avere per essere avanzati; un po' di nausea e quasi di noia non guasta nei visi per nascondere il

¹⁸⁶*Ivi*, p.397

compiacimento di tanto progressismo e tanta modernità"¹⁸⁷

A destra i ragazzi hanno invece rinunciato a qualsivoglia interesse: i loro volti tradiscono l'"invincibile disgusto" di chi non prova più alcuna passione, di chi ha deciso di ignorare la politica.

Appunto 72d

Rimanendo ancora in questa Bolgia, nel paragrafo successivo viene rappresentata la scena della Realtà. Una folla variegata e colorata ritorna da una manifestazione, alcuni fazzoletti rossi avvolti intorno al collo tradiscono l'ideale comunista che unisce la gente che compone questa scena. Oltre al comunismo un'altro elemento unisce le persone che partecipano al corteo: sono tutti allegri. Questi "si godono la vita così com'è", non vivono con sgomento le loro condizioni di povertà e ingiustizia, ma con il vitalismo di un popolo che ha saputo accettare il destino con il sorriso e l'allegria dipinti sul volto.

Appunto 72e

Nella quarta Bolgia incontriamo i giovani che parlano in dialetto. Nella Scena della Realtà, la lingua di questi ragazzi conserva i tratti sacri di una lingua che appare senza tempo, mitica, dove "i 'li mortacci tua' e i 'vaffanculo' si aggiungono come clausole cantate. Ogni combinazione di parole è una poesia, e ogni accenno ai fatti un romanzo"¹⁸⁸.

187 *Ivi*, p. 400

188 *Ivi*, p.403

Appunto 72f

Avviandosi verso la fine della Visione, l'autore riflette sulla fatica e lo sforzo compiuto per mettere in scena questa lunga e allegorica Visione. Pur nella sua paradossalità, il *tour de force* descrittivo che qui Pasolini si è imposto di reiterare appunto dopo appunto, trova la sua ragione d'essere nell'incondizionato amore verso il popolo , perché

soltanto chi ama soffre nel vedere che le persone amate cambiano. Chi non ama non se ne accorge neppure. Ai politici non gliene importa niente dei poveri; agli intellettuali non gliene importa niente dei giovani¹⁸⁹

Per quanto cinica e apocalittica si mostri questa lunga Visione, l'autore insiste sull'amore quale motore primo della sua indagine sulla mutazione antropologica dei giovani ed è in virtù di questo sentimento sconfinato che si impone di descrivere quanto di più aberrante incontra e nota nei comportamenti dei ragazzi. Ed è nella lingua che Pasolini riconosce le tracce più acute che il morbo della società dei consumi ha insinuato nel popolo. Nella *Scena della Visione* la lingua ha perso i tratti sacri dei dialetti precedentemente incontrati perché non nasce più in contesti sociali fatti di contaminazione e prestiti, ma da un "altrove" incorporeo e immateriale, di cui il linguaggio dei giovani è una meccanica ripetizione. Credo sia legittimo leggere in questo non meglio definito 'altrove' il più potente e diffuso (ai tempi dell'autore) dei mezzi di comunicazione di massa, la televisione, mezzo che più pervasivamente (e subdolamente) ha contribuito a plasmare, financo nella lingua, i nuovi giovani, che sono lo specchio di una società mutata.

189 *Ivi*, p.405

Appunto 72g

All'inizio della quinta ed ultima bolgia, dove si intravedono i giovani a bordo di motorini e macchine, Il Merda, novello Dante, vinto dal peso della sua compagna, "cade come corpo morto cadde".

Arriviamo così all'Appunto 73, *Gran finale della Visione*: caduto il Merda, il carro da cui Carlo asservava il succedersi di Gironi e Bolge, si impenna in una manovra ascensionale e, nella vertigine della torsione, Carlo viene folgorato da una sorta di illuminazione, forse suggerita dalle risate degli dei: gli sguardi dei giovani apparsi nelle bolge erano privi "non dico di amore, o di simpatia, ma semplicemente di curiosità", dunque anche il loro passato era stato un'illusione, infine "Carlo intuì che quei giovani e ragazzi avrebbero pagato la loro degradazione col sangue". A questa consapevolezza acquisita si aggiunge la visione allucinata di una Roma metamorfizzata in seni e genitali, città che, se vista dal punto più alto "al suo zenit, al Centro" mostra inequivocabilmente la forma di "un'immensa croce uncinata". Così, nel culmine della Visione, la città di Roma mostra il suo vero aspetto: ovunque si vedono le tracce di un consumismo edonistico, tutto è ridotto a segno di organi sessuali. Solo dall'alto è però possibile cogliere l'ordine che si cela dietro il caotico proliferare di organi sessuali: la croce uncinata svela il volto reale dell'immensa macchina repressiva e disciplinante che consiste nel nuovo potere e che si cela dietro gli aspetti apparentemente secondari della vita quotidiana.

6.3 Ultimo sprazzo della Visione: la statua di Baubo

Un'ultimo appunto concede alla Visione un ultimo "sprazzo", un residuo di questo immaginifico viaggio s'impone, nella mente di Carlo, una volta lasciato il drappello di uomini al Colosseo dalle cui chiacchiere si era originata la lunga Visione del Merda. Carlo torna verso casa, ma non ai Parioli, va invece nella casa in affitto al Quadraro. Quest'informazione, fornita oltre sessanta pagine dall'inizio della visione ci permette di capire, retroattivamente, che è Carlo di Tetis il personaggio che ha seguito dal carro il percorso del Merda di Girona in Bolgia. E' stato Karl il mite, e non il suo sosia ingegnere, ad aver assistito alla degradante trasformazione dei giovani in ignari adepti di modelli posticci; è il Carlo in contatto con il "blasone del sesso", universale e barbarico, ad aver avuto accesso a questa panoramica allucinatoria che ha mostrato come il potere abbia costruito idoli e omologato il popolo, non il suo doppio, che ha cercato di rivivere l'esperienza erotica di Tetis attraverso Carmelo. Quest'informazione è di notevole importanza perché ci permette di leggere all'interno di una dinamica di causa-effetto il terzo momento basilare del poema, ma procediamo con ordine.

Carlo di Tetis, dunque, torna verso la casa che

come abbiamo visto, era proprio una di quelle povere case semiabusiva, in una strada parallela alla strada principale del Quadraro¹⁹⁰

Giunto presso uno slargo, poco prima di raggiungere l'abitazione,

190 *Ivi*, p.411

il panorama borgataro si trasfigura: scompaiono le baracche e i palazzoni e al loro posto compare un'enorme Tabernacolo, dal suo interno è possibile osservare un grande simulacro:

mostro muliebre, consistente in due gambe piuttosto tozze, su cui era incastrata, al posto dell'inguine – tanto che il taglio della vulva coincideva col taglio del mento – una grossa testa di donna¹⁹¹

La nota al testo di de Laude chiarisce, grazie anche al lavoro di Romualdi, che qui Pasolini “descrive inequivocabilmente la riproduzione presente sulla copertina del volume di Alfonso di Nola *Antropologia religiosa*”¹⁹². La figura rappresentata nel tabernacolo è una divinità minore afferente il culto di Eleusi, chiamata Baubon o Baubo. Questa divinità arcaica ha molto in comune con il mito di Demeter e Kore¹⁹³, mitologema a lungo studiato da Karoly Kerényi. Baubo è quindi una divinità primordiale, madre e fanciulla¹⁹⁴, figura “rigeneratrice” legata da un doppio legame al mondo dei morti (legame ben presente per Pasolini che la raffigura circondata da una “piccola folla, distratta o indifferente... una folla di trapassati”) e al ciclo naturale delle stagioni.

Oltre a questi significati, bisogna aggiungere l'aspetto iniziatico e profondamente misterico legato al suo culto:

secondo il mitologema eleusino Eleusi era il luogo del euresis, del ritrovamento di Kore. Secondo l'idea che sta alla base anche di quel mitologema, Eleusi era il luogo

191 *Ivi*, p.412

192 *Ivi*, nota 49 di S. De Laude, p.604

193 "Baubo sarebbe, anzi, una duplicazione epifanica di Demetra, cui è da attribuire la rivelazione di un atto generativo-sessuale" Di Nola, *Antropologia religiosa*, p.44

194“Kore o Brimo infatti non è soltanto Demeter, distinta da Persefone: lei è la madre partoriente e la figlia, indistintamente” Kerényi, Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, p. 206

della rinascita: il luogo di quell'evento cosmico continuamente reiterato che assicura la perpetuità della vita in Attica, anzi in tutto il mondo.¹⁹⁵

Elemento di rigenerazione, che sventa la crisi cosmica innescata dalla divisione tra Demetra e Proserpina, il riso sacro consiste in un atto risolutore su cui insiste anche Pasolini. Nel mito, secondo la tradizione, Demetra, piangendo la perdita della figlia Proserpina, minaccia indirettamente una crisi cosmica venendo a mancare, a causa della lutto della dea, l'alternarsi delle stagioni ed il rigenerarsi delle terra. In questa situazione di crisi imminente, il gesto paradossale di Baubon consiste nell'*anasyrma* (letteralmente “alzare le vesti”): mostrando dunque il proprio sesso, gratuitamente e inaspettatamente, Demetra ride e la crisi cosmica viene sventata¹⁹⁶.

195 *Ivi* pp. 208-9

196 Vale la pena ricordare come anche in *Petrolio* si parla esplicitamente di una crisi cosmica imminente, dovuta alla devastazione ecologica reiterata dall'uomo e globalizzata. Purtroppo, considerando lo stato di incompiutezza in cui l'opera, fatalmente, versa, non possiamo sapere come e se Pasolini l'avrebbe rappresentata, ne resta traccia in uno schema generale del romanzo (pp.494-495, tra l'Appunto 103b e 103c...) ed in alcune note (cfr. nota 2 p. 413 e p. 575)

6.4 Il riso sacro e lo sguardo ironico

L'appunto 74 si conclude con una frase incisa ai piedi del simulacro che riproduce le fattezze di Baubo: "Ho eretto questa statua per ridere". Nell'appunto successivo, dal titolo *Glossa*, l'autore ritorna sul significato di questa misteriosa frase distinguendo due interpretazioni, entrambe lecite e presenti in *Petrolio*, ma che rispecchiano due forme tra loro inconciliabili del riso sacro. L'epigrafe, oltre ad alludere al valore rigenerativo della risata all'interno del mito di Baubo, infatti:

- A) prevede o prefigura un atto 'mistico' che accadrà alla fine di questo romanzo: e si tratterà di un atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico: esso ristabilirà la serenità della vita e la ripresa del corso della storia;
- B) si pone addirittura come epigrafe di tutta intera la presente opera ('monumentum' per eccellenza): ma il suo senso è in tal caso diametralmente opposto a quello qui sopra accennato: esso è infatti irridente, corrosivo, delusorio (ma non però per questo meno sacro!)¹⁹⁷

Nella prima interpretazione, il punto A, l'autore insiste sugli aspetti già rincontrati negli studi antropologici condotti sul mito di Baubon e di Demetra: il riso della dea è un *atto risolutore, vitale, pienamente positivo*. Questo riso sacro è rigenerativo e comico, in quanto comporta un atto di trasgressione e contempla l'osceno. Per usare le parole di Di Nola:

Avremmo cioè nel riso un cortocircuito salutare, che si verifica nelle opposizione fra emergenza di un nucleo emozionale "serio" (ansia da crisi) e un evento "banale" e "triviale" (oscenità)¹⁹⁸

Non è però di questa opposizione tra "serio" e "triviale" che sta parlando Pasolini; nel punto B), invece, l'autore parla di un senso

¹⁹⁷ *Petrolio*, p.413

¹⁹⁸ Di Nola, *Antropologia religiosa*, p.86

diametralmente opposto a quello esposto nel punto A). Non è, quindi, di una variante del riso di Demetra, ma è qualcosa di molto diverso: è un riso consapevole, meditato, che non nasce dall'emergere di un evento osceno. Esso è *irridente*, *corrosivo* e *delusorio*: ma in che senso questa forma del riso potrebbe porsi come *epigrafe di tutta la presente opera*?

Per rispondere a questa domanda, bisogna prima di tutto distinguere questi due tipi di riso presentate rispetto a un'altra "maniera" di ridere, molto diversa da questa che Pasolini chiama ironica. Le due forme di riso proposte nell'appunto 74a, *Glossa*, sottolinea l'autore, sono entrambe sacre: dobbiamo quindi supporre che esista anche un riso profano, ma poiché nella categoria del sacro rientra, secondo Pasolini, tutto ciò che offre "un punto di vista non conciliabile con il Nuovo Potere"¹⁹⁹, ciò che è ad esso irriducibile, dobbiamo anche supporre che queste forme profane del riso non siano in rapporto di opposizione al potere, ma anzi ad esso integrate.

Il sacro riso irridente, epigrafe di tutto *Petrolio*, si esprime nei termini di una dissacrazione totale del potere: è in questo senso che può essere letta la frase posta ai piedi di Baubo, *Ho eretto questa statua per ridere*, come epigrafe dell'intera opera, '*monumentum*' per eccellenza. Da questa prospettiva, l'opera *Petrolio* diviene *monumentum* che mostra il potere rilevandone l'operato meno palese, quella subdola azione 'costruttiva' che agisce direttamente nei corpi istituendo *patterns* a cui la massa si omologa mimeticamente; articolare le forme

199C. Benedetti, *Il sacro come paradosso*, in *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, 1998, p.186

del nuovo potere in un discorso vuol dire smontarlo sino a mostrare il vuoto su cui si fonda, decostruirlo, irridarlo.

Sia Carlo di Polis che Carlo di Tetis non conoscono questa forma sacra di riso: in due momenti distinti, in entrambi i protagonisti sarà invece possibile trovare tracce dirette di questo riso profano. Questo, lungi dall'essere corrosiva irrisione del potere, è una forma di ironico cinismo che non comporta alcuna dissacrazione, ma che anzi si integra perfettamente con l'ordine del potere. Il primo a sperimentare questa irrisione docile e desacralizzata sarà Carlo di Tetis nell'*appunto 84, Il gioco*, ma prima di passare all'analisi di questa scena possiamo vedere come le due forme di riso qui discusse si trovino *in nuce* in un precedente racconto, nell'*appunto 41*, che aiuta a comprendere meglio le differenze e le implicazioni ad esse sottese.

*Acquisto di uno schiavo*²⁰⁰ è il secondo meta-racconto, dopo la *Prima fiaba sul potere*, presente in *Petrolio*. In questo appunto viene raccontata la storia di “un tipo che potrebbe assomigliare al critico cinematografico di un grande quotidiano”²⁰¹, il suo nome è Tristram; dotato di una *mezza cultura*, che gli permette di scrivere sul *Guardian* e di *ridere con aria nichilista*. Un giorno un amico di Tristram gli racconta la seguente storia:

in certi luoghi della fascia sudanese, cioè a sud del Sahara, esiste ancora un mercato di schiavi.²⁰²

A essere venduti sono uomini e donne ingannati che si erano messi in viaggio per raggiungere la Mecca, provvedendo ai soldi necessari con

200 *Petrolio*, p.172

201 *Ibidem*

202 *Ivi*, p.173

anni di lavoro frazionato in varie tappe a seconda degli itinerari di viaggio. Prima di raggiungere la città sacra, queste persone poverissime, che “non hanno mai visto più 'dinar' insieme di quelli che occorrono per comprare al 'suq' un paio di calzonì”²⁰³, vengono raggirate e condotte al mercato della periferia di Khartoum, in Sudan, e qui venduti come schiavi. La reazione del protagonista del racconto è coerente con il suo essere cinico e *sadico*:

Tristram fu colpito (ironicamente) da questa storia. E decise (sempre ironicamente) di mettersi in viaggio alla volta di Khartoum per comprarsi una schiava.²⁰⁴

Messosi in viaggio, Tristram raggiunge la città di Khartoum e qui, nello stanzone di un alberghetto, gli viene mostrato un gruppo di schiave in vendita:

Tristram si aspettava di vedere le schiave e gli schiavi nudi. Invece erano tutti molto pudicamente vestiti. Quando egli disse al suo xxx se fosse il caso di vedere le schiave nude, per poter sceglierle meglio, notò subito di aver causato un grande imbarazzo, seguito da una specie di stato confusionale. Tristram capì di aver fatto una gaffe, e secondo i dettami della sua filosofia si adottò subito ironicamente alla situazione.²⁰⁵

L'ironico borghese Tristram sorride imbarazzato dell'inaspettato pudore riscontrato tra le donne in vendita. Il distacco ironico che Tristram interpone tra sé e l'altro non fa che sottolineare la presunta superiorità dell'uomo bianco che con una manciata di *dinar* potrà disporre di tutta la merce che vuole. Il riso sacro, in questo racconto, è tuttavia presente, solo che non può provenire dal borghese europeo,

203 *Ibidem*

204 *Ivi*, p.174

205 *Ivi*, p.175

ma dal suo opposto:

[...]le schiave [...] cominciarono a svestirsi. Ciò non accadde senza una certa allegria da parte loro. Ridevano come ridono le contadine, con gran sfolgorare di denti, e guardando l'acquirente con una certa arditezza quasi canzonatoria (cioè come se dal fondo della loro negritudine considerassero quel bianco 'altro', esattamente come egli in fondo considerava loro: non c'era possibilità di un incontro, in tanta estraneità: neanche un incontro di carattere moralmente negativo, drammatico, scandaloso, come quello che c'è tra chi compra un essere umano e chi è comprato! Evidentemente quelle donne si sentivano così diverse, così lontane dall'uomo che le comprava, da sentire il suo atto come inesistente, o almeno non concernente la loro vita reale). Osservando quelle facce ridenti e provocanti, Tristram pensò alle puttane. Accade spesso infatti che le puttane abbiano coi loro clienti quell'eccessiva aria di sfida (appunto ridente).²⁰⁶

Tristram legge nel riso delle donne in vendita un'*aria di sfida* incomprensibile e perturbante: in questo modo il carnefice si sente raggirato, imbrogliato dalle vittime che con il loro riso sacro e gratuito disinnescano la logica di potere vigente. L'alterità tra il protagonista e le donne del terzo mondo è quindi non solo mantenuta anche da queste ultime, ma sottolineata dall'abisso morale e conoscitivo che il riso rivela:

E intanto quelle continuavano a ridere, guardandolo, come se sfottessero la debolezza deplorabile che egli aveva mostrato, chiedendo di vederle nude. Ma il *background* di quel loro riso era così remoto e così perdutoamente estraneo, che Tristram si chiese se non fosse il caso di angosciarsi²⁰⁷

Tristram presenta tutti i tratti di chi si trova davanti ad un'epifania, ad una manifestazione del sacro, anche se non ha gli strumenti per comprenderlo: senso di inferiorità, mistero, angoscia, ma anche fascino, dato che l'episodio non inficerà, per il momento, la ricerca

206 *Ibidem*

207 *Ivi*, p.176

ossessiva di una schiava da parte di Tristram: scartato il primo gruppo di donne sorridenti e un secondo composto da soli uomini, il giornalista comprenderà la docile bambina Giana. Così la storia prosegue insistendo sull'impossibilità da parte di Tristram di conoscere realmente la sua giovane schiava: nonostante le sevizie e le angherie che il padrone le impone, la bambina rimane imperturbabile, forte della sua condizione di vittima, ma anche di irriducibile alterità rispetto al ricco e borghese protagonista.

Anche in questo racconto di secondo grado, come nella precedente *Prima fiaba*, si ritrovano alcuni elementi centrali nella storia di Carlo: qui il tema del riso sacro e dell'alterità tra carnefice e vittima, borghesia e sottoproletariato, collabora, come il tema della nevrosi e della dissociazione (messa a fuoco nel precedente racconto analizzato), ad una allusione, una prefigurazione ed una chiarificazione di alcuni tratti dominanti della *storia di Carlo*. Come avremo modo di vedere anche nei racconti dell'*Epoché*, l'impressione è che i racconti di secondo grado all'interno di *Petrolio* funzionino spesso come specchio parziale della *storia di Carlo*: nei racconti vengono cioè messi a fuoco, da prospettive e angolature sempre diverse, tematiche presenti e più volte sottolineate dall'autore anche nelle avventure dei due Carlo (la nevrosi, la dissociazione, il potere conquistato attraverso la santità, l'alterità, la conoscenza dell'altro attraverso il corpo, il riso sacro e il riso ironico).

Se da un lato, quindi, questi racconti sembrano porsi al di fuori della storia di Carlo, dando rappresentazioni diversissime tra loro del

potere, da un altro punto di vista questi sono frutto di una calcolatissima e raffinata *mise en abîme* della storia prima dei racconti sul potere: in ogni racconto è possibile trovare traccia di alcuni elementi presenti anche nella storia di Carlo, come nel caso del riso sacro delle povere donne africane, così affine al riso risolutore indagato precedentemente o l'ironico cinismo annichilente del ricco borghese Tristram, che presenta profonde assonanze con il disincanto di Carlo di Tetis raggiunto, nell'appunto *Il gioco*, in seguito alla lunga visione del Merda.

6.5 Il (nuovo) gioco di Carlo di Tetis

Tra l'*appunto 74a* e l'*81* abbiamo una lacuna di almeno sei appunti, non scritti dall'autore, ma di cui ci rimane un breve schema:

- inserire nei gruppi dei vari Gironi e delle varie Bolgie della Visione, alcuni dei venti ragazzi del Pratone della Casilina, completamente trasformati e degradati (naturalmente ancora un po' cresciuti d'età)
- organizzare le varie visioni dei Gironi e delle Bolgie con episodi e situazioni più narrative e concrete²⁰⁸

Da queste poche righe veniamo a sapere che Pasolini aveva intenzione di inserire in questa porzione di testo una serie di scene ambientate ancora tra i Gironi e le Bolge della Visione; questa volta però invece degli anonimi adepti incontrati negli appunti precedenti, sarebbero stati riconoscibili i giovani già incontrati nell'*appunto 55*, i venti ragazzi che componevano "il branco" che aspettava il proprio turno sui montarozzi del Pratone della Casilina. Questa informazione è preziosa perché mostra come, agli occhi di Carlo di Tetis, tutti i giovani sottoproletari siano ormai ignari adepti dei culti tardo-moderni imposti dal nuovo potere.

Nell'*appunto 82* l'esperienza di Carlo di Tetis viene considerata conclusa, resosi conto che tra i giovani della visione ci sono anche i giovani che avevano contribuito alla sua godimento supremo sullo spiazzo erboso a ridosso della Casilina, Carlo lascia la borgata dove si era trasferito e ritorna ai Parioli. Qui non trova il suo doppio Carlo di Polis, come se il cambiamento di ruolo in atto fosse previsto. Arriviamo così al *Terzo momento basilare del poema*, nel quale, Carlo di Tetis, specchiandosi nel bagno della casa ai Parioli, vede che i seni

208 *Ivi*, p415

sono ormai scomparsi ed il fallo è ritornato al suo posto: a questo punto il protagonista si precipita presso una clinica per compiere l'unico gesto che sembra capace di restituirgli la libertà perduta: la castrazione.

E' a questo punto che, nell'appunto successivo, *Il gioco*, emerge il tema del 'nulla sociale' e dell'irrisione del mondo. Lungi dall'essere una sorta di manifesto politico dell'ultimo Pasolini, lo sguardo annichilente sul mondo, la frantumazione di ogni ideale e la sfiducia in qualsiasi idea di futuro che in queste pagine vengono proposte, non devono essere lette quali riflessioni autoriali che collaborano ad un nuovo 'posizionamento' politico e filosofico dell'intellettuale Pasolini che, deluso dagli esiti catastrofici che il progresso tardo capitalista ha comportato, è rimasto senza più speranza né amore.

Le ciniche riflessioni presenti in questo appunto sono infatti da riferirsi (e in questo senso appare illuminante l'ultima frase del breve appunto) a Carlo il Mite, cioè Carlo di Tetis, il quale, dopo aver assistito all'omologante mutazione dei giovani del Pratone, vede naufragare la propria ideologia interamente fondata sulla coazione a godere.

A questo punto, la funzione di Carlo di Tetis all'interno dell'opera sembra mutata radicalmente: se inizialmente, mosso da una gigantesca pulsione a godere, Carlo di Tetis ignorava le dinamiche del potere vivendo al di fuori della Legge, sia essa giuridica o morale, e questa sua estraneità al mondo del potere lo connotava come una specie di "ribelle o rivoluzionario", dopo la *Visione del Merda* e la scoperta tra i

ragazzi "omologati" anche dei giovani che avevano contribuito al soddisfacimento del suo imperativo a godere, Carlo sembra ora compiere un rifiuto, motivato dalla nichilistica scoperta di quello che Pasolini chiama "nulla sociale". Questa forma di irrisione non trasgredisce quell'*ordine orrendo* che il nuovo potere ha istituito, ma anzi collabora con esso. In questa ottica la castrazione avvenuta nel *terzo momento basilare* assume il significato di un ritorno all'ordine; il radicale rifiuto del fallo da parte di Carlo di Tetis vuol dire rifiuto dello strumento di godimento in prima istanza e del mezzo che poneva in relazione il corpo borghese con l'alterità sottoproletaria.

Questa forma di irrisione non ha nulla a che spartire con le precedenti tipologie di riso che abbiamo incontrato nell'*appunto 82*: lì il riso era sacro perché in instancabile opposizione alle relazioni di potere, qui, invece, l'irrisione di Carlo della realtà sociale è irrisione di *tutta l'intera realtà*. Ci troviamo davanti ad uno sguardo onnicomprensivo che accoglie e nega indifferentemente ogni cosa: lo sguardo ironico di Carlo di Tetis svuota ogni elemento della realtà, spoglia il mondo di fascino e di mistero:

L'idea della speranza nel futuro diventa un'idea irresistibilmente comica. La lucidità che ne consegue spoglia il mondo di fascino. Ma il ritorno ad esso è una forma di nuova nascita: l'occhio luccica di ironia nel guardare le cose, gli uomini, i vecchi imbecilli al potere, i giovani che credono di incominciare chissà che.²⁰⁹

Il ritorno al mondo, dice Pasolini, è una nuova nascita: ma non c'è gioia in tutto questo, non c'è passione né amore. Ogni cosa appare disincantata e distante dallo sguardo ironico di Carlo che, infatti,

209 *Ivi*, p.424

paradossalmente, non si ritira a vita privata: non c'è alcuna conversione nel suo animo rinnovato, ma lucida accettazione di quel nulla che ormai, ai suoi occhi, avvolge ogni esperienza e ogni speranza umana.

Fuga dal mondo e ascesi saranno invece gli esiti estremi a cui giungerà Carlo di Polis verso la fine del romanzo: dopo aver scoperto un nulla assoluto, che Pasolini distingue dal nulla sociale conosciuto da Carlo di Tetis:

E' chiaro che non parlo di coloro che scoprono il 'nulla' filosofico, cosmico. Si tratterebbe in tal caso di una conversione, molto coerente con le loro precedenti illusioni e fedi, e causerebbe il blocco di tutto; il ritiro dal mondo; l'ascesi.²¹⁰

Nichilismo cosmico e ritiro dal mondo saranno l'ultima carta che l'ingegnere opporrà al potere, ma anche questa sarà una mossa che non disinnesci, che non cerca di aprire uno spazio di resistenza in opposizione al potere, ma sarà ancora la reazione pacifica, ironica e borghese di chi pensa di potere vivere al di fuori dei vincoli che il mondo del potere instaura.

210 *Ivi*, p.422

Capitolo 7

L'Epoché

Un'ulteriore lacuna di almeno sedici appunti rende particolarmente difficoltosa l'individuazione di una trama a questa altezza dell'opera. Solo una serie di appunti, chiamati *L'Epoché*, sembrano godere di una parziale condizione di compiutezza. La nota al teso numero 52, a cura di De Laude, ci informa che il titolo *Epoché* era già stato utilizzato da Pasolini come titolo provvisorio di un racconto o di uno schema di romanzo, ma al di là di questo rimane difficile avanzare ipotesi interpretative inerenti a questa "sospensione del giudizio" che dovrebbe interessare Carlo. Forse, poiché di lì a poco Carlo di Polis si ritroverà ambigualmente coinvolto in una bomba stragista alla stazione di Torino, il termine greco allude alla freddezza decisionale della *realpolitik* e quindi alla strategia della tensione (e proprio in questi appunti si parla di "colpi di stato falliti" e del secondo "momento" della strategia stragista, quello nero). Oppure, anticipando quanto succederà alla fine del romanzo, la sospensione a cui si allude ha a che fare con il rifiuto, da parte di Carlo di Polis, di proseguire nella sua carriera di uomo di potere. A corroborare questa seconda ipotesi, possiamo rivedere quanto viene detto dall'autore nell'*appunto 63*; in quella porzione di testo si parla di *epoché* a proposito dei "tentennamenti" di Carlo di Polis rispetto al prosieguo della sua carriera in seguito all'incontro con Carmelo:

La carriera, le ambizioni, il potere (il lettore sa tutto) ogni cosa gli sembrava perfettamente stupida e prima di

valore. L'epoché, forse, si stava adempiendo.²¹¹

7.1 La festa del potere

L'appunto "i narratori" funziona da introduzione alle storie che saranno raccontate e da presentazione dell'ambiente. Carlo si trova, per la festa della Repubblica del 2 giugno, ad una serata ufficiale ("sagra ufficiale" la chiama Pasolini) che si svolge in alcune sale del Quirinale. Alludendo in diversi punti alla terza cantica della commedia di dantesca, "motore immobile" della festa è Giuseppe Saragat: intorno all'ex presidente della Repubblica si dispongono, a seconda del peso politico e dell'importanza, vari gruppi di persone. Carlo, ormai divenuto potente uomo dell'Eni, "avrebbe potuto e dovuto prender posto nel cerchio più stretto della Rosa"²¹².

La rappresentazione dell'Empireo, cioè dei politici e degli imprenditori presenti alla festa, che in cerchi concentrici si distribuiscono in "carole" intorno alla figura di Saragat, vengono presentati diligentemente dall'autore alludendo alle presentazioni, nei poemi epici, degli eserciti attraverso le parate; così alcuni versi di un poema epico (*Illiade* o *Eneide*) avrebbero 'funzionato' come cornice poetica per la descrizione di questa scena. Ma un'altro è l'ipotesto attraverso cui Pasolini costruisce questa lunga carrellata di uomini di

211 *Ivi*, p.328

212 *Ivi*, p.427

potere. Come si legge nella nota 55, Iolanda Romualdi ha trovato in una lunga inchiesta dell'*Espresso* ad opera di Giuseppe Catalano, la fonte giornalistica di cui l'appunto in questione sembra esserne una riscrittura "narrativa". Nell'articolo di Catalano, *Cefis e il sid. I mattinali*, vengono proposti questi "mattinali", cioè dei brevi appunti redatti da uomini dei servizi segreti (deviati?) che ogni mattina sembra venissero fatti recapitare a Eugenio Cefis in persona, che da poco più di un anno (la festa si svolge nel 1972, come più volte ricorda l'autore) era salito al vertice della Montedison²¹³, ma volendo mantenere un controllo indiretto sull'Eni, aveva posto a capo dell'Ente idrocarburi un uomo di fiducia, Massimo Girotti, per il quale però ora nutriva alcuni dubbi²¹⁴. I mattinali servivano a monitorare Girotti, ma anche vari personaggi politici, soprattutto di area socialista e comunista, al fine di conoscerne in anticipo movimenti e iniziative.

La panoramica politica tocca trasversalmente i tre partiti principali: incontriamo i due segretari del Partito socialista Giacomo Mancini e Francesco de Martino, quest'ultimo si trova vicino al presidente dell'Eni Girotti, i democristiani Danilo de Cocci e Ugo la Malfa, il neosegretario del PCI Enrico Berlinguer, l'unico ad avere lì in mezzo un'"onesta faccia", insieme al compagno di partito Eugenio Peggio.

Tra i rappresentanti del Msi troviamo l'onorevole Nicosia, reduce da un incontro con l'industriale Monti, che è stato già nominato nel salotto della signora F. quale secondo ramo dei finanziamenti (l'altro

213 "[...] Cefis diventò presidente della Montedison nel maggio del '71", Scalfari, Turani, *Razza padrona*, Feltrinelli editore, Milano, 1974, p. 153

214 *Ivi*, Capitolo 5, *Girotti si ribella*, p.310 e seguenti

faceva capo a Cefis) per gli incontri "culturali" che si svolgevano a casa dell'aristocratica signora. Nicosia è intento a parlare con il neo onorevole Pino Rauti, eletto anche lui nelle file del Msi proprio nel '72 dopo aver apparentemente "ammorbido" le posizioni neofasciste di *Ordine nuovo*, fondato dallo stesso Rauti: i due si scambiano informazioni riguardo l'incontro con Monti. Rauti, infatti, era stato interrogato "in merito agli attentati della estrema destra" e Monti era accusato di aver finanziato *Ordine nuovo*. Si insinua così il tema che emergerà tra poco, quello dello stragismo nero e che, come vedremo, avrebbe interessato tutta la seconda parte di *Petrolio*.

7.2 I racconti dell'Epoché: l'opera allo specchio

Spostandosi da una stanza all'altra, Carlo si allontana dal brulichio politico e si ritrova in una sala insieme ad alcuni invitati che non avevano "nulla in comune con gli invitati qui sopra descritti"²¹⁵. Si tratta di un gruppo di letterati che, per passare il tempo, si intrattengono raccontandosi delle storie.

Questi racconti occupano le successive quaranta pagine di *Petrolio*, anche se non è sempre facile individuare il senso simbolico di queste storie, possiamo provare ad evidenziarne due aspetti comuni: innanzi tutto, come ci informa l'ultimo dei racconti "Storia delle stragi", questi brani vogliono rappresentare un'unica storia: "La storia di un colpo di stato fallito". Ma se questa linea interpretativa sembra funzionare per l'ultimo racconto presentato, dei precedenti, invece, risulta piuttosto difficile comprenderne il valore simbolico. Inoltre possiamo vedere come in questi racconti il narratore che di volta in volta si succede insista preliminarmente, in una sorta di preambolo, sul ruolo del narratore in rapporto alla "forma che egli crea", cioè alla propria opera. Così nel primo racconto "Storia di un uomo e del suo corpo", leggiamo:

-La mia non è una storia ma una parabola- comincio il simpatico grillo parlante -e siccome il senso di questa parabola è appunto il rapporto di un autore con la forma che egli crea, mi sembra perfettamente inutile fare qualsiasi preambolo su ciò che sto per raccontare.

O ancora, nel terzo racconto proposto, vediamo problematizzato dal narratore il presupposto del realismo in questi termini:

²¹⁵ Ivi, p.434

[...]tutto ciò che io vi riferirò, non è apparso nel teatro del mondo ma nel teatro della mia testa, non si è svolto nello spazio della realtà ma nello spazio della mia immaginazione, non si è, infine, concluso secondo le regole contraddittorie del gioco dell'esistenza, ma si è concluso secondo le regole contraddittorie del gioco della mia ragione²¹⁶

Questo brano è invece tratto dal preambolo del quinto racconto:

[...]il raccontare mette a repentaglio, e quindi a soqquadro, l'essere. Il soggetto narrante, di fronte alla propria fase fondatrice, entra in stato di crisi. E si tratta della vera e propria crisi tipica del rapporto col sacro. Il racconto è nel recinto del sacro.²¹⁷

Possiamo allora dire che, prima di iniziare il racconto, il narratore di turno puntualizza, metanarrativamente, alcuni aspetti afferenti all'arte narrativa in generale; queste puntualizzazioni critiche sembrano però riconducibili anche alla particolare scrittura o forma di *Petrolio*. In questi racconti si parla di personaggi divisi in due per esigenze "formali" (come accade per la scissione del protagonista del romanzo), si tocca il tema dell'impossibilità di sintesi tra istanze contraddittorie in una prospettiva antihegeliana (e non è questo il nucleo poetico di un autore che ha fatto della sineciosi la propria figura privilegiata?) si parla di un'umanità nuova nata letteralmente dalla merda dove le differenze di classe sono azzerate al punto che i due bambini-merda, nati da un ricco borghese ed un povero proletario vengono addirittura scambiati (e i temi dell'omologazione di classe e di una società mutata sono al centro della visione, *nomen omen*, del Merda). Ma si parla anche di intrighi addirittura cosmici tra servizi

216 Ivi, p. 442

217 Ivi, p.459

segreti doppiogiochisti e poteri che apparentemente collaborano allo stesso obiettivo, ma che nell'ombra sono in aperto contrasto; o, ancora, di colpi di stato minuziosamente concepiti financo nel loro calcolato fallimento. In questa direzione, il più esplicito dei racconti dell'epoché risulta essere l'ultimo, *Storia delle stragi*:

-Se ho capito bene- disse quello che doveva essere il quarto narratore, accingendosi a versare il suo bicchiere di ciceone- in tutte queste storie, esplicita o mascherata, si ripete sempre la stessa storia, che ne è lo schema, il paradigma, o, se vogliamo, il 'dromenon reale, storico, a cui queste storie di finzione, legòmena, danno una veste simbolica, e ad esso rimandano. Tale 'storia prima' mi sembra che potrebbe essere intitolata: "Storia di un colpo di Stato fallito".²¹⁸

La storia che viene raccontata non è una parabola e non vuole essere allusiva come le precedenti, "essa non rimanda alla 'storia del colpo di Stato fallito', *ma lo è*". Il racconto in questione è stato riferito direttamente al quarto narratore da un uomo direttamente colluso con la mafia, trovato in fin di vita a Katmandu, in Nepal. Purtroppo l'appunto risulta sviluppato solo nella sua prima parte (l'incontro del narratore con il morente), ma della storia 'riferita' rimane solo una didascalia e una nota d'autore che vale la pena riportare perché potrebbe illuminare il senso di questo 'colpo di Stato fallito':

[il racconto del morente è in rima persona: lunga storia che comincia in America – omicidio Kennedy – arrivo in Grecia – fascisti italiani ecc.

Il morente racconta ciò che sa: ma anche ciò che è venuto a sapere da altri morenti (tre o quattro)(1) i quali a loro volta, prima di morire, raccontano a lui ciò che sanno.

Il morente del Nepal è dunque l'ultimo in ordine di tempo. Sospetto che non sia stato ammazzato dai buoni nepalesi. Comunque egli (metalinguisticamente) insiste a dire che *due* sono le fasi delle stragi, *due*, e il narratore lo

218 Ivi, p.476

ripete ai suoi ascoltatori: *Due* solo le fasi, *due*]²¹⁹

Poco prima di questa didascalia, il narratore precisa così l'arco cronologico che il racconto del morente avrebbe coperto:

Ciò che egli mi raccontò è un breve periodo della recente storia italiana (esattamente sei anni).²²⁰

Come è noto, l'omicidio del presidente degli Stati Uniti John Kennedy è avvenuto nel novembre del 1963, incrociando questa informazione con la precedente sappiamo che il racconto sarebbe arrivato sino al 1969, anno della strage di piazza Fontana. Il tragico evento interessò profondamente Pasolini, tanto da dedicare una poesia alle vittime dell'attentato e un documentario²²¹, in un'inedita collaborazione con *Lotta Continua*, che mirava, tra le altre cose, a ricostruire la misteriosa morte dell'anarchico Pinelli, "volato" dal quarto piano degli uffici della questura di Milano ove era stato condotto in seguito al suo arresto per la presunta partecipazione alla strage. La nota d'autore è riferita ad altri 'morenti' che prima del mafioso avevano confessato parti di questa storia, e recita:

Uno di questi cade davanti ai suoi piedi di notte dal quarto piano di una clinica (D'Ambrosio). Uno muore cadendo nella tromba dell'ascensore²²²

Si tratta ancora di morti misteriose, ma qui troviamo anche due elementi che sembrano corroborare l'ipotesi che in questo racconto l'autore stia alludendo proprio alla strage di piazza Fontana e alla morte 'accidentale' dell'anarchico Pinelli: il testimone cade da un

219 *Ivi*, p.483

220 *Ibidem*

221 *12 dicembre* di G. Bonfanti (Italia, 1972)

222 *Petrolio*, p.483

quarto piano e in parentesi tonde troviamo un nome, D'Ambrosio, che coincide con quello del magistrato che archiviò nel '75 la morte del ferroviere, assolvendo dalle accuse Calabresi e altri uomini della questura.

Se così stanno le cose, Pasolini sta, ancora una volta, facendo ciò che reputava essere il compito dell'intellettuale davanti ai 'misteri' che tra la fine degli anni Sessanta e per quasi tutto il decennio successivo hanno segnato un'epoca, sta, cioè, "mettendo insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico". Questa volta, però, non lo avrebbe fatto da intellettuale o da giornalista, ma direttamente dall'interno di una sua produzione artistica avrebbe descritto il meccanismo stragista, il disegno politico, il calcolo dei *golpe* e i due 'momenti', ossessivamente ripetuti, che strutturavano la strategia della tensione al fine di destabilizzare per stabilizzare: depotenziare gli opposti estremismi (di destra e di sinistra) sino ad appiattire verso il centro le parabole ideologiche che tra il finire degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta hanno rischiato di destabilizzare realmente il granitico dominio della classe dirigente.

7.3 L'Epoché di Carlo di Polis

Come nel caso della *Visione del Merda*, dove solo al termine della lunga scena ci viene fornita un'informazione in grado di individuare, retrospettivamente, in Carlo di Tetis il Carlo che si era recato nei pressi del Colosseo, così è solo al termine dell'*Epoché* che l'autore ci fornisce un'informazione capace di chiarire che il Carlo che ha partecipato alla festa al Quirinale è, questa volta, Carlo di Polis. Nell'Appunto 103, *Indescrivibilità di un ansia*, leggiamo:

Mentre intorno a lui continuava il rombo della Festa del Quirinale, nel fondo, e vicino ai suoi orecchi, la discussione colta, come un bassorilievo vivente su una pietra greve e incombente, Carlo si sentiva penetrato dal dolore della perdita di Carmelo, o di qualsivoglia altro fosse stato al posto di Carmelo.²²³

E' stato quindi Carlo di Polis ad ascoltare i racconti dell'*Epoché* ed è ancora lui a prendere congedo dalla Festa quando il dolore per la perdita di Carmelo si fa atroce e indescrivibile. Sono queste le uniche pagine in cui il protagonista ci viene presentato in termini quasi tragici: Carlo primo non è più il freddo e distaccato ingegnere che opera per il potere senza alcun tipo di vincolo etico o di dubbio, ma si insinua in lui qualcosa di letteralmente indescrivibile, un'ansia umanissima scaturita dall'assenza irreversibile dell'unico uomo con cui era riuscito ad avere un incontro (e quindi, secondo la logica interna di *Petrolio*, l'unico uomo che Carlo aveva realmente *conosciuto*):

Ciò che aveva legato Carlo a Carmelo così profondamente che per quel legame Carlo sarebbe stato disposto, come si dice, a dare la vita, era qualcosa di perfettamente arbitrario e gratuito: qualcosa che non si

²²³ Ivi, p.488

trova [...] in tutto lo scibile, che -ordinato in sia pure un'immensa, illimitata biblioteca- io potrei consultare, per aiutarmi nell'assunto di descrivere, appunto, il desiderio e il dolore di Carlo.²²⁴

A questo punto Carlo di Polis, nel disperato tentativo di arginare l'incomunicabile ansia che lo attanaglia, tenta di esperire a ritroso la parabola iniziatica di Carlo di Tetis: a Pisa, come si legge in un capitolo (speculare all'*Appunto 51, Bullicame*) dove il Nostro si sarebbe unito a diversi ragazzi in una scena analoga a quella del Pratone (ma l'appunto non è stato sviluppato e ci rimangono solo alcuni indizi affidati alle didascalie), poi, in treno, Carlo ritorna nella città da cui proviene, Torino, per immergersi in quei "luoghi del vizio"²²⁵ che aveva conosciuto attraverso i racconti che ne aveva fatto Carlo di Tetis.

Tralasciando l'ennesimo elemento ritardante che condiziona il susseguirsi degli eventi inerenti alla *Storia di Carlo*, e cioè gli appunti denominati *Grande Digressione*, Carlo giunge nella stazione del capoluogo Piemontese. Iniziano così le ultime settanta pagine di *Petrolio*, dove è possibile considerare almeno quattro gruppi di appunti che sembrano godere di uno stato di parziale rifinitura: si tratta degli appunti 110-120, *I Godoari*, gli appunti 121-124 chiamati *La nuova periferia*, gli appunti 125-126, *Manifestazione fascista*, il quarto ed ultimo *Momento basilare del poema*, e la *Festa antifascista*, che occupa gli appunti 129, 129a, 129b, 129c.

224 *Ivi*, p.488-489

225 *Ivi*, p.497

Capitolo 8

La strage

8.1 Carlo ritorna a Torino

Le avventure di Carlo di Polis a Torino non vengono esplicitamente raccontate in *Petrolio*, ma ne rimane traccia in una didascalia a pagina 506: l'ingegnere si sarebbe recato nella misteriosa "pensione Sicilia" e qui avrebbe incontrato diversi giovani caratterizzati dalla "faccia anonima 'tipica' di una gioventù enigmatica (né fascista, né conformista né anticonformista: forse imbecille forse criminale ecc.)". I giovani si sarebbero poi rivelati "sicari o alleati della malavita (o del caos italiano)" e sono i medesimi protagonisti attivi nella strage immaginata da Pasolini (e la storia invererà l'atroce visione dell'autore) attuata per mezzo del denaro che lo stesso Carlo consegna:

I sicari [...] fanno scoppiare la bomba con i 2 milioni dati da Carlo alle 'marchette', alla Pensione 'Sicilia'

Ha così inizio la sequenza dei *Goduari*. Il titolo, precisa la nota al testo di De Laude numero 75, si riferisce ad un "popolo barbaro di invenzione insediatosi nella pianura padana intorno a una villa romana abbandonata" ed è tratto da un racconto di Anna Banti, *La villa romana*: e proprio con un popolo barbarico e primordiale sembra incontrarsi Carlo, in una visione che lo conduce dalla stazione di Torino ridotta in macerie in seguito all'esplosione stragista, ad un 'immaginifica terra vergine e primitiva'.

Dopo la deflagrazione dell'ordigno, l'ingegnere si avvicina cautamente ai ruderi della stazione e attraverso uno squarcio del muro guarda fuori:

[...] la città non c'era più. L'edificio della stazione sorgeva in mezzo a un immenso deserto, come, appunto, un'antica chiesa ridotta a ruderi solitari invasi dalle ortiche e dal sole.²²⁶

L'attentato, oltre alle macerie e ai corpi dilaniati, lascia dietro di sé un deserto immaginario, che però non sembra alludere alla morte, ma paradossalmente sembra coincidere con un'esplosione vitalistica della natura, un ritorno ad uno stato primordiale dove l'erba cresce selvaggia dappertutto, dove "le cicale più che frinire, infuriavano"²²⁷. In questa sorta di eden preistorico Carlo si incammina sino ad incontrare i timidi segni dell'uomo: un piccolo appezzamento di terra coltivato²²⁸, poi un sentiero, un ponte e alcune antiche abitazioni²²⁹.

Dopo questa visionaria peregrinazione del protagonista, però, quella 'waste land', che dappprincipio aveva una forma, finì col diventare informe. Non era più.²³⁰

I segni della civiltà umana si mostrano per quello che realmente sono:

una distesa immensa di rifiuti, in una specie di grande affossamento del terreno, dall'odore acido, irrespirabile, coi luccichii dei barattoli e quelli più opachi della plastica.²³¹

226 *Ivi*, p.509

227 *Ivi*, p.510

228 *Ivi*, p.514

229 *Ivi*, p.515

230 *Ivi*, p.523

231 *Ivi*, p.523

8.2 *La nuova periferia*

Dall'alto di questa discarica Carlo intravede *La nuova periferia* (questo il nome della serie di appunti seguenti): attraversandola incontra una nuova umanità che assomiglia molto a quei giovani che Carlo di Tetis aveva visionariamente incontrato dall'alto del carro trainato dagli dèi:

[...] i loro visi erano assenti, pallidi, con sguardi ritorti, o rivolti altrove. I capelli tagliati corti sulla fronte, e lasciati lunghissimi dietro le orecchie a penzolare fino sulle spalle, davano loro l'aria di feticci femminili ridicoli e sinistri.²³²

Manca ai giovani de *La nuova periferia*, come a quelle de *La visione del Merda*, il riso sacro e gratuito su cui ci eravamo soffermati in precedenza; ora l'allegria del popolo appare esplicitamente codificata e disciplinata dal modello mass mediatico così come lo è il loro modo di camminare, vestire, "atteggiarsi":

Vennero dei giovani, maschi e femmine mescolati insieme cameratescamente; e con essi, un po' di chiasso e di allegria. Ma era tutto convenzionale, imparata alla televisione. Anzi, qualcuno di loro, accanto a una piccola automobile utilitaria lucida come uno specchio, prendeva gli atteggiamenti che hanno i giovani nelle réclames o delle automobili, appunto, o dei vestiti, o di qualche prodotto accessorio. Aveva negli occhi la stessa felicità totale, che impediva l'accesso a qualsiasi altro sentimento che non fosse quello del coincidere con un modello amato e senza alternativa...²³³

Così come nella *Visione del Merda* la doppia rappresentazione della *Scena della Realtà* e *Scena della Visione* poneva in contrasto i giovani ante mutazione antropologica, il popolo "di qualche anno fa", e

²³² *Ivi*, p.525

²³³ *Ivi*, p.527-528

i neo adepti ai modelli imposti, anche in questa visione che ha per protagonista Carlo di Polis, il popolo viene rappresentato da una doppia scena: se *i Godoari* rappresentano un'umanità barbarica, ma capace ancora di creare modelli propri, vivendo in umile sinergia con i cicli cosmici della natura, la gente della nuova periferia, invece

non era più quella di un tempo, quella gente *non* aveva più la purezza (sia pur coatta) della povertà, quella gente *non* aveva più l'antico rispetto, quella gente *non* aveva più l'antica ansia di riscatto, quella gente *non* creava più il proprio modello umano, quella gente *non* oppeneva più la sua cultura a quella dei padroni...²³⁴

234 *Ivi*, p.529

Capitolo 9

Carlo e il nuovo potere

Dopo l'incontro visionario di Carlo di Polis con il popolo che abita la nuova periferia, l'ingegnere fa ritorno nel centro di Torino dove il contesto sociale è radicalmente mutato. Dopo essersi riposato presso la casa di famiglia, Carlo si reca in uno storico caffè del centro per incontrare alcuni vecchie amicizie dei tempi del liceo: nonostante le carriere "cittadine" dei suoi vecchi compagni, è Carlo ad essere riconosciuto come uomo di successo nella comitiva. Mentre gli uomini si apprestano ad ordinare la colazione,

la vita ebbe come una pausa, e una specie di interrogativo si posò su tutte le cose e le facce²³⁵

Si tratta di una manifestazione fascista, che irrompe per le strade del centro catturando l'attenzione dei borghesi seduti al caffè. Sfilano in una parata tutti i simboli del fascismo classico: i gagliardetti, le camicie nere, qualche saluto romano...

Se i giovani comunisti, incontrati nell'*appuntamento 50*, "Come dovevano essere i giovani uomini nel '69", apparivano a Carlo di Tetis carichi di una potenza vitalistica pronta ad esplodere da un momento all'altro, al punto da essere considerati ierofanie, apparizioni divine, i giovani fascisti appaiono ora a Carlo di Polis come uomini superati dalla storia, incapaci di comprendere il vuoto ideologico che viene agitato assieme alle bandiere. Ma annunciare la fine del Fascismo vuol dire anche annunciare il successo ineluttabile del nuovo potere, che ha

²³⁵ *Ivi*, p.532

disgregato il mondo contadino e popolare che alimentava in parte i ranghi movimentisti dei vari gruppi di estrema destra sorti tra gli anni Sessanta e Settanta. I fascisti classici appaiono a Carlo come "dei 'ritardati'" che "non contano più (o contano poco)"²³⁶. Oltre al fascismo, agli occhi del nuovo potere, anche la chiesa "risultava superata, abbandonata, inutile, ingombrante"²³⁷: un mutamento ha radicalmente cambiato le forme attraverso cui il potere operava storicamente, ed è Carlo a rendersene ora esplicitamente conto, l'ingegnere giunto ai vertici dei quadri dirigenti che costituiscono una parte reale di questo nuovo potere può ora "trarre con la massima lucidità le sue conclusioni 'ispirate'". Per la prima volta, Carlo è cosciente della qualità del potere che lui stesso esercita e collabora ad ingigantire: questo non si esprime solo attraverso la conquista di nuovi mercati 'agevolati' in Oriente o in Africa (ed è Carlo stesso ad aver collaborato all'impresa attraverso i suoi viaggi per conto dell'Eni) o attraverso le trasversali alleanze che uniscono la politica all'impresa, l'imprenditoria alle mafie (sancite da incontri più o meno formali come quelle serate al Toulà alle quali il solito Carlo ha preso parte in prima persona) o, ancora, attraverso l'istaurazione di un clima di terrore, fatto di bombe e di stragi, atto a destabilizzare talune forze politiche per stabilizzarne altre. Solo ora Carlo si rende conto di quanto enorme sia stata la forza distruttiva di un'idea, quella di un progresso consumistico esponenziale, tradotta nelle coscienze individuali attraverso i mezzi di massa, primo fra tutti la televisione:

236 *Ivi*, p.534

237 *Ibidem*

In realtà la televisione predicava quotidianamente, ora dopo ora, il puro edonismo; il suo slancio era tutto in direzione della realizzazione del benessere e del consumo. E la gente aveva appreso la lezione in modo radicale; palinogenetico (per la prima volta nella storia). Era mutata. Aveva fatto propri i modelli umani, proposti dalla cultura del potere. Aveva abbandonato i propri modelli tradizionali. Esistenzialmente venivano vissuti nuovi valori, che nella coscienza erano ancora solo nominali. La vita era più avanti della coscienza. La tolleranza, necessaria all'ideologia edonistica del consumo, poneva nuovi doveri: quelli di essere pari alle nuove libertà che dall'alto, e senza parere, venivano concesse. Ragione inevitabile di Nevrosi²³⁸

Nulla resiste al mutamento antropologico che l'imperativo consumistico impone subdolamente, neanche gli slogan dei fascisti hanno più senso: "Dio, patria e famiglia" diventano "puro vaneggiamento". I fascisti sono solo "miseri cittadini ormai presi nell'orbita dell'angoscia del benessere, corrotti e distrutti dalle mille lire di più che una società sviluppata aveva infilato loro in saccoccia. Erano uomini incerti, grigi, impauriti. Nevrotici."

Colti dagli occhi di Carlo nella loro più disarmante volgarità, questi giovani non posso più incendiare il desiderio dell'ingegnere, la sua smania di essere posseduto: "la volgarità è violentemente antiafrodisiaca", quei corpi non rappresentano più un'alterità sacrale con cui entrare in contatto attraverso il rituale del sesso.

Nell'appunto successivo a questo, si svolge l'ultima delle quattro metamorfosi che hanno investito il corpo di Carlo Valletti: "appena gli ultimi di quei beccamorti furono passati" l'ingegnere inizia a sentire un dolore al ventre e subito si rende conto che qualcosa di particolare sta succedendo al suo corpo di donna. Corre in bagno e spogliandosi

238 *Ivi*, p.534-535

allo specchio si accorge che i seni sono scomparsi e "che di nuovo gli penzolava in fondo alla pancia, sotto i radi peli, il vecchio pene"²³⁹.

Nell'*appunto 128*, "Prima dell'illuminazione e dei calembours", l'autore ci informa che dopo questo colpo di scena, l'ultima metamorfosi di Carlo, avverrà a breve un secondo ed anche un terzo colpo di scena. Ci troviamo nelle ultimissime pagine di *Petrolio* e, purtroppo, del terzo colpo di scena non vi è traccia. Nell'*appunto 128a*, l'autore ritorna sui due ultimi colpi di scena dicendo che avranno "ripercussioni fondamentali nel resto della nostra storia" questo "resto", però, ci è stato tragicamente sottratto a causa dell'omicidio del suo autore.

Gli ultimi appunti oggetto di questa lunga analisi abbracciano le ultime 30 pagine di *Petrolio*: ci troviamo sempre a Torino durante una "festa antifascista" organizzata da Giulia Miceli, aristocratica torinese moglie di un misterioso potente che certo non casualmente condivide il cognome con il celebre Vito, generale dell'esercito e direttore del Sid sino al suo arresto, avvenuto nel 1974²⁴⁰.

La nota al testo numero 79 ci informa che gli *appunti 129, 129a, 129b e 129c*, laddove cioè l'autore si dilunga nella descrizione dei preparativi della festa, risultano essere la "ripresa testuale più eclatante ed esibita in questo romanzo pur ordito di citazioni": l'ipotesto di questi appunti coincide con la sezione prima della terza parte del romanzo *Demoni*, di Fedor Dostoevskij²⁴¹.

239 *Ivi*, p.538

240 Arrestato per "cospirazione contro lo stato" verrà poi assolto con formula piena. Il suo nome è legato anche alle vicende del *Golpe Borghese*, iscritto alla loggia P2, Miceli sarà implicato anche nelle vicende legate alla *Operazione gladio*.

241 *Petrolio*, p.613 nota 79, a cura di De Laude

9.1 La lingua del nuovo potere

A ben vedere, in tutti gli appunti afferenti alla festa antifascista vengono a crearsi diversi legami intertestuali: oltre alla riscrittura di un capitolo dei *Demoni*, durante la festa vengono citati i versi di una poesia di Cummings, alcuni passi di un saggio di Pound e un largo stralcio di un discorso di Fanfani dedotto da un'intervista all'onorevole pubblicata sull'*Espresso*. Particolarmente interessante sembra quest'ultimo prestito: nell'*appunto 128c* una buona porzione dell'intervista viene ricopiata e posta tra virgolette, si tratta di un brano dove Fanfani parla di sviluppo e progresso (temi cari a Pasolini) al fine di "fissare le condizioni per un moderno equilibrato sviluppo"²⁴². Ma nella finzione di *Petrolio*, questo discorso non viene riferito dall'onorevole democristiano e senatore a vita dal 1972, ma è scritto da Carlo Valletti quasi si trattasse di un esercizio di stile nel quale l'ingegnere tenta di "nominare l'innominabile": il funzionamento pratico del nuovo potere all'interno di un discorso politico.

L'autore, attraverso un'attenta analisi testuale del brano citato, sottolinea alcuni aspetti linguistici particolarmente rilevanti riguardo l'uso performativo della lingua e le implicazioni politiche che si celano dietro una scelta stilistica. Per prima cosa viene fatto notare il carattere di pseudoufficialità che un certo stile notaristico conferisce al brano, quindi il valore eufemistico degli strategici ablativi assoluti atti a normatizzare, e quindi depotenziare, le colpe di carattere politico:

Fuori dall'ablativo assoluto, quei 'danni' e quelle 'manchevolezze' sono indubbiamente criminali; dentro

²⁴² *Ivi*, p.560

l'ablativo assoluto invece si normalizzano, diventano elementi sia pur deplorabili di 'negatività' necessaria o inevitabile²⁴³

Ma è in un'altra espressione che l'autore legge il volto nuovo di un potere che lavora sulle idee e sulle parole prima ancora che sui corpi o sulle leggi. E' la frase "programma di sviluppo civile" ad attirare l'attenzione di Pasolini: perché sostituire così l'espressione "progresso"?:

qui c'è qualcosa di diabolico. Ossia la fiducia quasi magica nel potere dei nomi, che nasconde: primo, il carattere fascista di uno 'sviluppo economico' non includente il "progresso"; secondo, il cambiamento di tale carattere fascista in quanto attuato appunto attraverso uno "sviluppo economico" e non più attraverso la classica violenza conservatrice; terzo, l'abbandono dei valori tradizionali simboleggiati (e non certo platonicamente) dalla Chiesa, a vantaggio dell'assunzione di nuovi valori (per esempio l'edonismo derivante dallo "sviluppo economico") che cambia la realtà del potere da servire²⁴⁴

Tra gli appunti presi da Carlo, oltre il brano ora presentato, vi è un'altro stralcio ripreso dall'intervista a Fanfani e 'spacciati' per scritti del solito ingegnere: si tratta di un intervento sul "'parassitismo' nella vita politica italiana" riscritto in versi dall'autore di *Petrolio*. L'effetto raggiunto dalla trasposizione in versi è qualcosa di comico che svuota la riflessione non solo di ogni profondità politica, ma anche e soprattutto di ogni pretesa di verità o di buona fede in chi pronuncia una simile litania:

il cursus della voce recitante i "Misteri" inclina
qui nettamente verso inflessioni di "Ritmi"
goliardici, e il sentimento del sacrilegio e del

243 *Ivi*, p.561

244 *Ibidem*

fescennino è incumbente"²⁴⁵

Carlo di Polis sembra ormai aver raggiunto l'apice della sua iniziazione al potere: non solo formale, grazie alla sua carriera, ai successi all'interno dell'azienda e alle collusioni di ordine vario con uomini politici e mafiosi, ma anche sostanziale, creando e riproducendo lui stesso la lingua del nuovo potere: attraverso discorsi che sanno di politichese e di liturgia, Carlo officia il rito di un potere rinnovato e mutato nelle sue dinamiche di azione. Ma proprio a questo punto ecco palesarsi quel colpo di scena che il lettore ormai aspetta da diverse pagine.

²⁴⁵ *Ivi*, p.563

9.2 Colpo di scena: “io sono un borghese”

Nell'*appunto 129* si parla di Carlo di Polis che, all'interno dell'ennesimo evento mondano (questa volta si tratta della Mostra dell'Automobile), allungando una mano per afferrare un bicchiere di whisky, di colpo "si risvegliò"²⁴⁶. Si tratterebbe di una specie di risveglio mistico, di illuminazione, che avrebbe causato il rifiuto da parte di Carlo di continuare la sua vita quotidiana nella sua forma attuale. A questo punto Pasolini aveva pensato di inserire un lungo inserto scritto in caratteri giapponesi che, in maniera speculare al viaggio in Oriente scritto in greco, avrebbe raccontato in maniera sintetica il viaggio iniziatico dell'ingegnere a Edo, l'odierna Tokyo:

Il caso estremo -che veniva giustificato dall'*Appunto 3c*- cioè un'intera sezione dell'opera scritta in caratteri greci o neogreci, praticamente illeggibili e costituenti perciò, appunto, nient'altro che 'qualcosa di scritto' – ora si sta per ripetere. Questa volta i caratteri sono giapponesi. Qui la pura ideografia e la significativa illeggibilità sono, evidentemente, espresse ancor meglio.²⁴⁷

Il brano è tratto dall'*appunto 131*, dal titolo di "Nuova glossa". Esiste infatti un precedente appunto dal titolo "Glossa", l'*appunto 74a*, subito dopo la visione del Merda: in quella parte di *Petrolio*, come abbiamo visto nel *capitolo 6.4*, l'autore indagava le due forme del riso sacro, il riso arcaico e comico che sventa le crisi cosmiche e quello, (“epigrafe dell'intera opera”), operato dallo stesso Pasolini, che abbiamo definito nei termini di una irrisione totale del potere. Poco dopo questa distinzione delle forme del riso sacro, abbiamo visto

²⁴⁶ *Ivi*, p.564

²⁴⁷ *Ivi*, p.567

come l'autore abbia inserito l'appunto "Il gioco", nel quale veniva definito il nuovo sguardo ironico e disincantato di Carlo di Tetis, il quale, dopo la visione dei venti ragazzi del pratone ridotti a ciechi adepti dei culti omologanti del nuovo potere, scopre il nulla sociale e, in virtù di questo nichilismo spicciolo, che si limitava ad una generica irrisione di *tutta quanta la realtà*, Carlo giustificava il proprio ritorno all'ordine del potere. Avevamo anche sottolineato la distinzione che Pasolini stava operando tra chi scopre il nulla sociale (cioè Carlo di Tetis) e chi invece scopre il nulla filosofico, anticipando che questo sarebbe stato l'esito di Carlo di Polis.

Del viaggio ad Edo non sappiamo nulla, tranne che lì Carlo di Polis si sarebbe messo alla ricerca "di una nuova cultura e di un nuovo modello di comportamento"²⁴⁸. Arriviamo così all'ultimo appunto di *Petrolio*, il 133 dal significativo titolo "L'irrisione", che si conclude con dei versi del poeta torinese Guido Gozzano:

Rimpatriato, a Carlo non restò, sostanzialmente, che far tesoro dell'insegnamento prezioso ricevuto a Edo, vivendolo fino in fondo. Frattanto si fece costruire, nel Canavese, lungo l'Adda (?), in quel punto ghiaiosa e deserta, una villa in forma di piccolo eremo, dell'identica forma del tempietto di Edo: questa cornice gli si presentava come indubbiamente necessaria. Quivi, solitudine, meditazione, ritiro:

Sono felice. La mia vita è tanto
pari al mio sogno: il sogno che non varia:
vivere in una villa solitaria,
senza passato più, senza rimpianto:
appartenersi, meditare... Canto
l'esilio e la rinuncia volontaria.²⁴⁹

Nell'appunto precedentemente analizzato, "Glossa", l'autore

248 *Ivi*, p.569

249 *Ivi*, p.570

invitava il lettore a rileggere con maggiore attenzione alcune parti di *Petrolio* per meglio comprenderne la struttura, e concludeva così, paragonando l'opera ad una gigantesca cattedrale fondata sulla simmetria architettonica:

[...] il lettore avrà certamente sentito parlare di simmetria. 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.

La simmetria architettonica di cui si parla è riferita al lungo testo giapponese che Pasolini voleva inserire per raccontare il viaggio iniziatico di Carlo di Polis a Edo, speculare alla lunga argonautica incontrata nella prima parte del romanzo, dove si narrava l'iniziazione al potere compiuta dal medesimo Carlo in Oriente. Ma, nella nota d'autore che chiude l'appunto, Pasolini insiste nel voler guidare il lettore nella ricerca di altri "corpi architettonici simmetrici" presenti nell'opera. Il presente appunto, "L'irrisione", sembra confermare questa strutturale simmetria dell'opera: il termine irrisione rievoca inevitabilmente l'appunto "Il gioco", nel quale Carlo di Tetis, deluso dalla visione dei giovani omologati, scopriva il nulla sociale e sanciva la propria collusione con il mondo del potere. Qui, invece, è Carlo di Polis a scoprire il *nulla filosofico*, e questa illuminazione comporta il suo ritiro dal mondo, il suo arroccarsi nell'ironico tempietto zen che si fa costruire nel canavese. Ma anche i versi di Gozzano sembrano ascrivibili ad un disegno interno e alla struttura dell'opera. Il poeta torinese viene infatti citato in altri due passi di *Petrolio*, fondamentali per comprenderne il tono parodico che questa citazione instaura.

La prima citazione di trova all'inizio dell'*appunto 7*, "Turno della madre". Carlo di Tetis è appena arrivato nella villa di famiglia nel canavese e i versi di Gozzano ne descrivono il paesaggio:

Col suo giardino incolto, le sale vaste, i bei
balconi secentisti guarniti di verzura...²⁵⁰

Poco dopo Carlo si reca nell'abbaino, e qui tornano i versi gozzaniani, ma subito Pasolini ne corregge il tiro, facendo risaltare l'elemento parodico a cui la citazione mira:

dall'abbaino secentista, ovale,
a telaietti fitti, ove la trama
del vetro deformava il panorama
come un antico smalto innaturale.
Non vero (e bello) come in uno smalto
a zone quadre, apparve il Canavese:
Ivrea turritta, i colli di Montalto,
la Serra dritta, gli alberi, le chiese...

Solo sull'abbaino (in quella giornata che ha già una certa atrocità settembrina; stanco per il lungo viaggio in treno e la notte passata in albergo a Torino senza dormire) Carlo si sbottona i calzoncini, lo tira fuori, e comincia a masturbarsi.²⁵¹

Tono parodico che viene riproposto nel *Terzo momento basilare*, dove altri versi di Gozzano vengono citati in un contesto profondamente diverso rispetto a quello originale. Se ne *I colloqui*, i versi estratti da Pasolini alludevano ad una pace ritrovata del poeta in seguito alla frustrazione del desiderio (questi i versi che seguono a quelli citati da Pasolini: *Il Desiderio! Amico/ il Desiderio ucciso/ vi dà questo sorriso/ calmo di saggio antico...*²⁵²) nell'*appunto 82* (che è

250 *Ivi*, p.54

251 *Ibidem*

252 Gozzano, *Una risorta*, in *I colloqui*. Ora in *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano 2008 p. 181

immediatamente precedente a "Il gioco") i versi vengono citati con esplicita allusione alla decisione, da parte di Carlo di Tetis, di recarsi in clinica e castrarsi:

[...] l'operazione a cui Carlo ha deciso di sottoporsi è tra le più antiche e semplici: la castrazione. La libertà vale bene un paio di palle:

La mia vita è soave
oggi, senza perché;
levata s'è da me
non so qual cosa grave²⁵³

Anche la terza citazione tratta da Gozzano non si sottrae a questo uso ironico-parodico che viene fatto dei versi del poeta Torinese: *l'esilio e la rinuncia volontaria* operata da Carlo di Polis che si rinchiude nel tempietto nel Canavese interrompe certamente la sua collusione con le dinamiche del potere, ne arresta la carriera all'interno dell'Eni, ma la scelta mostra anche la miopia e l'egoismo borghese di chi, prendendo coscienza della tragedia che il progresso economico e sociale elargito dal nuovo potere comporta, se ne lava le mani, si ritira dal mondo e si rinchiude in una "torre d'avorio", consumandosi nella meditazione e nell'attesa che un qualche dio addormentato si risvegli e agisca al suo posto:

Si trattava del culto, praticato attraverso l'ozio, del "Dio ozioso" [...] Senonché tale culto, se impediva a Carlo di avere rapporti usuali cogli uomini -l'irrisione dei quali era giustamente la forma del più supremo amore verso di loro – non impediva che egli praticasse un certo commercio con quegli Dei, a cui il Dio primo, fannullone e giocherellone, -forse addirittura addormentato al di là dei cieli- affidava la gestione di questo mondo.²⁵⁴

Ma oltre all'evidente intento ironico, perché Pasolini sceglie

253 *Petrolio*, p.421

254 *Ivi*, p.570-571

proprio i versi di Gozzano in *Petrolio*? E' possibile che con queste citazioni l'autore volesse alludere a un uso più generale dell'ironia e che questa "funzione" implicasse riflessioni più generali e profonde inerenti scelte di poetica, ma anche di natura politica e filosofica?

Se rileggiamo la recensione che Pasolini fa delle poesie di Gozzano in *Descrizioni di descrizioni* troviamo, in apertura, la seguente affermazione:

In una mattinata, ho riletto tutto d'un fiato le poesie di Gozzano.²⁵⁵

L'articolo è firmato 5 agosto 1973. La rilettura del *corpus* poetico di Gozzano era quindi molto fresca mentre Pasolini lavora a *Petrolio*, e già questa informazione può spiegare in parte la scelta di citare proprio il poeta torinese, ma nulla ci dice su eventuali altre implicazioni.

Continuando la lettura dell'articolo, ci si accorge di almeno due aspetti che potrebbero aver influenzato al decisione dell'autore di *Petrolio* a saccheggiare in questa maniera i versi di Gozzano: uno di carattere stilistico ed uno biografico. Il primo consiste in prima istanza nell'intrinseca capacità di sintesi della realtà di cui, sulla scorta di Dante, a detta di Pasolini, Gozzano è maestro indiscusso:

Pochi poeti italiani hanno la capacità di versi sintetici -che afferrano, condensano, materializzano e fissano tanta realtà – fisica e di pensiero- che il Gozzano.²⁵⁶

Così la scelta di Gozzano sarebbe motivata anche dalla predisposizione dei versi del poeta a saper evocare tanta realtà in

255 Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p.1843

256 *Ivi*, p.1847

poche righe. In effetti, nel caso del *Turno della madre*, è attraverso le poche righe della citazione che Pasolini descrive la villa dei Valletti, la condizione borghese-aristocratica e provinciale al tempo stesso, ma anche una certa patinatura decadente della famiglia. Ma, in seconda istanza, c'è un altro motivo stilistico che rende particolarmente “pratica” la citazione di Gozzano, e risiede in quella che Pasolini chiama la *scrittura narrativa naturalistica di Gozzano*²⁵⁷, in cui

[...] il lirismo si iscrive come momento culminante, a effetto teatrale...²⁵⁸

L'effetto teatrale è mantenuto nelle citazioni presenti in *Petrolio*: vale per il *terzo momento basilare*, dove la citazione chiude il breve appunto, ma anche per il *Turno della madre*, perché in quella ripresa coesiste all'intento parodico anche la funzione descrittiva del Canavese e delle città lontane intraviste dall'abbaino. Effetto che “funziona” anche ne *L'irrisione*, laddove la citazione esplicita e dà forma alla *solitudine* alla *meditazione* e al *ritiro* di Carlo di Polis.

Il secondo motivo sembra invece avere a che fare più con la figura del poeta torinese che con i suoi versi. Secondo Pasolini Gozzano è un poeta diviso (e verrebbe da dire dissociato, prendendo in prestito il lessico di *Petrolio*): da un lato viene paragonato a Kafka poiché “per tutti e due l'essere è un *colloquio con se stessi*”²⁵⁹, un monologo infinito in cui deflagra “l'ossessione del sesso femminile” e viene continuamente dibattuto “il problema della propria impotenza”, da un altro lato:

257 *Ivi*, p.1844

258 *Ibidem*

259 *Ivi*, p.1843

Gozzano può sdoppiarsi, avere una vita anche mondana, stare nei salotti, nei posti di villeggiatura.²⁶⁰

Un Gozzano privato, fatto di ossessioni e di ansie, che pratica un solipsistico colloquio con il proprio Io e un Gozzano mondano, che si reca negli aristocratici salotti torinesi e che conosce le regole dell'alta società: inutile nascondere gli evidenti punti in comune che questa duplicità del poeta condivide con il torinese Carlo Valletti.

Un ulteriore elemento individuato da Pasolini nello stile e nella poetica di Gozzano sembra toccare tangenzialmente i due punti ora presentati e avvicina il poeta torinese ad un altro poeta a cui Pasolini dedica un articolo in *Descrizioni di descrizioni*. Due sono le principali critiche che il recensore Pasolini muove a Gozzano: il suo “umorismo tutto sommato molto anodino” e la “parodia involontaria” che si origina dalla cultura borghese che voleva essere oggetto stesso della parodia lirica del poeta.

L'umorismo anodino, analgesico, depotenziato, sembra fortemente imparentato con lo sguardo ironico e irridente di Tristram nel racconto *Acquisto di uno schiavo*, o con l'irrisione annichilente di Carlo di Tetis prima e di Carlo di Polis poi. Si tratterebbe quindi di forme dell'irrisione che nulla hanno a che vedere con il riso sacro di cui abbiamo discusso nel capitolo 6.4, quella tipologia del riso che dal mito di Baubon, all'operazione di disvelamento del potere che *Petrolio* vuole compiere, irride e disinnesca il potere con la sua arcaica carica eversiva. Se questa irrisione totale del potere è un'azione dissacratoria, *l'umorismo anodino* di Gozzano, o l'irrisione analgesica dei personaggi

260 *Ibidem*

di *Petrolio*, non scalfiscono il potere, non lo graffiano: semplicemente lo ignorano, ma così facendo concorrono al suo successo. Questo tipo di critica che Pasolini muove contro l'ironia borghese di chi, vedendo naufragare l'ideologia, irride tutto tranne il potere, presenta interessanti punti in comune con la critica-recensione che viene mossa al poeta Eugenio Montale e alla sua quarta raccolta lirica, *Satura*²⁶¹.

In questo articolo Pasolini mette a fuoco diversi aspetti dell'ultimo Montale. Innanzi tutto è il tema dell'ironia su cui Pasolini si concentra:

Egli [Montale] ha fatto trapelare nei suoi tre libri che chi dice "io" è un uomo grigio, laconico, irreprensibile, romantico, ma ironico...²⁶²

Ed è con ironia che Pasolini mette in bocca al poeta ligure un finzionale discorso diretto nel quale si precisa l'altro tema su cui si vuole insistere, quello del cinismo e del nichilismo senza scampo:

-Ebbene, sì, io sono un signore elegante e un po' cinico, che non si compromette e non crede in nulla: io sono un borghese-²⁶³

Non credere in nulla è anche la prerogativa dei due Carlo. Ma le *architetture simmetriche* non si esauriscono qui. Poco più avanti infatti Pasolini parla esplicitamente di *epoché*, vedendo nel termine greco la filosofia che occupa e mostra il vuoto lasciato dalle precedenti ideologie:

Anche Montale opera sotto il segno di una filosofia di tipo stoico-epicureo, l'incombere dell'*epoché* che è la filosofia che riempie il vuoto lasciato dalla filosofia, e

261 Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p.2560-5

262 *Ivi*, p.2560

263 *Ivi*, p.2561

quindi anche in Montale c'è l'affermazione di un nulla che non impedisce tuttavia la scelta: senonché in Montale la scelta non è morale, ma è ideologica.²⁶⁴

E questa nuova ideologia a cui Montale giunge mostra, agli occhi di Pasolini, tutta la sua inefficacia, la sua falsa carica dissacratoria. Alla sfiducia nella storia e nella poesia, Montale avrebbe così opposto un *umorismo professionale*, molto simile quello *anodino* di Gozzano. Più che “dissacrazione” bisogna allora parlare di “una mossa diplomatica”, poiché il nuovo “parlare a mezza voce” del poeta ligure suona alle orecchie di Pasolini perfettamente integrato con i dispositivi di potere, e infatti prontamente lodato dall'istituzione accademica e dalla critica (vera e propria disciplina che in *Petrolio* è chiamata *scienza italianistica*):

Per sfiducia nella storia e nella poesia, il vecchio Montale ha gettato la maschera -quella sua maschera meravigliosa e inimitabile- e ha fatto lo scherzo di mostrarsi com'è: è uscito dal romanzo e è entrato nella cronaca. In conclusione egli avrebbe compiuto quell'operazione di moda che viene chiamata trionfalmente dissacrazione (e, nella fattispecie, auto-dissacrazione). Ma strano: la dissacrazione che Montale ha fatto di sé, benché lo sembri, non è riduttiva, non è degradante e non è provocatoria. E infatti vedo già le critiche piene di elogi e di omaggi, che faranno piovere sul bagnato di tale dissacrazione: e, non tanto per cambiare, sbaglieranno, perché di dissacrazione in realtà non si tratta, ma si tratta semplicemente di una «mossa» diplomatica, che ha la qualità non diplomatica di essere determinata da ragioni reali e angoscianti, da un confronto reale e angosciante con i «tempi».²⁶⁵

In conclusione, quindi, l'uso che Pasolini fa della citazione dei versi di Gozzano è un uso sicuramente ironico; ma questo non

264 *Ivi*, p.2563

265 *Ivi*, p.2561

esaurisce il senso di questa particolare forma di intertestualità. Citando Gozzano, Pasolini allude ad una certa maniera di fare ironia che aveva ritrovato e criticato nel Montale di *Satura*: questa forma di irrisione è giudicata da Pasolini inefficace nei confronti del potere.

Medesima forma di irrisione è quella a cui giunge Carlo di Polis sul finale di *Petrolio*: anche lui, come Carlo di Tetis, scopre il nulla cosmico. Questo nichilismo “borghese” sembra però un gesto miope nei confronti del potere, una rinuncia alla vita in guisa di ritiro dal mondo, meditazione e ascesi: un *trasumanar* solipsistico e fine a se stesso; monco poiché è privato del suo “versante pratico”, l'organizzazione della *vis* irridente, e diretta non contro un generico nulla cosmico, ma verso quella macchina invisibile, ambigua e contraddittoria, che è il Nuovo Potere.

Capitolo 10

Sul finale di *Petrolio*

10.1 Il paratesto

Molte delle informazioni sulla trama, la struttura e la lingua di *Petrolio* le ricaviamo da alcune scalette, didascalie, note e lettere mai spedite, scritte da Pasolini, ma che probabilmente non sarebbero finite all'interno del libro se questo fosse stato concluso dall'autore.

Data la particolare condizione in cui versa l'opera, fin dalla prima edizione critica di *Petrolio*, i curatori hanno deciso di stampare in coda al testo, dopo l'ultimo appunto e prima della nota filologica curata da Aurelio Roncaglia e dell'apparato di note al testo, curato da Silvia de Laude, cinque documenti compilati da Pasolini, e di indiscusso interesse.

Pur non conoscendo le esatte ragioni che hanno spinto i curatori dell'opera a disporre nell'attuale successione i cinque documenti, è possibile avanzare alcune ipotesi: certamente l'ordine non è di carattere cronologico (i soli due documenti datati contraddicono infatti un presunto ordine diacronico) né "logico" (i documenti che riguardano direttamente la *storia di Carlo* non sono posti nella logica successione attraverso cui l'intreccio si sviluppa); probabilmente la disposizione dei documenti in esame coincide con l'ordine che questi avevano all'interno dell'enorme faldone che costituisce *Petrolio*. Certo

è che questi documenti dovevano funzionare da piccoli schizzi dove l'autore annotava nomi di ordine pratico (ad esempio i "nomi dei numi fascisti", cioè una lista di possibili nomi da dare ad ipotetici numi che avrebbero consigliato ed aiutato gli attentatori fascisti al momento dell'attentato) e piccole scene da sviluppare in seguito (come nel caso di una discesa agli inferi compiuta da Carlo primo, sognata da Pasolini, come recita la datazione autografa, la notte di ferragosto del 1974; o ancora, alcuni racconti dell'*Epochè* si trovano in forma di schema generale nel secondo dei documenti in esame). Due dei cinque documenti sfuggono però a questa semplicistica generalizzazione: il primo è l'importante traccia del romanzo, di cui ho accennato nell'introduzione al presente capitolo; l'altro è la famosa lettera a Moravia (mai spedita) nella quale Pasolini si interroga sul lavoro che sta svolgendo e rivela interessanti aspetti legati alla forma e alla lingua dell'opera.

10.2 La traccia del romanzo

La traccia del romanzo è l'unico documento (oltre alla già citata discesa agli inferi) ad essere corredato di una data. L'identificazione esatta della sua cronologia ci permette di scoprire che già nella "Primavera o Estate 1972" la *storia di Carlo* godeva di una struttura che verrà poi sostanzialmente sviluppata e confermata dall'evoluzione che *Petrolio* deve aver subito negli ultime tre anni di vita dell'autore, dal '73 al '75. Dopo la data del documento, in poche righe, l'autore rivela anche il momento in cui ha avuto origine la genesi dell'opera, la scelta del titolo, e l'intera struttura della storia di Carlo:

Mi sono caduti gli occhi sulla parola 'Petrolio' in un articoletto credo dell'"Unità" e solo per aver pensato la parola "Petrolio" come il titolo di un libro mi ha spinto poi a pensare alla trama di tale libro. In nemmeno un'ora questa 'traccia' era pensata e scritta.²⁶⁶

Nelle tre pagine che compongono la traccia del romanzo possiamo vedere come i punti centrali della storia di Carlo fossero già ben presenti nel progetto iniziale: pur mancando il nome del protagonista, in questa traccia si parla di

un uomo e il suo doppio, o il suo sosia [...] A è un boghese ricco, colto; un ingegnere che si occupa di ricerche petrolifere [...] B l'uomo dai caratteri 'cattivi' è al servizio di A [...] è il suo servo, è addetto cioè ai bassi servizi²⁶⁷,

Si parla anche dei viaggi in Oriente di Carlo di Polis (chiamato semplicemente A) e dell'unione del secondo Carlo (B) con venti giovani. Si parla della degradazione di B e della sua castrazione, ma

²⁶⁶ Ivi, p.578

²⁶⁷ Ivi, p.576

anche della speculare immersione nel godimento da parte di A, il quale "giunge all'illimitatezza, all'anomia -com'era giunto innocentemente B"²⁶⁸.

Data la scrupolosità con cui l'autore ha poi sviluppato in *Petrolio* quanto emerge *in nuce* in questa traccia, è lecito supporre che anche per quanto riguarda il finale della *storia di Carlo* Pasolini si sarebbe basato su quanto aveva scritto in questo schema; lungi dal poter risolvere un finale oggettivamente mai scritto nell'opera, è tuttavia possibile farsi un'idea di come sarebbe andata a finire l'avventura dell'ingegner Valletti dopo che Carlo di Polis si è costruito il suo tempio nel Canavese e Carlo di Tetis, ridivenuto uomo, si è evirato.

Riprendendo il filo da Carlo secondo, dopo che si è "castra[to] da solo", così lo schema continua:

va a prendere il suo posto in ufficio, dove si sono assicurati una più larga parte di potere i fascisti con cui A aveva cominciata una tacita politica di alleanza. Con un uomo castrato, però, i fascisti non possono avere i rapporti di stima.²⁶⁹

Ecco allora che la castrazione, lungi da essere un rifiuto simbolico del fallo in quanto referente di un ordine maschile dominante, diviene pur sempre rifiuto, ma di qualcosa di differente: senza fallo Carlo di Tetis castra, letteralmente, ogni istanza sovversiva che il sesso ancora rappresentava. Carlo secondo rifiuta così il contatto con l'alterità che aveva esperito nelle sue avventure erotiche e rientra nell'ordine dopo la lunga visione per mezzo della quale aveva visto realmente come il popolo era stato mutato dal potere, quello che

268 *Ivi*, p.577

269 *Ivi*, p.578

l'altro Carlo alimentava con la sua carriera. Tra i due, quindi, è Carlo il Mite (cioè B, o Karl, o Carlo di Tetis) che decide di rientrare nell'ordine, di farsi alleato dei fascisti con cui il nuovo potere collabora all'interno del disegno strategico degli anni Settanta, mentre è l'altro Carlo (A, o Carlo di Polis) che decide di opporsi ad un simile potere dopo esserne stato sedotto, e dopo una carriera folgorante che l'ha portato in vetta ai quadri dirigenti dell'Eni. Ed il suo è un rifiuto radicale, Polis si rifiuta di vivere pubblicamente la propria vita:

A intanto è andato ad abitare in mezzo alla campagna, in una vecchia casa rustica, dove non vede più nessuno: nel Medio Oriente era stato iniziato (da un occidentale) ai misteri di una religione orfica: approfondisce questa iniziazione; diventa un santo; è in rapporto con Dio, a cui egli chiede qualunque cosa il bene di tutti.²⁷⁰

Chiariti i nuovi ruoli di Carlo primo e secondo, *Petrolio* si sarebbe concluso con un intervento divino, un angelo che, *deus ex machina*, avrebbe risolto la castrazione di Carlo di Tetis ritrasformandolo in uomo e guarendo anche i fascisti, trasformati precedentemente in esseri "orrendi, semiputrefatti, infetti...".

A questo punto, guariti fascisti e ingegnere, si sarebbe offerta loro la possibilità di cambiare radicalmente, di rifiutare, cioè, il ruolo che il nuovo potere ha loro concesso all'interno dell'Eni. Eppure tutti "decidono che tutto continui come prima"²⁷¹.

270 *Ibidem*
271 *Ibidem*

Conclusioni

Petrolio: una cattedrale incompiuta

Con il presente lavoro abbiamo condotto un'analisi di *Petrolio* a partire dalla *storia di Carlo*. Per ricostruire, investigare e comprendere le avventure dell'ingegner Valletti, ci siamo serviti di alcuni elementi interni all'opera ed altri esterni.

Nel primo gruppo, un ruolo principale nella nostra indagine lo hanno svolto i racconti di secondo grado che accompagnano l'intera opera. Questi racconti, di fatto, interrompono, rallentano e ritardano il susseguirsi degli eventi legati al protagonista, ma al tempo stesso collaborano alla comprensione e ne preludono lo sviluppo. Questi 'elementi ritardanti', quindi, non si limitano a creare un effetto di *suspense*, ma illuminano quelle che sono le tappe principali a cui il protagonista va incontro all'interno di *Petrolio*: dalla doppiezza alla nevrosi, dalla collusione con il potere all'illusione di tirarsene fuori attraverso un ripensamento cinico e ironico dei rapporti sociali e della realtà. Nei racconti analizzati troviamo chiarimenti e allusioni che risultano fondamentali per la comprensione generale delle vicende raccontate in *Petrolio*.

Oltre ai racconti, è la voce stessa di Pasolini a venire in aiuto laddove il testo risulta ambiguo o incompiuto. Accogliendo l'invito del poeta Ezra Pound²⁷², l'autore di *Petrolio* prova a *guidare il lettore*²⁷³, insistendo, pedagogicamente, su alcuni aspetti giudicati essenziali o

272 Pound, *L'ABC del leggere*

273 *Petrolio*, p.195

invitando il lettore a rileggere determinati appunti o di notare alcune simmetrie per meglio comprendere il disegno generale che, pagina dopo pagina, viene delineato nell'opera.

Ma abbiamo visto anche come *Petrolio*, in quanto *summa di tutte le esperienze* dell'autore, raccolga numerose riflessioni che Pasolini compiva, nei medesimi anni in cui lavorava all'opera, in vari articoli, saggi e interviste. Sono i celebri temi della mutazione antropologica, dell'omologazione del popolo operata da un sistema politico-economico fondato sull'edonismo consumistico, sulla mercificazione dei rapporti umani, sull'elargizione di pseudo-libertà che agli occhi di Pasolini mostrano il loro drammatico volto normativo e censorio.

A partire da questo genocidio culturale e umano, l'inferno della contemporaneità rappresentato in *Petrolio* non si limita a registrare l'avvenuta mutazione di un nuovo potere che non agisce più esclusivamente attraverso una normatizzazione che dall'alto impone restrizioni e vincoli, ma cerca di coglierne le articolazioni meno evidenti e le possibilità di resistenza.

L'esperienza di Carlo Valletti si ascrive così ad un percorso di conoscenza e scoperta, una vera e propria iniziazione, alla nuova forma del potere che *Petrolio* indaga e agli effetti tangibili che questa comporta nei corpi dei sudditi, divenuti *brutti e ripugnanti* adepti dei culti consumistici; corpi eteronomi che si plasmano senza attrito ai modelli docilmente imposti.

I quattro *momenti basilari del poema*, le quattro metamorfosi di Carlo, scandiscono le tappe di un percorso che porta l'ingegnere, nella

prima parte dell'opera (sino a poco prima della visione del Merda), a fare esperienza dell'alterità di classe e di genere, conoscendo attraverso il corpo e il sesso il popolo delle borgate e l'amore omosessuale. Dopo le prime due trasformazioni di genere, però, qualcosa nell'apparente ordine che la dissociazione dovrebbe garantire, muta: ci è apparso così fondamentale chiarire i ruoli che i due Carlo svolgono all'interno dell'opera, non solo per indagare il senso stesso della dissociazione che caratterizza il protagonista di *Petrolio*, ma anche per interpretare e avanzare ipotesi riguardo a singole “scene” dell'opera.

Partendo dall'ipotesi interpretativa che sia Carlo di Tetis per primo a “scoprire” l'omologazione del popolo nella visione del Merda, abbiamo indagato le conseguenze di questa consapevolezza: Carlo di Tetis, ridivenuto uomo, si castra, rinuncia al sesso e collabora con i fascisti all'interno del palazzo dell'Eni. Successivamente alla scoperta dei giovani incontrati sul Pratone della Casilina tra gli adepti dei culti del nuovo potere, Carlo di Tetis oppone un nichilismo assoluto radicale che però non è rivolto contro il nuovo potere, colpevole del mutamento e dell'omologazione dei giovani, ma si esaurisce in un generico cinismo sociale.

Analoga disillusione è quella che investe l'altro Carlo: studiando la partecipazione di Carlo di Polis alla festa al Quirinale, avevamo avanzato in sede di analisi, diverse ipotesi sul significato del termine *epoché* all'interno di *Petrolio*, ma dopo la conclusione del nostro commento ci sembra opportuno ritornare sul termine per scartare

alcune interpretazioni ed insistere su quella che si sembra essere la più convincente.

Difficile, infatti, che la *sospensione del giudizio* sia una sospensione di carattere morale (implicazione mai palesata all'interno dell'ideologia del protagonista) davanti alla collusione stragista di cui Carlo sarà attore: se rileggiamo un passo tratto dal già citato articolo-recensione scritto da Pasolini dopo la pubblicazione di *Satura* di Montale, ci accorgiamo infatti che il termine greco assume per l'autore di *Petrolio* un significato ben preciso e attuale:

Come in ogni satira, anche in quella montaliana è immanente una filosofia stoico-epicurea [...]. Anche il Montale opera sotto il segno di una filosofia stoico-epicurea, l'incombere dell'*epoché* che è la filosofia che riempie il vuoto lasciato dalla filosofia, e quindi anche in Montale c'è l'affermazione di un nulla che non impedisce tuttavia la scelta: senonché in Montale la scelta non è morale, ma ideologica.²⁷⁴

Il poeta ligure, quindi, come gli autori di satire del mondo antico, opera sotto il segno di una filosofia stoico-epicurea, ma questa filosofia del nulla non implica scelte morali, bensì ideologiche: l'*epoché* sopraggiunge dopo il tramonto delle ideologie, dopo la critica radicale che Montale muove al marxismo, allo storicismo, all'*illusione del tempo*²⁷⁵, ma il limite (e la colpa) di questa nuova visione del mondo maturata dal poeta risiede, secondo Pasolini, nell'illusione di opporsi al potere, senza liberarsi da esso:

Ma, a differenza che dal marxismo, Montale non si 'libera', in quanto poeta satirico, dal potere. Anzi compie

274 Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p.2563

275 Ivi, p.2565

una specie di identificazione tra potere e natura.²⁷⁶

Possiamo allora riformulare la critica che Pasolini muove a Montale nel seguente modo: la satira montaliana non *irride* il potere, non si libera dall'illusione del potere, ma collabora ad essa poiché è *l'ambiente* stesso dell'opera ad essere *ambiente assicurato dal potere*²⁷⁷.

Epoché è il nome che Pasolini dà a questa ideologia “liquida”, questa visione del mondo particolarmente critica nei confronti delle grandi ideologie del passato (in particolare nei confronti del marxismo), ma che arresta la propria *vis* irridente rispetto al vero obiettivo di ogni satira: lo smascheramento del potere.

L'epoché di Carlo di Polis, allora, si manifesta dapprima nella forma dei “tentennamenti”, dovuti all'incontro e alla dolorosa perdita di Carmelo, in seguito alla quale Carlo nutre dei dubbi circa il prosieguo della sua carriera. I dubbi vengono presto fugati e il protagonista partecipa alla preparazione della strage, funzionale al potere.

Ma la visione del popolo della *nuova periferia*, così simile a quella compiuta dall'altro Carlo nella visione del Merda, e la comprensione di possedere un nuovo potere qualitativamente imparagonabile al vecchio potere fascista *superato dalla storia*, sono i momenti che collaborano all'*epoché* vera e propria, all'*illuminazione* finale: Carlo di Polis rifiuta, così, qualsiasi dimensione pubblica, irride ogni rapporto sociale e si rinchiude in un tempietto zen.

276 *Ibidem*

277 *Ibidem*

Abbiamo in seguito segnalato il contesto ironico di questa "torre d'avorio" meditativa e orientaleggiante, e di come l'illuminazione di Carlo di Polis sia integrata al potere al pari del ritorno all'ordine da parte di Carlo di Tetis. Gli esiti, quindi, dei due Carlo sono *assicurati* dal potere: le loro scelte non contemplano il radicale rifiuto che solo il gesto irridente dell'autore di *Petrolio* sussume. L'irrisione o è critica profonda del potere o è collusione, poiché si origina e si muove nello spazio assicurato del potere. E' questo uno dei messaggi più affascinanti e attuali di *Petrolio*: dopo che il protagonista ha raggiunto diversi gradi di consapevolezza della realtà e del nuovo potere, attraverso metamorfosi e incontri sessuali, visioni mistiche e ierofanie di un popolo ormai scomparso, le scelte che ne conseguono, apparentemente critiche e disilluse rispetto all'ordine dominante, in realtà collaborano ad una certa visione del mondo promossa, motivata e perfettamente integrata al medesimo potere da cui si vuole prendere le distanze.

L'esigenza di raccontare le possibilità di comprensione e di resistenza al nuovo potere, così come la descrizione delle illusioni di chi crede di tirarsi fuori da questo *ordine orrendo*, coincide, in Pasolini, con il proprio *dovere di scrittore*:

Il mio dovere di scrittore è quello di fondare *ex novo* la mia scrittura: e ciò non per partito preso, anzi, per una vera e propria coazione a cui non posso in alcun modo oppormi. Anche se io non lo avessi deciso e voluto, questo scritto doveva per forza essere -anche se magari non lessicalmente e formalmente- un 'nuovo ludo': tutto in esso è infatti greve allegoria, quasi medievale (appunto illeggibile). Non posso venir meno a questo assunto.²⁷⁸

278 *Ivi*, p.53

Il “nuovo ludo” non si esaurisce, quindi, nello sperimentalismo formale e linguistico presente in *Petrolio*, nel suo vorticoso racconto strategicamente interrotto e indagato dai continui *elementi ritardanti*: il *nuovo ludo* è per Pasolini il modo con cui, l'autore può uscire fuori dal paradosso di una letteratura apparentemente incapace di rappresentare, indagare e comprendere la nuova forma che il potere ha assunto nell'età contemporanea.

Petrolio nasce dalla consapevolezza, maturata tra gli anni Sessanta e i primi Settanta, che il nuovo potere deve essere rappresentato per essere compreso e criticato radicalmente, ma per rappresentarlo Pasolini sente l'esigenza di "fondare *ex novo*" la propria scrittura, di inventare una forma radicalmente nuova di opera letteraria caratterizzata da una pluralità di scelte stilistiche, formali e concettuali: il non-finito programmatico, gli elementi ritardanti, l'allegoria come figura retorica privilegiata. E' però soprattutto politica, e non estetica, la scelta di rifondare la propria scrittura, di ripensare il proprio impegno artistico, al fine di innalzare una gigantesca cattedrale nel deserto della contemporaneità, un monito, per ricordare in che tipo di società viviamo e verso quali mutazioni antropologiche stiamo andando incontro:

[...] 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.²⁷⁹

279 *Ivi*, p. 568

E' Pasolini stesso a promuovere l'immagine della cattedrale per spiegare la maestosità della propria opera: l'ambizione di essere illeggibile e perfettamente coerente, simmetrica al punto tale che ogni sua parte avrebbe collaborato, nelle intenzioni dell'autore, al disegno generale.

Certo è che al di là delle analisi qui condotte e delle ipotesi proposte, questa cattedrale è destinata a rimanere incompiuta, e se alcuni corpi architettonici son ben visibili, di altri se ne può solo ipotizzare la struttura, ma, in generale, il disegno di questo *monumentum* irridente è riconoscibile, affascinante e denso di significato.

L'opera, in conclusione, ci invita ad immergerci nella contemplazione di una contemporaneità devastata, un'umanità assoggettata e annichilita da un potere che sembra capace di qualsiasi cosa: ma è sempre possibile provare a disinnescare il rullo omologante di questo sadico presente che ci illude di essere carnefici, che ci invita a godere delle forme più indifferenziate del possesso.

Pasolini ci esorta a ridere come le schiave del mercato di Khartoum nei confronti del carnefice, a rifiutare integralmente e radicalmente le logiche del nuovo potere; ma anche a conoscerlo sino in fondo, ad immergerci negli abissi di questo inferno, per comprenderne i meccanismi di assoggettamento attraverso le illusioni che promuove. E' un impegno radicale di conoscenza e di rifiuto, quello che ci impone *Petrolio*: una metamorfosi individuale che ci liberi dall'illusione del possesso e che ci renda pienamente

consapevoli della condizione, e della grazia, dell'essere vittime.

Bibliografia

Opere di P.P.Pasolini

- PASOLINI P.P., *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Oscar Mondadori, 2005
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani Mondadori, 1999
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (2 volumi), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani Mondadori, 1999
- PASOLINI P.P., *Pasolini per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Meridiani Mondadori, 2001
- PASOLINI P.P., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Meridiani Mondadori, 2003
- PASOLINI P.P., *La divina mimesis*, Mondadori, Milano 2006
- PASOLINI P.P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 1999
- PASOLINI P.P., *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1965

Altre opere

- GOZZANO G., *Poesie e prose*, Milano Feltrinelli 1995
- MONTALE E., *Satura*, Milano, Mondadori 2009
- SCHREBER D.P., *Diario di un malato di nervi*, Milano, Adelphi, 1974

Saggi critici e teorici

- AGOSTI S., *Opera interrotta e opera interminabile*, in *A partire da 'Petrolio', Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;
- AGOSTI S., *La parola fuori di sè. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni, 2004;
- BAZZOCCHI M.A., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998;
- BAZZOCCHI M.A., *Tutte le gioie sessuali messe insieme: la sessualità in Petrolio*, in *Progetto petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb 2006;
- BAZZOCCHI M.A., *I burattini filosofi*, Milano, Mondadori, 2007;
- BENEDETTI, *Per una letteratura impura*, in *A partire da 'Petrolio', Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;
- BENEDETTI C., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998;
- BENEDETTI C., *Quattro porte su 'Petrolio'*, reperibil online al link
[http://www.ilprimoamore.com/old/testi/Carla_Benedetti_quattro_porte_su_petrolio.pdf]
- BERNARDELLI A. *Intertestualità*, Milano, RCS libri, 2000;
- BROWN N., *Corpo d'amore*, Milano, SE editore, 1991;
- CANETTI E., *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981
- CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka book,

1994;

- CARCHIA G., *Il mistero e l'iniziazione*, in *A partire da 'Petrolio'*, Pasolini interroga la letteratura, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;
- CARNERO R., *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bompiani, 2010;
- D'ELIA G., *Petrolio: la profezia di Pasolini*, in *Progetto petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb 2006;
- DIDI-HUBERMAN G., *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013;
- DIDI-HUBERMAN G., «Cose che dicono sì». *La resistenza delle lucciole*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011
- DI NOLA A. *Antropologia religiosa*, Vallecchi 1974;
- DONNARUMMA R., *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolio»*, in *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 1012 reperibile in rete al link:
[http://www.academia.edu/5689229/Metamorfosi_e_nascondimenti._Pasolini_e_lomosessualit%C3%A0_in_Petrolio_];
- FERENCZYI S., *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Roma, Astrolabio, 1965;
- FORTINI F., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993;
- FOUCAULT M., *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2008;

- FOUCAULT M., *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1975;
- FOUCAULT M., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi 1977;
- FREUD S., *Il caso Schreber*, in *Opere*, Paolo Boringhieri, 1978
- FREUD S., *Il disagio della civiltà*, Torino, Einaudi 2010
- FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci (FI) La Nuova Italia, 1996;
- FUSILLO M., *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolino*, in *Progetto petrolino. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb 2006;
- GENOVESE R., *Manifesto per il Petrolino di Pasolini*, in *A partire da 'Petrolino', Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;
- GIANNULLI A., *Il Noto servizio, Giulio Andreotti e il caso Moro*, Firenze, Tropea editore, 2011;
- GOLINO E. *Tra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995;
- GRATTAROLA F., *Pasolini una vita violentata*, Roma, Coniglio editore, 2005;
- HARDT M., *Sotto il segno di Paolo*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011
- JUNG K. G.; KERENYI K, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Editore Boringhieri, 1972
- LA PORTA F., *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2013;
- LACAN J., *Scritti in Italia*, La Salamandra, Milano, 1978

- LAING R.D., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 2010;
- LAGO P., *Petrolio e l'antico: la presenza e l'influsso delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in *Progetto petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb 2006
- MAGGI A., *The resurrection of the body*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009;
- MANTEGAZZA R., *L'eros pedagogico non ancora colonizzato dal potere*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011;
- OTTO R., *Il Sacro e la sua relazione con l'inconscio*, Feltrinelli, Milano, 1976;
- RECALCATI M., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Azzate (Varese), Raffaello Cortina editore, 2010;
- RECALCATI M., *L'altro potere*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011;
- TREVI E. *Qualcosa di scritto*, Milano, A. Salani editore 2012;
- TRICOMI A., *Sull'opera mancata di Pasolini*, Roma, Carocci, 2005;
- SCALFARI E.; Turani G., *Razza padrona*, Milano, Feltrinelli, 1974;
- SICILIANO E., *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978;
- PEZZELLA M., *Allegoria e mito in Petrolio di Pasolini*, in *A*

partire da 'Petrolio', Pasolini interroga la letteratura, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;

- POUND E. *L'ABC del leggere*, Garzanti, 2012;
- STEIMEZ G., *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, 2010;
- WEST R., *Da Petrolio a Celati*, in *A partire da 'Petrolio', Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;
- ZANZOTTO, *Pedagogia*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011

