

Carla Benedetti

QUATTRO PORTE SU 'PETROLIO'

La prima porta è: *potere*.

La seconda: *visioni*.

La terza: *tempi*.

La quarta: *mondo*.

1. POTERE

L'ultima opera di **Pasolini** è un romanzo sul potere. Un susseguirsi di "Appunti" che si stratificano e si espandono avendo per asse il tema del potere. Perciò questa prima porta è obbligata. E' la porta d'accesso a *Petrolio*, per entrare non si può che passare da qui.

Nella prima pagina del libro è scritta questa frase:

Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili (Osip Mandel'stam).

E' l'esergo dell'opera, quasi un'iscrizione sul portone d'ingresso. Cosa significa questa citazione nel contesto di *Petrolio*? E soprattutto, cosa si intende per "vincoli puerili"? Più avanti faremo qualche ipotesi. Per il momento entriamo.

1.1 Le trame del potere

Chi dice potere, dice trame. Ma anche chi dice romanzo dice trame.

L'Italia da questo punto di vista dovrebbe essere il paradiso per i romanzieri: bombe, attentati, omicidi, finti suicidi, sparizioni, finti incidenti: Mattei, De Mauro, Feltrinelli, Dalla Chiesa, Falcone, Borsellino, Calvi (li sto elencando senza un criterio, come mi

vengono in mente), Rostagno, Ilaria Alpi, D'Antona, Biagi, Michele Landi (per chi non lo ricorda, è l'esperto di computer che aveva lavorato con D'Antona, trovato suicida nella sua casa, accanto a un computer devastato). E poi tutti i testimoni di **Ustica**... Una lista impressionante.

Da ognuno di questi nomi si potrebbe cominciare un romanzo intricatissimo.

Certo, cose simili avvengono dappertutto. Ma in Italia di più, incredibilmente di più. Spia di una struttura sotterranea di potere che mette i brividi. Una struttura di potere che si sottrae non solo ai tribunali ma anche al discorso pubblico.

Ci sono capitoli della storia d'Italia che a vari decenni di distanza non sono stati ancora chiariti (anche perché, come scrive Carlo Palermo in *Il quarto livello*, a sparire non è solamente il magistrato che può fare azioni giudiziarie, ma anche colui che ha le informazioni che permetterebbero di ricostruire la verità. A ogni morte un fascicolo distrutto, un computer manomesso, un memoriale scomparso...)

Nelle corti del sedicesimo secolo gli intrighi non erano minori. Ma quel che colpisce oggi è che questi misteri esistano accanto ai mezzi di comunicazione di massa, alla televisione e a Internet. Gangli sottratti alla visibilità, proprio nel momento in cui c'è l'enfasi massima sull'informazione e le televisioni mostrano tutto, anche la vita privata delle persone.

Quindi da una parte i media, dall'altra le logge, le mafie, le confraternite, persino nelle loro forme più arcaiche (addirittura i Templari, scrive Palermo).

Da una parte **lo spettacolo**, dall'altra **il segreto**.

Nei *Commentari alla società dello spettacolo* Guy Debord introdusse una correzione rispetto al suo precedente libro. Nella *Società dello spettacolo* egli aveva distinto solo due forme: lo spettacolare diffuso (modello: gli USA) e lo spettacolare concentrato (modello: i regimi totalitari, Germania nazista, Unione Sovietica). La prima forma incentrata sulla comunicazione mediatica, la seconda sul segreto. Ora ne aggiunge una terza: lo spettacolare integrato. Si tratta di una forma mista, e più sofisticata, che combina lo spettacolare diffuso col segreto. Modello: **l'Italia**.

In *Petrolio* si parla anche di questo potere. Chiamiamolo "il potere delle trame". Si parla di bombe alla stazione di Torino (Carlo vi è coinvolto,

strumento di una macchinazione). Si parla della morte di **Enrico Mattei**. Si parla ovviamente dell'**Eni**, che Pasolini considera non solo un'azienda ma anche "un topos del potere" (p. 90).

Non poteva del resto mancare questo ingrediente in un libro che si intitola *Petrolio*. L'oro nero, per il quale si fanno le guerre. ("No blood for oil!"). Tema quindi attuale sia ai tempi della stesura di *Petrolio* sia oggi. Il petrolio è il novello vello d'oro, per il quale si fanno viaggi in Oriente, come un tempo li fece Giasone con gli Argonauti. Come li fece Mattei. Come l'ha fatto nel febbraio 2003 anche il cardinale Etchegaray, inviato dal Vaticano – strano viaggio, anche questo.

Il protagonista di *Petrolio* fa dunque un viaggio in Oriente, toccando anche i luoghi dell'odierno conflitto in **Iraq**. Questo motiva l'inserimento della storia degli Argonauti, del viaggio di Giasone e dei suoi compagni, secondo la narrazione che ne fece Apollonio Rodio. Pasolini la riattualizza nel viaggio di Carlo.

Il viaggio di Carlo in Oriente è un viaggio mitico. Con ciò Pasolini intende: viaggio il cui schema ritorna, da Giasone a Mattei, a Carlo... Una storia che ritorna è infatti mitica. La narrazione del viaggio di Carlo in Oriente instaura "uno schema di viaggio" (Appunto 3c), il quale ha perciò "le fondamenta nel sogno" (Appunto 36e).

Lo schema che riassume questi capitoli ("Gli argonauti", Appunti 36-40) dice:

Viaggio 'mitico' in Oriente, rifacimento di Apollonio Rodio. Angolo non mappizzato (dove appare la figura dell'eroe che ha preceduto). Serie di 'visioni' rifatte sul Mito del Viaggio come iniziazione ecc. miste a visioni realistiche di viaggi veri (senza nomi o precisazioni, come nei sogni ecc.) (p. 139).

Tracce degli eroi passati nei secoli precedenti per la prima mappizzazione del mondo (p. 140).

Già da questo si vede la strana piega che prende in *Petrolio* il romanzo delle trame. Poco romanzesco, e molto mitico.

Per misurare meglio quanto sia insolito e peculiare il modo con cui Pasolini rappresenta questo potere, prendiamo un esempio contrario. *Nel nome di Ishmael*, di Giuseppe Genna, pubblicato nel 2002 da Mondadori, è uno splendido esempio di resa romanzesca delle trame del potere. Un libro

avvincente, un thriller politico che comincia con la morte di Mattei, e da lì si spinge fino all'oggi, accavallando omicidi e misteri, tutti orditi da una sorta di setta che proviene da fuori (dagli USA), la cui struttura e le cui finalità restano misteriose. Questa è appunto una resa romanzesca delle trame, che amplifica romanzescamente la visione complottistica del potere. Da essa Pasolini è appunto lontano mille miglia.

E' vero che Pasolini, nel 1975, poco prima della morte, scrisse sul "Corriere della sera" un articolo intitolato *Il romanzo delle stragi*. Quello che iniziava così:

Io so. Ma non ho le prove. Io so i nomi di chi ha messo le bombe e dei loro mandanti [...]

Si intitolava *Romanzo delle stragi* ma non era un romanzo. Il suo titolo agiva piuttosto per antitesi. Come dire: è il potere che costruisce romanzi, perciò la mia risposta al potere non può essere romanzesca.

Così anche in *Petrolio* - del resto sviluppato per "appunti", cioè costruito proprio sul rifiuto di narrare una storia, sul rifiuto di farsi narratore, di assumere le vesti convenzionali di un narratore. Persino di fronte alla faccia più "tramesca" del potere, Pasolini fugge via dalla sua resa romanzesca. Nonostante questa materia, che vi si presterebbe quasi naturalmente, non fa nessuna concessione all'idea complottistica del potere, di cui di solito si alimentano i romanzi sul potere. E per raccontare la caccia al petrolio devia piuttosto verso gli Argonauti. Devia dal romanzesco al mitico.

Pasolini è evidentemente alla ricerca di altre forme di rappresentazione e di analisi del potere.

Per mettere a fuoco il potere di solito usiamo lenti filtranti. Occhiali che fanno risaltare alcuni aspetti, lasciandone fuori altri che così ci restano invisibili. Ad esempio, con gli occhiali marxisti si vedranno gli aspetti economici del potere. Con quelli dietrologici, le macchinazioni e i complotti. Con gli occhiali francofortesi vedremo la società amministrata, o la persuasione occulta. Con altri la società dello spettacolo.

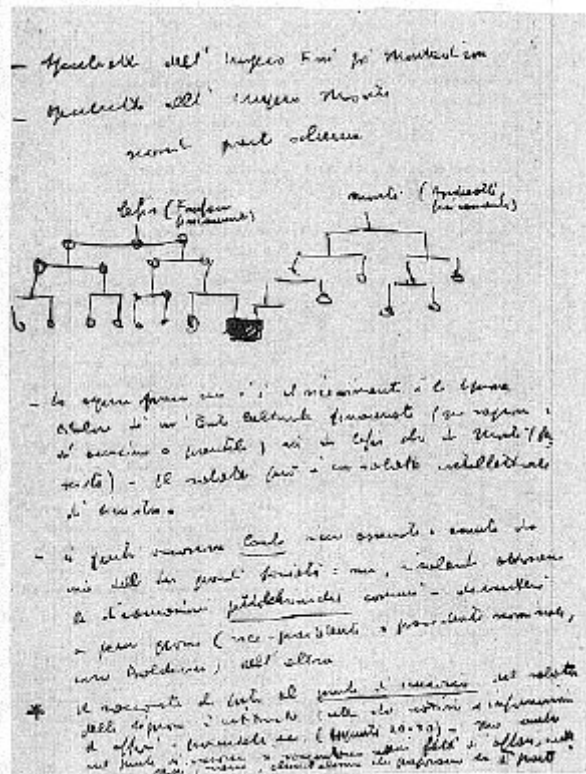
Io credo che *Petrolio* sia un tentativo di rendere visibile tutto il potere. E di renderlo visibile attraverso *Visioni*.

Ma seguiamo ancora un po' *Petrolio* sull'argomento Eni e la morte di **Mattei**. Questa parte si intitola "**Lampi sull'Eni**". Avrebbe dovuto essere formata da una decina di appunti (Appunti 20-30), tutti però mancanti, eccetto

il 21. Forse Pasolini non ha fatto in tempo a scriverli. Forse si sono persi.

Ne resta comunque uno schema riassuntivo, una pagina che ci informa su come avrebbero dovuto essere gli appunti mancanti. Si intitola "Storia del petrolio e retroscena". Questa pagina contiene anche uno specchietto. Lo potete vedere qui accanto. Leggiamone un passo:

In questo preciso momento storico (I° BLOCCO POLITICO) Troya sta per essere fatto presidente dell'Eni: e ciò implica la soppressione del suo predecessore (caso Mattei, cronologicamente spostato in avanti).



Quindi Pasolini spiega il delitto Mattei in un modo molto diverso da quello che per tanto tempo è stato il più accreditato (e che ritroviamo anche nel romanzo di Genna): quello che chiama in causa gli interessi americani e internazionali, le sette sorelle, l'OAS, i servizi segreti stranieri ecc. Niente di tutto questo. Per Pasolini Mattei è stato ucciso per far posto a Troya, cioè a Cefis (in cui si deve leggere "fisicamente Fanfani", come è scritto sopra il diagramma). Dunque un intrigo interno.

Il 2 gennaio 2001 la "Stampa" pubblicò alcuni articoli sulla morte di Mattei alla luce delle nuove indagini svolte dalla procura di Pavia, dove il giudice **Vincenzo Calia** aveva riaperto l'inchiesta. Con un lungo lavoro, portato avanti per anni, e ora depositato per l'archiviazione, Calia aveva ricostruito questo scenario: Mattei fu fatto fuori da un'oscura regia politico istituzionale tutta interna all'Italia: Cefis ecc. Insomma arrivò nel 2001 alle stesse conclusioni a cui già era giunto Pasolini nel 1975. E a cui probabilmente era già arrivato anche Mauro **De Mauro**, il giornalista che aveva svolto

un'indagine sugli ultimi giorni di Mattei per incarico del regista Francesco Rosi, e che fu fatto sparire nel 1970.

L'articolo della "Stampa" parlava anche di Pasolini ed è per questo che attirò la mia attenzione. Tra i documenti inseriti dal giudice Calia nella sua istruttoria c'erano infatti alcune pagine di *Petrolio*, tra le quali questa che stiamo leggendo. Non c'è da stupirsene. Calia non poteva non interessarsi all'ultimo libro di Pasolini, visto che enunciava, con 25 anni di anticipo, conclusioni analoghe a quelle della sua lunghissima e solitaria inchiesta.

Stando alle ultime dichiarazioni di *Pasolini*, *Petrolio* avrebbe dovuto essere molto più lungo di quello che ora abbiamo. Così, sulla mancanza di questi appunti si è creato un mistero nel mistero. Circola il sospetto che i 10 appunti mancanti siano stati sottratti da qualcuno. Del resto, coloro che sostengono che non fu solo il **Pelosi** a uccidere Pasolini, ipotizzano ovviamente che si sia trattato di un omicidio premeditato. **Dario Bellezza** ha scritto che Pasolini, poco prima della morte, gli raccontò di aver ricevuto documenti compromettenti su un notevole democristiano, il quale avrebbe potuto ordinare il delitto.

Ma non voglio ora spostare il discorso sulla morte di Pasolini (che, se fosse vera quella ipotesi, andrebbe ad allungare l'elenco dei misteri d'Italia). Torniamo invece a *Petrolio*. L'attenzione del magistrato andava a questo **diagramma**, disegnato a mano da Pasolini. E' un albero con tante diramazioni, che illustra l'impero di Troya (cioè **Cefis**) e quello di **Monti**. Pasolini dice di aver fatto tutto ciò come un gioco ("Schema di un puzzle elementare, e sua gioia ludica", p. 113). Riempire questo specchietto è stato come trasformare il suo testo nella pagina di una rivista di enigmistica (p. 115). L'appunto 21, quello 'superstite', descrive l'impero di Troya, vicepresidente dell'Eni (perciò Eugenio Cefis), seguendolo minuziosamente in tutte le sue ramificazioni. Per illustrarlo va avanti per varie pagine. Ma è davvero come un giochino da ragazzi: moltiplicazione delle aziende e prestanome. Una volta individuata la "matrice", essa si ripete, si raddoppia, si riapplica ricorsivamente a se stessa. La struttura del potere è insomma un meccanismo semplice, riproducibile.

Dunque queste vicende, che di per sé avrebbero potuto dar luogo a un romanzo delle trame, a una ricostruzione romanzesca del complotto politico-istituzionale, vengono invece da un lato riportate al mito (il viaggio mitico in Oriente), dall'altro alla meccanicità di un gioco di enigmistica, al puro meccanismo ripetitivo, che non ha nulla di romanzesco.

Ciò non significa ovviamente che questo potere non sia micidiale. Ma Pasolini lo avvicina in un altro modo. Del resto l'immagine **romanzesco-complottistica** del potere è, in ultima analisi, anche un'idea consolatoria. Essa non ci dice solo che esistono i complotti. Ci dice anche che il mondo può essere dominato da un disegno, da un ordine. Dà per scontato che la storia possa essere diretta da una mente e che la realtà possa entrare dentro a degli schemi. Perciò è consolatoria. E, per questa stessa ragione, può anche essere castrante, come lo è la cosiddetta Realpolitik. Per esempio può favorire atteggiamenti come questo: "Inutile manifestare contro la guerra, tanto si sa che ci sono lobbies potentissime che la vogliono, per il petrolio o altro. La stessa diplomazia vaticana, chissà cosa coprirà! Altri interessi, altri complotti...". E tutto questo sarà senz'altro vero.

Però i complotti, per poter funzionare, hanno bisogno di manovrare individui e corpi, quindi di integrare realtà dentro agli **schemi** puramente mentali, di sporcarsi le mani con la realtà grossa, che non è detto vada secondo i piani. Anzi potrebbe andare in tutt'altro modo. La realtà contiene molte più cose di ciò che le formule astratte del potere possono prevedere o dominare. Perciò il potere realistico, machiavellico, secondo Pasolini, è stupido (p. 462). Infatti non usa la visione, cioè non vede la realtà (che appunto contiene anche l'imprevedibile).

Il potere è sempre, come si dice in Italia, machiavellico: cioè realistico. Esso esclude dalla sua prassi tutto ciò che può venir 'conosciuto' attraverso Visioni (p. 461)

Lo stesso potrebbe dirsi di altre descrizioni del potere, per esempio quella che sottende la "società dello spettacolo". Anch'essa, come quella che spiega il mondo attraverso gli intrighi e i complotti, rischia di essere consolatoria e insieme bloccante. Essa suppone che il potere possa far sparire i conflitti, cioè possa mangiarsi la realtà, con tutta la sua imprevedibilità, con tutte le sue "datità lancinanti".

Niente mistero dunque in *Petrolio*. (Il 'mistero' c'è, ma è di altra natura). Niente fascinazione dietrologica. Solo un diagramma, facile da percorrere, "come scendere e poi risalire due scalinate contigue che abbiano l'ultimo gradino in comune".

Questo gradino comune ai due alberi, che nel diagramma Pasolini ha evidenziato, sono le attività culturali della Signora F, finanziate, "per ragioni di

amicizia e parentela”, sia da Cefis che da Monti. Ed è qui che Pasolini vuole andare a parare.

Questa signora tiene un salotto, che è **un salotto intellettuale di sinistra**. Ed è in questo salotto che Carlo, cattolico di sinistra, verrà arruolato dal potere, anche da quello che complotta. Ma qui il potere, persino quello misterioso delle trame, ci si rivela nella sua banalità.

1.2 Banalità del potere

Il titolo di questo secondo paragrafetto ricalca quello di **Hannah Arendt**, *La banalità del male*. Ma l'ho scelto solo perché è in antitesi al precedente ('*le trame del potere*').

Se **Pasolini** non sfrutta il romanzesco del potere è anche perché gli interessa la sua banalità, la sua quotidianità, il suo rapporto con il costume, il suo essere intrecciato con la vita degli individui. Così infatti, dopo i “**Lampi sull'Eni**”, l'attenzione converge tutta sulla scena del ricevimento, nel salotto intellettuale della signora F.

Che cosa avviene dunque di tanto importante in questo salotto?

Avviene la ***collusione col potere***.

La collusione di Carlo, che in questo salotto intellettuale va col “naturale desiderio di potere”, a cercare protettori (p. 88). E la collusione di tanti altri come lui, di molti intellettuali, alcuni dei quali sono descritti da Pasolini in modo che li si possa riconoscere. **Moravia**, per esempio: “un intellettuale da molti anni all'opera e quindi celebre”, dalle “foltissime barbariche sopracciglia”. Benché perfettamente estraneo, egli si trovava a suo agio nel salotto: “era lontano da lì, ma visto che era lì, accettava il gioco” (p. 122). In questo salotto si può riconoscere **Pasolini** stesso (p. 123). C'è poi un **ministro**. E un comunista del Comitato centrale del **PCI**...

Di un compagno di Carlo, quello che lo conduce al ricevimento, si dice:

Non avendo avuto i problemi di Carlo, egli era molto più avanti di lui in quella realizzazione di sé che si chiama carriera. Né il-lusioni né de-lusioni, lo avevano distolto da quella 'lusione', da quel costruire 'ludico' che non delude le attese: ed è in sostanza, se così posso continuare a esprimermi, col-lusione con chi gioca meglio e da più tempo: il potere (89).

Quindi senza il-lusione, né de-lusione, solo col-lusione con la **lusione** del potere.

Gioco e stare al gioco.

La collusione col potere è partecipazione al potere. Pasolini la chiama anche **scienza italianistica** (“si specializzava in quella particolare scienza italianistica che è la partecipazione al potere”, dice di Carlo, p. 33). Vuol dire una scienza tipicamente italiana, ma è evidente che allude anche alla ‘scienza’ dei letterati, dei suoi amici (Moravia), e di se stesso.

Incrocio tra potere e cultura. Cinismo inconsapevole nell’ambiente culturale di sinistra, che produce alleanza e patto al di sopra dei colori politici.

Certi uomini vengono stimati [...] al di là del loro colore politico: e poi, oltre un certo livello, le persone di valore e di successo sono unite fra loro da una certa equivalenza che si identifica – come in via allucinatoria, a causa dell’identità delle rispettive ‘strutture retoriche’ – con una specie di patto o di alleanza” (p. 111)

Parla anche dei legami tra intellettuali e **pubblicità** (“quasi considerato un genere letterario”, p. 111).

La banalità del potere è dunque questa collusione (innocente) col potere.

[Carlo] era perfettamente libero di desiderare il potere: sia pure un potere non detto, non nominato, definito solo empiricamente; sia pure senza vanità, e quasi quasi, verrebbe da dirlo, senza ambizione e con ascetismo. Si trattava certo di una libertà meravigliosa, che sterilizzava la colpa, rendeva inefficiente il male [...] e dotata di tale forza reale da consentire di rendere immune dalla curiosità della coscienza una parte dell’universo storico (p. 33)

Questa collusione innocente col potere permette il funzionamento del potere, anche di quello oscuro. Non si può tenere il segreto solo con l’omicidio o la minaccia di morte. E nemmeno bastano da soli gli intontimenti mediatici. Certo anche questi vengono usati. Ma anche la promessa di carriera. Ed è su questa naturalità del desiderio di potere che si innestano appunto quelle altre relazioni di potere, e anche le trame e il segreto.

Anche nell’articolo del “Corriere” (*Il romanzo delle stragi*) Pasolini convergeva verso questo nodo. Lì si parlava della collusione innocente del

Partito Comunista Italiano che nei confronti di quel potere si comporta come uno stato nello stato, cioè con diplomazia.

Anche la banalità del potere è dunque un potere che non si vede. Non perché segreto, come quello delle trame, ma perché entra nelle *formae mentis* e nel comportamento quotidiano, producendo la sua stessa innocenza. Su questo Pasolini insiste molto in *Petrolio*.

La Signora F. aveva qualcosa di 'superiore' da perseguire. Le contraddizioni sia del fine che dei mezzi venivano lasciate in quello stato di particolare incoscienza che è la ragionevolezza (p. 111).

Soprattutto vi insiste riguardo a Carlo. *Innocente* vuol dire per Pasolini incosciente, *nascosto in parte alla coscienza*, ma non *inconscio* (egli esclude la psicoanalisi, come ogni altra psicologia del profondo: rifiuta anche questi occhiali per analizzare il potere). L'innocenza è piuttosto una specie di intontimento che rende invisibile la relazione di potere in cui si è presi. Così il potere può mettere a frutto le parti buone dell'individuo, ad esempio, nel caso di Carlo, una certa onestà cattolica – naturalmente intricata con l'ipocrisia, la quale favorisce quell'incoscienza, senza tuttavia rompere l'unità dell'individuo. Il potere infatti non provoca dissociazione, al contrario impone “**l'ossessione dell'identità** e la sua frantumazione”.

Carlo però a un certo punto si divide in due. Non ce la fa a salvare l'unità. Egli infatti non è “abbastanza intellettuale da poter vivere le contraddizioni sociali e politiche del nostro tempo attraverso quella coscienza che assicura l'unità dell'individuo, facendo dello stato schizoide uno stato naturale e dell'ambiguità un modo di essere”.

1.3 Sotto il segno del misto

Il potere agisce in un “terreno misto, suturale”.

Anche su questo Pasolini insiste molto. Il salotto della signora F., per esempio, sta sotto il “segno del Misto” (pp. 97-98). Esso si trova infatti

al punto di incrocio tra un universo e l'altro, metà di qua e metà di là, metà in un dominio metà in un altro. E la sua ambiguità fonderà il senso della storia di Carlo e delle sue scelte (p. 106).

Sia Troya (leggi **Cefis**) sia Ernesto Bonocore (leggi **Mattei**) hanno fatto la Resistenza. Erano nella stessa brigata, che era una “formazione mista degasperiana e repubblicana”. Il commento di Pasolini è che “il misto cominciò subito, come si vede” (p. 96). Con ciò intende dire che più tardi, nella fase storica in cui si svolge la vicenda – nel momento in cui Carlo sta andando nel salotto della Signora F – la trasversalità del potere si sarebbe realizzata in forme più sinistre (stragi ecc.). Ma il meccanismo è lo stesso.

“Misto” indica dunque la **trasversalità** di quelle relazioni di potere, il fatto che esse attraversino diagonalmente le opposizioni, come destra e sinistra, fascisti e antifascisti. ‘Misto’ sta poi a indicare anche la sutura tra poteri (o mondi) che, in teoria, secondo i presupposti della democrazia, dovrebbero restare separati: per esempio tra il **mondo della politica** e il **mondo dell’informazione**:

C’era stato in quegli anni (in cui queste manovre non venivano ancora alla luce; erano considerate innocente comune amministrazione) un oscuro spostarsi di pedine in un settore importante per un organismo di potere, statale e insieme non statale: la stampa (p. 90).

‘Misto’ indica infine la trasversalità tra potere istituzionale e aziende private, la sutura tra **interesse pubblico** e **interesse privato**, di cui Troya-Cefis è appunto il campione.

Troya ha da sempre coerentemente istintivamente agito sotto il segno del misto. Non c’è mai reale soluzione di continuità tra ciò che è suo e ciò che è pubblico (p. 98)

Anche questo operare nel misto rende invisibile il potere, o per lo meno difficile da cogliersi attraverso le sole categorie oppostive come destra/sinistra, di cui fa uso abitualmente il discorso politico.

1.4 Capillarità del potere

Di solito, quando si pensa al potere in Pasolini, la prima parola che viene in mente è *omologazione*. La sua enunciazione più nota dice infatti che il **Nuovo potere** ha provocato una mutazione antropologica, distruggendo le culture preborghesi, contadine, uniformandole a uno standard piccolo-borghese e consumistico ecc. Da qui muovono sia i suoi apologeti (Pasolini

profeta, che avrebbe predetto le mutazioni del tardo capitalismo), sia i suoi detrattori (Pasolini nostalgico del passato, nutrito del mito dell'innocenza delle culture popolari, affetto da "populismo estetico" – come ha ripetuto di recente anche **Toni Negri**).

Ma questa è la vulgata del pensiero di Pasolini. Perciò non ho voluto cominciare da qui. Ho preferito mettere prima altre cose sul tavolo, in modo da guadagnare lo spessore necessario ad affrontare l'argomento del "Nuovo potere", senza cadere nelle solite semplificazioni.

In *Petrolio* anche questo potere entra in modo cospicuo, attraverso una lunga visione. Sono gli appunti intitolati "Visione del Merda". Qui le stradine che si trovano all'incrocio tra via Torpignattara e la via Casilina si trasformano in una serie di gironi danteschi, in ognuno dei quali si rivela, alla vista di Carlo – come in una carrellata, come a un regista che riprenda la scena da sopra un carrello (da qui si potrebbe partire per parlare del rapporto tra Visione e cinema) – le modificazioni operate dal Nuovo potere.

In ognuno di questi gironi, dentro a una sorta di tabernacolo, sta il Modello, cioè uno stile di vita che viene imitato.

Tutto ciò viene di solito riassunto, sbrigativamente, nel concetto di "omologazione". Ma secondo me questo fa capire ben poco. L'omologazione fotografa solamente, e comunque in maniera molto rozza, il risultato dell'azione di questo potere, ma non ci dice nulla su come esso agisca. Quindi, in un certo senso, mentre lo nomina, ce lo rende anche invisibile. Lo fa sembrare un'azione di superficie, come una verniciatura, o una nevicata che imbianca e uniforma tutto ciò su cui si posa. Invece la "novità" di questo Nuovo potere sta proprio nel tipo di azione che esso esercita sugli individui e nel livello che riesce a raggiungere. Esso raggiunge zone della vita che non erano mai state raggiunte prima, e con tanta efficacia e rapidità, da nessun'altra forma di potere. Penetra nelle zone più intime degli individui, nel loro modo di essere, nella loro 'antropologia', plasmandone i corpi, la gestualità, l'espressione.

Usando una parola che non è di Pasolini ma di Foucault (ma vale la pena ricordare che Foucault recensì *Comizi d'amore*, facendolo interagire con le proprie tematiche), potremmo dire che si tratta di relazioni di potere che agiscono microfisicamente sugli individui, investendo i loro corpi. Le notazioni di Pasolini sui mutamenti nel modo di vestire, di portare i capelli, di esprimersi, di sorridere colgono appunto un potere che disciplina i corpi.

Il fatto che questi modi accomunino grandi strati di persone, rendendole uniformi, è solo una spia di questo potere, e nemmeno la più importante.

L'omologazione non è terribile in sé, ma per ciò che la rende possibile. Per omologare i corpi bisogna prima farli diventare **corpi docili**. Cioè sottrarre loro il **peso**. Amputarli di tutto ciò che in essi sta radicato altrove, fuori dal raggio di azione di questo potere, e che non è solo la tradizione o l'antica cultura contadina, ma anche la propria storia, la propria individualità (Peso è un parola che compare in *Petrolio*, lo vedremo tra poco).

Questo potere quindi non è *repressivo* ma, come direbbe Foucault, *costruttivo*. Esso forgia la vita, stilizzandola. Propone stili di vita da imitare. E con ciò **costruisce individui**, così come si coniano le monete. Entra, o cerca di entrare, negli strati più reconditi. Sottrae peso, semplifica, schematizza. Cioè toglie realtà.

Quindi, rendere visibile il potere in tutte le sue forme, dalle trame alla collusione, dalla sottrazione di peso alla stilizzazione dei corpi. Mostrare come esso penetri (e coinvolga) molte più cose di quelle che di solito vengono messe sul suo conto. Che la fenomenologia del potere è più ampia di quella che rivelano sia le sue descrizioni complottistiche, sia quelle economiciste, sia quelle mediatico-spettacolari. A rendere visibile il potere in tutti i suoi aspetti mirano appunto le **Visioni**.

Ma prima di aprire questa seconda porta, ci resta da dire qualcosa sui "vincoli puerili".

1.5

Proviamo a fare qualche ipotesi. Una prima interpretazione di cosa volesse dire Pasolini con "**vincoli puerili**" potrebbe essere questa: la ribellione è illusoria. La prendo in considerazione, ma solo per escluderla.

Il verdetto, esplicito o implicito, di quasi tutto il pensiero critico novecentesco, dal pensiero negativo di Adorno a Debord, dai movimenti rivoluzionari all'esperienza delle avanguardie, è che l'opposizione al potere viene sempre in qualche modo rimangiata dal potere stesso. Se disubbidisci, ubbidisci. La trasgressione rafforza la legge. Lo scandalo viene normalizzato ecc. Questo è anche lo stigma della tarda modernità, che in Italia ha poi nutrito anche il cinismo della sinistra, l'arte di arrangiarsi nelle pieghe del potere ecc.

Pasolini conosce bene quel verdetto. In molti testi, anche saggistici, descrive con acutezza sia l'impasse dell'avanguardia, sia quella della prassi rivoluzionaria, e poi della contestazione giovanile. Ribellarsi al potere è stare al gioco del potere. E infatti, come il figlio che in *Orgia* non vuole uccidere il padre, o come il protagonista di *Porcile* che non va a Berlino a manifestare, così

neanche Carlo II (cioè Carlo buono, o Karl) si ribella al potere repressivo dello stato (p. 43).

Ma questo non è il punto di arrivo di Pasolini. E' semmai il punto di partenza, il nodo da cui riparte la sua attività artistica e saggistica nell'ultimo periodo della sua vita, che è forse il più fertile e più interessante per noi oggi, e che comprende anche *Petrolio*. La sua mossa consiste appunto nel rimettere in discussione quel verdetto pseudo-epocale, semplificante, apocalittico, e in definitiva inibente (la possibilità della ribellione, o della resistenza al potere, è qui addirittura liquidata come illusoria), cercando un'altra visione del potere, altri occhiali.

La visione del potere che c'è in *Petrolio* certamente non è rosea. E' anzi cupa, mortale, violenta. Ma non è apocalittica, e nemmeno chiudente. Essa riporta in primo piano il conflitto, la lacerazione, nei corpi come nelle menti, e con essa anche la possibilità di resistenza. E' quindi una visione aperta, spalancata sulla realtà totale e sull'alterità (mentre le descrizioni tardomoderne del potere si sono come mangiate l'alterità).

Una seconda interpretazione possibile è che con "vincoli puerili" Pasolini intendesse "passivi", "privi di difesa" – come il corpo di Carlo che giace supino, privo di coscienza, mentre è Carlo stesso a vederlo, come dall'esterno:

Così Carlo osservava, ai suoi piedi, il proprio corpo supino [...] La totale passività di quella specie di giustiziato – fucilato o fatto morire di fame – 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 a 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 imbelle, a venir punito (p. 12).

C'è in Carlo, come ho detto, una volontà di non opporsi alla propria dissociazione. Egli non ce la fa ad accettare il compromesso, quel compromesso "a cui solo la specializzazione politica o letteraria presta gli alibi, le abilità, gli strumenti" (p. 30). Non è in grado, come invece altri intellettuali, di fare del proprio "stato schizoide uno stato naturale e dell'ambiguità un modo di essere". Il che è già una resistenza al potere, anche se da vittima.

Una terza possibilità è che “puerili” significhi “immediati”. Questa interpretazione non è in contrasto con la precedente, ma solo una sua variante, attiva anziché passiva.

Prendiamo un esempio che non ha alcun rapporto con *Petrolio*: la pubblicità, sempre più invasiva, gigantografie, schermi televisivi nelle stazioni della metropolitana... I critici accademici della pubblicità ne hanno quasi sempre messo a fuoco il messaggio ideologico, i ‘comandi’ da essa veicolati ecc. Una sera, mentre aspettavo il metro, stanca e col mal di testa, non riuscivo a tollerare di essere obbligata a sentire degli spot. Non potevo nemmeno vedere il cosiddetto messaggio. Sentivo solo l'intrusione nelle orecchie. I critici della cultura, da Adorno a Zizek, non hanno parlato di questa invasione, non l'hanno messa a fuoco nelle loro sottilissime analisi, e in un certo senso l'hanno nascosta. Forse qualcuno prima o poi prenderà un sasso e romperà quel televisore nella stazione Cadorna di Milano. Come quello scettico che, davanti a un filosofo che stava sostenendo che il movimento non esiste, si alzò e si mise a camminare. Ecco, questo sarebbe un rapporto infantile col potere. Cioè senza mediazione, né di occhiali, né di schemi strategici, e quindi, stando alla logica della mediazione che ha guidato i movimenti rivoluzionari e le avanguardie del Novecento, un rapporto impotente, perdente.

Critiche di questo genere sono state spesso rivolte ai nuovi movimenti, ai **no-global**, alle azioni contro la guerra, e al carattere immediato delle loro lotte. “Non hanno una strategia!” – è stato detto. In realtà questi movimenti hanno un'altra visione del potere. Senza il-lusioni né de-lusioni, che poi finiscono in col-lusioni: senza le mediazioni degli schemi strategici che finiscono per nascondere l'azione reale del potere: quella che brucia direttamente sulla pelle, nel corpo, nella mente.

I movimenti rivoluzionari del secolo scorso hanno quasi sempre fatto ricorso alla mediazione di schemi strategici poggiati su ideologie. Quelli ispirati, ortodossamente o ereticamente, al marxismo, individuavano la contraddizione principale, o l'anello debole, formulando su di essi una strategia per il cambiamento futuro. Le avanguardie avevano la mediazione concettuale della poetica, del manifesto programmatico. Ma gli schemi strategici e le grandi narrazioni novecentesche oggi impallidiscono di fronte all'immediata percepibilità delle diseguaglianze mostruose, delle piaghe intollerabili aperte in ogni parte del mondo, dei treni che trasportano carri armati, delle devastazioni ambientali, dell'incipiente collasso del pianeta terra.

2. Visioni

Leggiamo un passo dall'Appunto 3. Carlo cade a terra, sul terrazzino di casa.

Carlo vede venire due esseri, di una natura che non è certamente umana; ma appare tuttavia naturale, inserendosi nella logica della Visione. Si mettono uno di qua e uno di là del corpo di Carlo, coi piedi all'altezza della sua testa, e cominciano a parlare [...]

Il primo dei due disputanti aveva un aspetto angelico, e Carlo sapeva interiormente che il suo nome era Polis; il secondo, invece, aveva un povero aspetto infernale, di miserabile; e il suo nome era Tetis.

Era Polis che aveva cominciato a parlare: "Questo corpo è mio, mi appartiene. Esso è il corpo di un buono, di un obbediente..."

"Sì, ma il Peso che ha dentro, invece, è mio..." ribatteva Tetis.

Finché si trovano d'accordo: Polis prenderà il corpo di Carlo, Tetis si prenderà l'altro corpo che vi è dentro.

Tetis non se lo fece ripetere due volte: tira fuori dalle sue sordide saccocce un coltello, ne infila la punta nel ventre del corpo di Carlo e vi fa un lungo taglio. Poi con le mani lo apre, e, da dentro le viscere ne estrae un feto. Con una mano, passandola sulle labbra sanguinose del taglio, medica e cicatrizza la ferita; con l'altra alza il feto al cielo, come una levatrice felice della sua opera. (pp. 13-4)

Siamo appena all'inizio, e già la convenzione di realtà è infranta. E' avvenuta una sorta di rottura del muro del suono del realismo. Ma in una direzione che non è nemmeno surrealista (finta alternativa al realismo). E' semplicemente un'altra forma di rappresentazione. Una forma che si lascia alle spalle il realismo, con tutta la sua convenzionalità, con tutto il suo *illusionismo*.

Leggendo *Petrolio* si può infatti avere l'impressione che il realismo sia qualcosa di illusionistico, qualcosa che trasforma il mondo in una sorta di *teatrino del mondo*. E non solo il mondo che viene rappresentato, ma anche quello in cui siamo noi stessi mentre lo rappresentiamo. Se di solito non la avvertiamo è solo perché sono secoli ci viene prospettata come naturale.

Il realismo ci promette la realtà, però ce la dà come dentro a una teatrino. Ci dà un mondo surrogato e semplificato. Semplificato al massimo proprio dal fatto che *noi non ci siamo*. Io che lo narro ne sono fuori per statuto. Io che lo guardo, o che lo leggo, ne sono fuori per statuto.

Il realismo ci dà una rappresentazione del mondo come ce la può dare un presepe. Un surrogato di mondo, anche se incredibilmente dettagliato, realistico appunto.

Ma torniamo al passo che abbiamo appena letto. Strano inizio per un romanzo – dicevamo. Ma strano anche per una rappresentazione teatrale. Perché la convenzione del realismo attraversa le arti. Esiste una forma di rappresentazione in cui una cosa del genere apparirebbe invece “naturale”, come dice Pasolini? Naturale, perché si inserisce “nella logica della visione”. Pasolini allude varie volte in *Petrolio* alle Sacre rappresentazioni, e ai “Misteri”, nel senso dei misteri medievali. Parla per esempio di “greve allegoria, quasi medievale” (p. 48). Oppure dice che “le azioni e i personaggi si allineano come in una galleria o in una serie di nicchie o di altari” (p. 188). Probabilmente la “Visione” si richiama a quella forma di rappresentazione, venuta prima che quel muro del suono del realismo si formasse, oggi non più attuale.

La sacra rappresentazione e il presepe rappresentano entrambi un evento sacro, l’una la passione di Cristo, l’altro la natività. Però la loro logica è opposta. Nella sacra rappresentazione il mondo non è surrogato, non è presentato in scala. Lo sfondo della passione di Cristo non è di cartone. A fargli da sfondo è al contrario il nostro stesso mondo. Il mondo in cui essa si svolge è lo stesso che viene rappresentato. Forse è per questo che in certe epoche, soprattutto dopo la Riforma, il presepe è stato fomentato dalla Chiesa proprio per scoraggiare le sacre rappresentazioni, considerate più pericolose, perché poco controllabili.

Possiamo allora capire cosa voglia dire Pasolini quando, in una pagina di *Petrolio*, scrive che è inutile connotare realisticamente un ristorante “in un romanzo, che, per di più non realistico, si avvia anzi intrattenibilmente verso le [...] Visioni” (p. 59). Inutile fabbricare un’altra “scarabattola” da aggiungere al presepe. Per Pasolini la realtà si rivela *per Visioni*. Il reale viene integrato e conosciuto solo nella visione. Essa è la forma in cui si manifesta la realtà non semplificata da schemi, colta nel suo contatto con il tutto, non astratta dalla vivente correlazione col mondo circostante, col presente ma anche col passato. E’ la realtà con tutto il suo Peso, con tutte le sue datità lancinanti, e in ciò sacra, o anche mitica.

Nel film *Medea*, nella scena in cui il centauro insegna a Giasone a guardare il paesaggio palustre, Pasolini gli fa dire questa frase sibillina:

Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico

Col suo solito gusto per gli ossimori, Pasolini mette qui insieme due cose che la cultura postilluminista avverte come antitetichè: mitico e realistico. Le fa convergere per esprimere la miseria della convenzione realistica nel separare le cose da quello spessore allucinatorio che è la realtà, e che si può cogliere solo per visioni.

Il realismo è convenzionale perché astrae, perché ritaglia delle figurine dal Mistero della realtà, cioè dalla sua totalità. Ritaglia dei figuranti, un bue e un asinello, sullo sfondo di una grotta di cartone. In questo fa appunto come il potere cosiddetto realistico, machiavellico, che, come ho già ricordato, “esclude dalla propria prassi ciò che può venir conosciuto attraverso visioni”. Perciò solo un’analisi visionaria riesce a vedere la micrologia del potere e le sue azioni immediate sui corpi. Essa coglie insieme particolare e sfondo. E’ senso della totalità in cui si è immersi: “sentimento di totalità che attraverso il sesso lo legava al mondo” (p. 42).

La visione è anche ciò che coglie la stratificazione, cioè la realtà non ritagliata dal passato.

3. TEMPI

Il presente non appartiene solo al presente.

[...] luce così assoluta, quieta, profonda [...] da dare l'impressione di non appartenere al presente, ma a un passato miracolosamente riapparso (p. 16)

Questa è anche la luce del mito.

In *Petrolio* le cose appaiono spesso stratificate, come i luoghi del paesaggio italiano, con le sue strade quasi sempre costruite “sui resti di una strada più antica” (p. 21). La realtà è vista come una “lunga e alquanto tenebrosa incubazione preistorica” (p. 39). Questo ci aiuta anche a capire il perché di

quello schema di viaggio, di quel viaggio mitico che si ripete, da Giasone a Carlo.

Stratificazione che è anche dentro gli uomini, nei loro corpi, nelle loro fisionomie, nei loro comportamenti sociali.

Ed è anche nella storia. **Ibridazioni di tempi storici.** L'arcaico sopravvive nel moderno. Niente si cancella, tutto si stratifica. E' questa un'idea antilluministica e a-dialettica. Un rifiuto della visione dialettica della storia che contiene in sé anche una critica della modernità e delle sue illusioni, prima fra tutte quella del progresso.

Prendiamo ad esempio la schiavitù. Per noi occidentali essa è una non contemporaneità, nel senso che la percepiamo come appartenente a un mondo storico che abbiamo superato. Eppure può anch'essa entrare in contatto con noi. La prostituzione, il commercio di organi, il lavoro nero ce la riportano sul nostro cammino.³

Di recente è stata persino presentata al Parlamento una proposta di legge sulla **"tratta delle persone"**. Noi che discutiamo di democrazia, di costituzionalità, di conflitto di poteri, camminiamo accanto a mondi paralleli, che non vediamo, ma che comunque intersechiamo. Il nostro mondo è allagato da questa alterità invisibile. Il potere trova modo di innestarsi. Ma noi non siamo in grado di innestarci i nostri discorsi sul potere, con i nostri strumenti concettuali di origine illuministica.

Nel 1975, anno della morte di Pasolini, questa percezione di un occidentale ibridato, di una modernità postilluminista che si mescola con ciò che crede di aver superato, e che tuttavia si trova quotidianamente per strada, non era affatto all'ordine del giorno. Pasolini la avverte. La tematizza appunto come coesistenza di tempi storici diversi. Come **ibridazione dell'arcaico con il moderno.**

Vi propongo ora di leggere un racconto inserito in *Petrolio*, quello intitolato: **"Acquisto di uno schiavo"**.

Un giornalista occidentale va in **Africa** per acquistare uno schiavo, o una schiava. E' venuto a sapere che in luogo del cosiddetto Terzo Mondo si possono comprare degli esseri umani. Persone finite in un'enclave, capitate sfortunatamente in una terra di nessuno, durante il lungo viaggio intrapreso per raggiungere la Mecca: sfruttati per lavorare e poi venduti. Il giornalista quindi parte per fare esperienza di questa cosa che, per la società occidentale, fondata sui diritti della persona, resta un'alterità assoluta.

Parte con in testa degli schemi, con una certa idea di alterità. Ma già durante il viaggio quegli schemi cominciano a riempirsi di realtà grossa. Le figure che si era immaginato si incarnano in corpi, acquistano peso, che è fatto di gravità e di oscurità. Per esempio i mediatori a cui si rivolge per l'acquisto. Una cosa è immaginarseli in astratto, altra cosa è vederli lì.

Ma soprattutto di fronte alla realtà di questa cosa che egli chiama schiavitù, e che ora è diventata una ragazzina concreta, che si è comprato e portato a casa, l'intellettuale occidentale crolla.

Non possiede i concetti per entrarci in contatto, per conoscerla, avendo appunto in testa tutti quegli schemi di eredità illuminista. Partire per il Terzo Mondo per esperire il possesso di uno schiavo equivale del resto a andare in cerca di una conferma del proprio progressismo (e della mitica marcia occidentale verso l'avvenire). La Nuova Sinistra, nella sua giusta lotta, è confortata da idee del genere.

Il tema di questo racconto è dunque l'impatto dell'Occidente con ciò che esso ritiene di aver superato, l'impossibilità di rimuoverlo dalla sua vista e, nello stesso tempo, l'impossibilità di venirci in contatto restando dentro ai propri schemi.

L'unico modo con cui il giornalista occidentale riesce, in una piccola misura, a entrare in contatto con la piccola schiava è il cerimoniale sadico. Ma anche così il contatto è impossibile. Nessuna integrazione reale-vivente tra questi due soggetti, tra questi due mondi, malgrado la buona volontà. Il giornalista-padrone non riesce mai a capire cosa passi nella testa della schiava. La sua soggettività gli resta misteriosa:

[la ragazzina] non aveva nessuna gratitudine per il bene che le faceva, né nessun rancore per il male che le faceva.

E quando alla fine la libera, lei neanche si volta. La sua incredibile, inconcepibile "indifferenza sia alla schiavitù sia alla libertà" (p. 171) è appunto ciò che più lacera il giornalista.

Egli tenta allora di reagire con l'unico strumento che l'**illuminismo** gli fornisce in un frangente come questo: l'**ironia**. Con questa arma l'Occidente tenta di padroneggiare come può tutta questa alterità che oggi si trova di fronte. L'ironia non a caso è diventata la figura principe della koinè occidentale postmoderna, ironica e relativista.

Ma neanche l'ironia riesce a arginare la sua totale frustrazione. Infatti il nostro giornalista se ne torna squarciato, lacerato. Così come si lacera il

linguaggio dell'illuminismo di fronte a questo mescolarsi di forme arcaiche e moderne di potere.

4. MONDO

Quest'ultima porta si aprirà e si chiuderà quasi subito. Il tempo di formulare una domanda.

Nella "Lettera a Moravia" inserita alla fine di *Petrolio*, Pasolini scrive: "non ho voglia più di giuocare". Di quale gioco sta parlando?

La peculiarità formale più importante di *Petrolio* è certamente il suo espandersi per appunti (in origine distinti da Pasolini in "Misteri" e "Progetti", poi diventati semplicemente "Appunti"). Questo però non è semplicemente un rifiuto del romanzo. Uno dei fraintendimenti più grossi sarebbe leggere *Petrolio* come un metaromanzo. Pasolini non sta cercando di liberarsi della convenzionalità di un genere letterario, ma di quella insita nel modo di rappresentare il mondo, che si tratti di romanzo, di letteratura, di teatro, o di altro.

La mia decisione è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (p. 146)

Pasolini reclama per sé una "tecnica narrativa demoniaca" (p. 19). Ragiona col lettore, lo mette al suo livello, come se fosse interessato a analizzare la realtà assieme a lui, come se *Petrolio* fosse uno dei saggi delle Lettere luterane, o una sceneggiatura per un film da farsi. O meglio, quasi fosse, come di fatto è, una serie di appunti per un romanzo da farsi. Una forma-progetto. Un'opera allo stato potenziale.

Molte delle ultime opere di Pasolini si presentano come appunti per opere future. Dagli abbozzi per film mai realizzati, come gli *Appunti per un film sull'India* e gli *Appunti per un'orestiade africana*, al *Progetto per un film su San Paolo*. Così anche la *Divina Mimesis* e infine *Petrolio*. E' vero che nel caso di San Paolo e degli appunti cinematografici sono state probabilmente ragioni contingenti a impedire la realizzazione del film. Però poi Pasolini li mise in circolazione così come erano, ritenendoli capaci di comunicare nonostante il loro stato di abbozzo. Nei due ultimi testi letterari, infine, egli sceglie la 'forma-progetto' fin dall'inizio come forma compositiva dell'opera.

La forma-progetto muta molte cose nel rapporto tra opera e mondo. Tra queste il fatto che la voce che parla si rivolga direttamente al lettore, senza la mediazione di un narratore di convenzione. Né chi scrive né chi legge è fuori dalla rappresentazione.

Questa non voglia di giocare era il rovello dell'autore di *Petrolio*.

Ecco dunque la domanda:

A che gioco giochiamo quando rappresentiamo il mondo? Quando scriviamo un romanzo, allestiamo un testo teatrale, uno spettacolo? Come si fa a evitare il presepe, il teatrino del mondo?

(Testo presentato nel marzo 2003 a Roma nelle prime due giornate di lavoro per il 'Progetto Petrolio', un'idea di Mario Martone per la realizzazione di una serie di spettacoli teatrali a Napoli nell'inverno 2003-4.

I numeri di pagina si riferiscono a Petrolio, Einaudi, 1992).