

La storia al tempo del postmoderno. Su *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini

Caterina Verbaro

Petrolio, il «metaromanzo filologico»¹ che Pasolini definì «preambolo di un testamento» (P 581), è caratterizzato da uno statuto di incompiutezza, entro cui è indistinguibile il confine tra provvisorietà programmata o accidentale, dovuta alla morte dell'autore. Tutto ciò non ha mai però dissuasato dall'esercizio critico sul testo: ad autorizzare le indagini che si sono succedute negli ultimi vent'anni sul romanzo, non è solo la calcolata valenza postuma che l'autore ha inscritto nel testo, quanto numerosi motivi di coerenza testuale, sebbene nella forma prescelta dell'enigma e della frammentarietà.

Pasolini appartiene a quella generazione di autori la cui opera, a partire dalla svolta culturale degli anni Sessanta, è sottoposta a una significativa torsione dei parametri modernisti: e basterebbe in tal senso pensare alla paradigmaticità del suo percorso poetico, da *Le ceneri di Gramsci* del 1957 fino alle due raccolte degli anni Sessanta, *La religione del mio tempo* (1961) e *Poesia in forma di rosa* (1964).² L'ultimo Pasolini, di cui *Petrolio* costituisce un'epitome, è stato spesso letto dalla critica come autore tipicamente postmodernista.³ Cercheremo di verificare e specificare tale col-

- 1 A. Roncaglia, *Nota filologica*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Mondadori, Milano 2005, p. 619. Si citerà d'ora in poi da questa edizione, utilizzando la sigla "P" seguita dalla pagina di riferimento. Si precisa che si è preferito utilizzare questa edizione del romanzo in quanto l'apparato delle note risulta più aggiornato rispetto alla precedente edizione Mondadori (P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, vol. II, pp. 1159-1830). La prima edizione del romanzo è uscita presso Einaudi nel 1992.
- 2 Concordiamo in tal senso con la periodizzazione del postmodernismo proposta da Raffaele Donnarumma che, in risposta alla cronologia sostenuta da Luperini, afferma che «la retrodatazione a metà degli anni Sessanta esalta la contraddittorietà della cultura postmoderna» (R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «allegoria», 43, 2003, p. 59). Sull'evoluzione della poesia pasoliniana e del suo sistema formale e ideologico, si veda C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio*, in *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S.U. Baldassarri e A. Polcri, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 149-171.
- 3 La tesi di un Pasolini postmodernista è sostenuta con forza da C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Sul postmodernismo di Pasolini si ve-

locazione, focalizzando il trattamento storiografico di *Petrolio*, un romanzo in cui la storia del presente, e per l'esattezza del quindicennio 1960-1975, è assunta come nucleo tematico dell'opera.⁴ Ci interrogheremo sul modo in cui l'autore evoca nel testo gli avvenimenti di questo periodo e sulla funzione che essi assumono, confrontando tale modalità col paradigma di rappresentazione storica propria del postmodernismo.

La valenza postmodernista di *Petrolio* è stata rilevata dalla critica essenzialmente sulla base dell'esorbitante struttura dell'opera.⁵ Sarà però necessario integrare le valutazioni di tipo formale con altre di taglio semantico e tematico, poiché una lettura puramente formalista del romanzo non è a nostro avviso sufficiente a risolvere l'ambivalenza del paradigma moderno/postmoderno, in quanto la struttura perennemente disarticolata del romanzo può in verità essere letta tanto come estremizzazione del modulo postmoderno della discontinuità e della decostruzione testuale, quanto come carattere proprio agli esiti ultimi della modernità. L'opera è infatti costruita frammentariamente come una stratificazione di Appunti, segnalati da una numerazione e da un titolo spesso incoerenti, doppi, provvisori.⁶ La deflagrazione della «storia» a vantaggio di una «forma» è esplicitamente teorizzata dall'autore come carattere di fondo dell'opera. Nell'Appunto 3c, *Prefazione posticipata*, che Pasolini definisce «momento [...] della "fondazione"», si legge:

Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirle in "corpore vili" cioè nella forma stessa.
(P 21)

dano anche A. Berardinelli, *Pasolini, stile e verità*, in Id., *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 149-169; B. Pischedda, «*Petrolio*», una significativa illeggibilità, in «Studi novecenteschi», 59, 2000, pp. 161-185; A. Tricomi, «*Petrolio*», «sotto il segno / primario di Marx e quello, a seguire, / di Freud», in «Italianistica», XXXI, 2-3, 2002, pp. 337-349; Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., pp. 73-75; A. Pietropaoli, *Pasolini postmoderno?*, in *Pasolini dopo Pasolini*, a cura di A. Pietropaoli e G. Patrizi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011, pp. 59-100.

- 4 Scrive Guido Santato: «*Petrolio* è un magmatico romanzo allegorico dedicato alla rappresentazione delle trasformazioni antropologiche e sociali prodotte in Italia dal tumultuoso sviluppo neocapitalistico, della prima crisi energetica, ma anche della crisi del marxismo gramsciano di Pasolini e della sua crisi personale. Quindi è anche un romanzo politico. Pasolini comincia a scrivere il romanzo nella primavera del 1972, dopo la crisi petrolifera mondiale. Nel corso della narrazione le vicende dei due Carli si intrecciano strettamente con gli avvenimenti degli anni della strategia della tensione e delle stragi. Da questo punto di vista *Petrolio* si presenta come un romanzo storico *tout court*, come *summa* di un'esperienza vissuta dentro e fuori dalla storia» (G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, Carocci, Roma 2012, p. 543).
- 5 Si veda ad esempio D. Luglio, *La Forme hybride de l'histoire. Déconstruction et postmodernité dans «Petrolio» de P.P. Pasolini*, relazione tenuta al convegno *La Réécriture de l'Histoire*, Université Aix-Marseille, 14-16 novembre 2013, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno.
- 6 Si pensi ad esempio a quel nucleo testuale degli Appunti 71-74a, dedicati alla «Visione del Merda» (P 344-414) o agli Appunti numerati e intitolati ma non svolti, com'è il caso dell'Appunto 21, *Lampi sull'Eni* (P 102).

La storia
al tempo del
postmoderno.
Su *Petrolio*
di Pier Paolo
Pasolini

L'antitesi qui istituita tra «storia» e «forma», ovvero il ripudio di un ordine di racconto cronologicamente orientato, costituisce la prima delle direzioni in cui è possibile interrogarsi sulla valenza postmodernista della rappresentazione. La metafora costruttiva della narrazione è designata da Pasolini nell'Appunto 22a: «Il mio non è un romanzo "a schidionata", ma "a brulichio" e quindi è comprensibile che il lettore resti un po' disorientato» (P 106). Questa notazione metanarrativa segnala la direzione espansa e stratificata del romanzo, l'orizzontalità sincronica del «brulichio» di contro alla verticalità della «schidionata». Altre numerose metafore metatestuali esibite nel romanzo alludono tutte alla scelta di una sincronicità narrativa antitetica all'ordine della «storia» diacronicamente condotta: si pensi, ad es., alla figura del «vortice», «la figura strutturale del mio raccontare» (P 107), o a quelle figure che associano la struttura narrativa alla «ramificazione» dell'«impero dei Troya» (P 103-117), la «chioma dell'albero fronzuto» (P 115), la «brulicante efflorescenza» (P 117). Tale forma espansiva della narrazione pasoliniana assume un carattere mimetico nei confronti del proprio stesso oggetto, quel sistema di vischiosa contiguità del potere economico-finanziario di quegli anni, il cui centro irradiante è costituito dalla politica petrolifera dell'Eni e delle società ad esso collegate, un sistema evocato come ragnatela del potere in cui trovano spazio società immobiliari, finanziarie, commerciali, petrolifere, informatiche.⁷

Le scelte compositive del romanzo vanno tutte nella direzione di una negazione della «storia», nella doppia accezione di svolgimento fattuale e narrativo, di *histoire* e di *récit*. La natura referenziale del testo è ripetutamente negata dall'autore, che definisce l'opera «un romanzo [...] non realistico [che] si avvia anzi intrattenibilmente verso le Visioni» (P 64). Scrive Pasolini:

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. (P 442)

Ma più in generale, col concetto di storia Pasolini allude allo stesso *ductus* narrativo. La storia, ovvero ciò che può essere raccontato, non è per Pasolini che una convenzione, fondata sul principio della duplicità e della dissociazione utilizzato nel testo fin dalla scena fondativa, la scissione del protagonista in Carlo I e Carlo II (P 10-16). Nell'Appunto 42 leggiamo:

7 La rappresentazione pasoliniana del sistema del potere ne sottolinea la circolarità chiusa: «In tutti i consigli direttivi e amministrativi di queste società, troviamo sempre gli stessi nomi, mescolati naturalmente alle falangi interregionali di quella che viene volgarmente chiamata la "greppia"» (P 116).



Questo poema non è un poema sulla dissociazione, contrariamente all'apparenza. La dissociazione altro non è che un motivo convenzionale [...]. La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione altro dunque non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema. (P 194)⁸

Mediante una fittizia dissociazione e differenziazione di personaggi, tempi, vicende, la storia, quella narrata come quella reale, rende comunicabile e “leggibile” un significato che è invece nel sistema del romanzo ipotizzato come unitario e indicibile. La storia è dunque attestata come una convenzione di leggibilità, un segno allusivo, un'allegoria che rimanda a un senso celato. Perciò affermare, come fa Carla Benedetti, che *Petrolio* «parla dell'Italia della strategia della tensione, del tardo capitalismo, dell'omologazione, delle ideologie e del potere», e che in esso «la realtà storico-politica del mondo contemporaneo [...] diventa oggetto di rappresentazione»,⁹ è solo parzialmente vero. Perché gli eventi raccontati nel romanzo, la storia degli intrecci politico-finanziari di una stagione che si dipana dall'omicidio di Enrico Mattei fino alle stragi degli anni Sessanta-Settanta, non sono che fittizia traccia narrativa, la cui funzione è alludere all'oscura pervasività di un potere che assume nel testo una valenza metastorica e metafisica.¹⁰

A contraddire la retorica dell'accadimento, tutta la costruzione romanzesca si basa su un principio di stasi e di sincronizzazione. Tutto è visto in una fissità fotografica, secondo quel procedimento che Agosti ha definito «incoativo», per cui «tutto è sempre in posizione di inizio e, per ciò stesso, di rinvio o di sospensione di ogni conclusione».¹¹ La valenza onirica e il topos delle «Visioni» contraddicono ogni ipotesi di svolgimento, in un insistente fermo-immagine che blocca gli eventi ad uno stadio di pure allegorie. Si pensi, ad esempio, alle due sequenze dei ricevimenti a cui partecipa l'ingegnere Carlo Valletti, quello a casa della si-

La storia
al tempo del
postmoderno.
Su *Petrolio*
di Pier Paolo
Pasolini

8 Si veda a questo proposito anche l'Appunto 99, *L'Epochè: Storia di mille e un personaggio*, in cui si allegorizza il processo compositivo della narrazione. Scrive Pasolini: «Non volevo questo comodo dualismo donchisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione comodamente superata da una sintesi, o il pacifico procedere, sia pure “a schidionata” lungo il processo unilaterale della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere mai col vissuto, a meno che *non vogliamo mentire a noi stessi*» (P 446).

9 C. Benedetti, *Per una letteratura impura*, in *A partire da «Petrolio»*. Pasolini interroga la letteratura, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Longo editore, Ravenna 1995, p. 11.

10 Radicalmente opposta a quella di Carla Benedetti è in tal senso la lettura antirealistica di Trevi, che interpreta *Petrolio* come un testo iniziatico e afferma risolutamente che «dell'Eni in sé, della morte di Enrico Mattei, della carriera di Eugenio Cefis a Pasolini non importa assolutamente nulla» (E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Firenze 2012, p. 131).

11 S. Agosti, *L'inconscio e la forma*, in Id., *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce 2004, pp. 80-81.

gnora F. (Appunto 20) e quello al Quirinale (Appunto 97), in cui i protagonisti delle trame politico-finanziarie sono visti da Carlo come fissati in una galleria di immagini antitetica all'azione narrativa.¹² O si pensi ancora al ribadito carattere antipsicologico dei personaggi, sottratti ad ogni forma di evoluzione interiore e di verosimiglianza emotiva.¹³ E, ancora, alla programmatica abolizione dell'incipit, sostituito dalla nota «Questo romanzo non comincia» (P 9).¹⁴ Al codice della narrazione e al suo insito dinamismo, si oppone il codice iconografico dell'immagine e della «Visione», tanto che il topos del ritratto e la centralità dei corpi costituiscono una sicura dominante tematica.¹⁵ Il corpo rappresenta nel testo il condensato iconico della sincronicità biologica che trascende la storia, capace di parlare fuori dalla convenzione narrativa: «Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo» (P 565). La narrazione è modellata sul paradigma del racconto onirico e dei suoi canoni di rappresentazione, la condensazione iconica, la sospensione del principio di non-contraddizione, la bidimensionalità della scena, la sincronicità, tanto che più volte l'autore sottolinea come la complicità di Carlo alle trame del potere avvenga in uno stato di inconsapevolezza allucinatoria.¹⁶

Il testo insomma, mentre utilizza la storia come canovaccio tematico del racconto, in verità la trascende, mettendo in atto una serie di strategie che negano il senso della storia come mutamento, diacronia, evoluzione. Lo svela con chiarezza questo passaggio metatestuale:

- 12 L'Appunto 20 (*Carlo – come in un romanzo di Sterne – lasciato nell'atto di andare a un ricevimento*) e l'Appunto 97 (*I narratori*) risultano costruiti in perfetta simmetria, a riprova di una «trama diadica di contrapposizioni e bilanciamenti» (Pischedda, «*Petrolio*», una significativa illeggibilità, cit., p. 164). Cfr. P 97-101 e 427-435.
- 13 «In questo mio racconto – in ciò devo essere brutalmente esplicito – la psicologia è sostituita di peso dall'ideologia. Il lettore dunque non si illuda: egli non si imbatte mai in quei personaggi che misteriosamente si svolgono e si evolvono, rivelandosi agli altri protagonisti, e al lettore, man mano che gli avvenimenti – di cui sono causa o da cui sono giocati – li costringono a una drammatica coerenza» (P 128). Più avanti l'autore così argomenta sulla mancata indagine del dolore di Carlo dopo la scomparsa di Carmelo: «Che cosa tratteneva Carlo dal provare il profondo dolore che era logicamente prevedibile per la perdita di Carmelo? Che cosa lo dissuadeva dal disperarsi e dal piangere per una così "cosmica" privazione? L'analisi della sua interiorità esula dal compito che mi sono assunto (che, per la verità, non prevede neppure l'esistenza oggettiva di tale interiorità)» (P 335).
- 14 L'Appunto 1, intitolato *Antefatti*, presenta una pagina bianca con un seguito di puntini sospensivi e la nota citata. Sul tema dell'incipit mancato, si rimanda a M. Fusillo, *L'incipit negato di «Petrolio»: modelli e rifrazioni*, in *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Olschki, Firenze 2002, pp. 39-53. Sulla valenza non fondativa dell'incipit nella narrazione postmoderna, si veda inoltre S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, p. 31.
- 15 Si pensi ad esempio ai ritratti grotteschi dei potenti negli Appunti dedicati ai due ricevimenti, o a quelli impietosi dei nuovi giovani vittime del «genocidio» neocapitalista nelle «Visioni del Merda»; cfr. P 97-101, P 427-435, P 344-412.
- 16 In un Appunto progettuale si legge ad esempio che «Carlo prende parte attiva: nel I Blocco *inco-scientemente* [...], nel II Blocco allucinatoriamente» (P 127). Sul rapporto con la scena del sogno cfr. Agosti, *L'inconscio e la forma*, cit., p. 81.



Ciò che io racconto dovrebbe essere, secondo lo spirito della mia opera e le norme che questo spirito ha emanato istituendosi, sempre al presente. Posso concedermi il passato remoto, è vero: che è un presente, per pura finzione mitica, allontanato indietro nel tempo. Ma sia il presente che un simile passato remoto stanno a testimoniare potentemente una volontà: quella di concepire la storia come unica e unilineare, in cui le azioni e i personaggi si allineano come in una galleria o in una serie di nicchie o di altari. L'imperfetto incoativo, alludendo al passare del tempo e della vita, denuncia invece lo spessore della storia. (P 201)

Dunque la forma del testo costringe la storia a un'immobilità atemporale: una «perdita del senso della storia»¹⁷ che è, seppure in maniera peculiare, in linea con la rappresentazione postmodernista in cui il passato è leggibile non come antefatto, ma come allegoria del presente. Tale pasoliniana concezione della storia si pone agli antipodi rispetto a quel riuso del passato in funzione del presente su cui si basa il paradigma modernista.¹⁸

La stessa maniera in cui Pasolini affronta il racconto degli avvenimenti reali convocati sulla pagina – le trame del potere che conducono alle stragi e alla strategia della tensione – è indicativa di questa loro funzione non causale ed esplicativa, ma al contrario essenzialmente citazionale ed evocativa. Come è stato dimostrato, la trattazione degli eventi e dei retroscena politico-finanziari degli anni Sessanta-Settanta è condotta nel romanzo mediante calchi di tipo giornalistico e documentario: il pamphlet di controinformazione *Questo è Cefis*, uscito nel 1972, le note informative del Sid pubblicate nel 1974 dall'«Espresso», i discorsi politici di Eugenio Cefis.¹⁹ A differenza di quanto si sarebbe portati a credere, Pasolini non mette in atto una propria *detection* sulle trame del potere di quegli anni, non costruisce una originale contro-narrazione storiografica, ma utilizza materiale

La storia
al tempo del
postmoderno.
Su *Petrolio*
di Pier Paolo
Pasolini

17 Cfr. S. Tusini, *Il romanzo post-storico*, in «allegoria», 47, 2004, p. 57.

18 A proposito dell'uso modernista della storia, scrive White: «Se la storia è fondativa del moderno pensiero realistico sulla realtà sociale [...] allora non può essere affidata esclusivamente a quegli storici di professione che hanno come unico interesse trovare che cosa gli archivi ci possano dire di nuovo sul passato oppure aggiungere dettagli su "fatti" che già conosciamo. Questo genere di ricerca è "storica" solo in quanto ha a che fare con il passato, d'accordo, ma è pre-istorica se ammettiamo che la nozione stessa di storicità comporta "fatti" e anche "significato". La maggior parte delle persone si interessa al passato per ragioni che interessano la loro vita, più che la teoria. Mancando certezze trascendenti, il passato è tutto quel che abbiamo se vogliamo conoscere la natura del nostro essere umani» (H. White, *Introduzione*, in Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006, p. 12). Sul riuso modernista del passato mi permetto di rimandare a C. Verbaro, *Memoria dell'avanguardia. La revisione dei modelli letterari negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino, ETS, Pisa 2013, tomo I, pp. 179-194.

19 G. Steimetz, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Ami, Milano 1972; G. Catalano, *Cefis e il Sid. Il mattinale*, e Id., *Cefis e il controspionaggio. E l'ammiraglio allora disse*, in «L'Espresso», 4 agosto 1974, pp. 8-11, e 11 agosto 1974, pp. 11-13. Per un riscontro preciso tra i testi, si rimanda alle Note a cura di Silvia de Laude, in Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 597-600, 603, 605-614.

di seconda mano, lavorando sul montaggio di tali fonti, rinunciando completamente a una loro rielaborazione stilistica.²⁰ Se tale pratica di riuso documentario ricorda quell'ambiguamento di vero e falso postulato dalle poetiche postmoderne e dal romanzo neostorico,²¹ è però opposta all'intento postmoderno la rinuncia pasoliniana ad utilizzare il documento al fine di costruire una verosimiglianza romanzesca. Diversamente dal topos del complotto che segna le narrazioni postmoderne,²² le oscure trame del potere codificate in *Petrolio* non aspirano a edificare una diversa verità sugli accadimenti. Al contrario, il loro tasso di veridicità viene inficiato dal codice onirico che caratterizza il romanzo, e gli intrighi della storia contemporanea allegorizzano un potere impenetrabile, invincibile e impronunciabile, di cui nulla può essere detto senza mediazioni.

In tal senso *Petrolio* riprende e approfondisce uno dei concetti chiave della raccolta poetica del 1971, *Trasumanar e organizzar*, quello del «potere / imparlabile».²³ Il potere è imparlabile in quanto connotatore e corrotto dello stesso linguaggio che tenta di esprimerlo: «La Verità non dicibile è Nefas / Fas la verità dicibile».²⁴ Il racconto storico di Pasolini rinuncia alla stilizzazione letteraria e sceglie il grado zero del linguaggio giornalistico proprio perché gli avvenimenti storici, che sono parte del repertorio allegorico del testo, non devono essere *espressi*, ma semplicemente *indicati, mostrati*. Le convenzionalità della storia e del racconto rappresentano gli unici segmenti possibili di una dicibilità stentata e parziale, sono tutto ciò che si può dire, «Fas, la verità dicibile».²⁵

Sullo stesso piano dei fenomeni storici e fattuali si pongono le immagini, anch'esse allegoriche, della grottesca fantasmagoria di orrori prodotti dal potere, sintetizzata da quel popolo ormai corrotto dal consumismo, dalla tolleranza, dal perbenismo, dalla rimozione del sacro. Il presente è rappresentato icasticamente dal «genocidio» (P 395) del popolo e dalla «mutazione»²⁶ dei corpi e delle anime dei personaggi popolari:

20 Questo carattere di mancata rielaborazione riguarda tutto l'apparato intertestuale del romanzo, non solo quello di provenienza giornalistica ma anche quello letterario: emblematico, ad esempio, il riuso letterale di alcuni brani dei *Demoni* di Dostoevskij; cfr. Note, cit., pp. 613-614. Altro testo "saccheggiato" da Pasolini è N. Brown, *Corpo d'amore*, il Saggiatore, Milano 1969: cfr. Note, cit., pp. 601-602, 605, 613-615. Sul montaggio intertestuale nell'ultimo Pasolini, si veda C. Verbaro, *Apocalisse 1969. Patmos di P.P. Pasolini*, in «Poetiche», 15, 1, 2013, pp. 63-83.

21 Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

22 Sul topos del complotto nel postmodernismo, si rimanda a Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 74.

23 P.P. Pasolini, *Poesia della tradizione*, in Id., *Trasumanar e organizzar*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, vol. II, p. 140.

24 Id., *Riassunto per un «digest» del «Poema politico»*, *ivi*, p. 180.

25 *Ibidem*.

26 Sulla tendenziosità del termine «mutazione» e sulla sua semantica derivata dalle scienze biologiche, si veda quanto scrive B. Pischedda, *Pasolini: «Le ragioni oggettive per un impegno totale»*, in Id., *Scrittori polemisti*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 21-100.



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; brutalmente pronti a rinnegare tutto ciò che sono stati loro stessi o i loro fratelli; sdegnosetti e tutti sulle loro per fare i ragazzi rispettabili, in complicità con le classi ricche; totalmente dimentichi di ogni sorriso semplice da subalterni a causa di una dignità che si è incarnata in loro, e che non è la dignità umana ma la scostante dignità borghese; completamente presi in un giro che è la loro vita, oltre alla quale tutto è sospetto o fonte di timore; liberi, con penosa indecenza, di usufruire di una libertà sessuale che in realtà non fa altro che mettere in mostra la povertà della loro carne e della loro volgarità. (P 383)

I «Nuovi Giovani» (P 382), che nel romanzo popolano le Bolge dantesche della Visione del Merda, rappresentano il drammatico prodotto dei processi storici del presente, la microstoria sociale generata dalla macrostoria politico-finanziaria. Nel segmento dedicato alle Visioni del Merda, Pasolini costruisce dietro a questo scenario della contemporaneità, definito «Scena della Visione» (P 344), uno scenario della memoria e del passato, la «Scena della Realtà» (P 368). L'inversione dei due termini e concetti – visione e realtà – si spiega col fatto che l'ultimo Pasolini assegna una valenza di “irrealtà” al presente in quanto tempo segnato dalla rimozione di quel sacro che è invece prerogativa del passato.²⁷ In questa lunga sequenza narrativa assume un'evidenza programmatica il ricorso alla tecnica del palinsesto, che mette in atto un vero e proprio ripudio della linearità storiografica. Le immagini del presente occultano infatti un testo altro, quello di un passato che assume i caratteri della sacralità, che traspare «come un “doppio”» (P347) dietro la scena del presente:²⁸

Il “doppio” ha il solito colore della vecchia vita, spento, grigio, misero, confuso. [...] In questa misera prospettiva, però [...] cammina della gente bellissima: donne grasse e scarmigliate con vestaglie nere sporche, vecchi con facce assatanate, o a causa della brutalità di vecchi delinquenti ubriacconi 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

La storia
al tempo del
postmoderno.
Su *Petrolio*
di Pier Paolo
Pasolini

27 «Il mio parere preciso, su questo punto, è che è realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il “mitico” non è che l'altra faccia del realismo» (P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro. Incontri con Jean Duflot* [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1461-1462). Sul sacro in Pasolini si vedano due rilevanti contributi critici: G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, e U. Perolino, *Il sacro e l'impuro. Letteratura e scienze umane da Boine a Pasolini*, Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena 2012.

28 «In questo terzo paragrafo, l'attenzione va portata sulla Scena Reale riprodotta dalla Scena della Visione: la prima resta dentro la seconda, come un “doppio”, coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e tenerlo sempre presente» (P 347). Sulla poetica del palinsesto, si veda anche M.A. Mariani, «*Petrolio* come riscrittura», in *allegoria*, 52-53, 2006, pp. 117-133.

pance fuori, tutti mocciosi [...]; e, soprattutto, cricche di giovanottelli, che ridono, scherzano, si lanciano battute, chi correndo su una bicicletta sganganata con la parannanza, chi seduto come un accattone sullo scialino della porta di casa, coi calzoni impolverati e la maglietta a strisce che, secondo come stanno, lasciano scoperte o le ossa della schiena, o il bellicolo. (P 349-350)

È il popolo della mitografia regressiva pasoliniana, che proprio negli anni di ambientazione di *Petrolio*, omologato nella spirale neocapitalistica, va trasfigurandosi per Pasolini in un simulacro memoriale e in un ricettacolo della sacralità negata dal potere e dalla storia. A partire dal 1960 e dal viaggio in India con Moravia e Morante, Pasolini inizierà un'operazione di mitizzazione dell'arcaico, trasferendo nei popoli del Terzo Mondo la valenza sacrale negata in Occidente dal potere neocapitalista. Nel fare ciò, egli compie un'operazione non lontana da quella sincronizzazione postmodernista che sostituisce l'ordine temporale con quella che Fredric Jameson chiama la «pure experience of a spatial present». ²⁹ All'ordine diacronico del tempo e della storia, *Petrolio* oppone quello sincronico della forma, del sogno, dello spazio. Nel topos del viaggio, esemplato sulle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, si istituisce in *Petrolio* una compresenza e un'ibridazione dei tempi che nega la storicità del divenire. In base a quella “giustapposizione” tra oggetto sacro e oggetto dissacrato teorizzata nel *Sogno del Centauro*, ³⁰ il segmento narrativo degli Appunti 36 assembla personaggi del mito (Eracle, Orfeo, Apollo) e icone della modernità (jet, hotel, televisori, piscine), producendo interferenze vorticosi di incontri metastorici (Giasone e il fratello dello Scià), fino ad attualizzare nel petrolio il nuovo Vello d'Oro, che nel deserto «splende a brandelli» (P 154).

Com'è proprio del canone postmodernista, nello spazio rappresentato in *Petrolio* è esclusa ogni possibilità di orientamento e di discernimento, poiché in esso accade ciò che è già accaduto nello spazio eterno del mito: «A quanto pare, tutta la storia umana non fa altro che ripeterci una cosa: è solo ciò che è stato» (P 201). Nella sua connotazione onirica e antirealistica, sincretica e metastorica, si realizza e si afferma la vanificazione del tempo e la ricerca del sacro come luogo totalizzante, da cui ogni possibile altrove e alterità rimangono esclusi. ³¹

29 F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 154.

30 «La cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato [...]. In quanto “storicista” [...] capisco che la storia è una evoluzione, un continuo superamento dei dati; sono altrettanto consapevole però che tali dati non vengono mai eliminati, ma sono permanenti» (Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., pp. 1473-1474).

31 A ulteriore riprova dell'inesistenza dell'altrove e della persistenza spaziale dell'identico, si veda l'episodio intitolato *LEpoché: Storia di un volo cosmico*, nell'Appunto 102a, che si conclude con un atterraggio su un pianeta che si scopre essere identico alla Terra; cfr. P 467-475.



Il superamento di una concezione storicistica del tempo viene espresso e sintetizzato, verso la fine del romanzo, in un discorso programmatico, significativamente intitolato *Merci*, pronunciato durante la «festa antifascista» di Giulia Miceli da un alter-ego dell'autore, «lo scrittore dal nome in -trini» (P 552):

Così che il vecchio F., con la sua vocetta drammatica e austera, cominciò a recitare nel vuoto la sua enciclica sulla tesi l'antitesi e la sintesi: enciclica in cui, in parte scherzosamente e in parte no, e quindi provocatoriamente, si invocava la possibilità del resto perduta di una logica «duadica», in cui tutto restasse coesistente e «non superato», e le contraddizioni non fossero che «opposizioni»; in tal caso la storia non sarebbe stata più la storia unilaterale e successiva, nata, com'è noto, dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che delle Lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto il razionalismo occidentale moderno, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente. (P 556-557)

La storia
al tempo del
postmoderno.
Su *Petrolio*
di Pier Paolo
Pasolini

Se nei primi anni Settanta la denuncia della desacralizzazione del potere era già stata divulgata, e con forse maggiore efficacia, dal Pasolini corsaro nel suo discorso pubblico,³² è legittimo domandarsi il perché di questa ambiziosa e potenzialmente «interminabile»³³ operazione narrativa. L'operazione che Pasolini intende compiere consiste nell'opporre il punto di vista del sacro persistente alla distruttività della storia contemporanea e al potere annichilente che in essa si manifesta. Per fare ciò, non erano evidentemente sufficienti né il discorso pubblico condotto sui giornali, né la personale esposizione al limite della performatività: era necessario, invece, prendere in prestito ancora una volta la convenzionalità di un *mythos*, di una narrazione che veicolasse il codice stesso della sacralità. Perché, come si legge in *Petrolio*, «il racconto è nel recinto del sacro. E l'approccio a tale recinto richiede sempre un lungo cerimoniale» (P 459). È il gesto stesso del racconto, più ancora che il suo contenuto e la sua formulazione, a porsi allora come antitesi sacrale alla dissacrazione di cui la storia è artefice.

Rimane infine da chiedersi se la visione della storia e il peculiare racconto storiografico presenti in *Petrolio* possano ascrivere alla concezione postmodernista della storia, o se magari, come afferma Tricomi, il ro-

32 Interessante a proposito la tesi di Fortini: «Se ci si chiede come mai qui tanto grigiore sulla pagina dove si ripetono argomenti che la velocità e l'impeto giornalistico rendono invece così squillanti e appassionati negli ultimi scritti "corsari", una risposta c'è: manca qui la vicinanza dei destinatari, la loro partecipazione in folla alle spalle dello scrittore, il loro brusio» (F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1995, p. 244).

33 S. Agosti, *Opera interrotta e opera interminabile*, in Id., *La parola fuori di sé*, cit., pp. 83-94.

manzo rappresenti più genericamente «il *de profundis* della modernità», o ancora, come scrive Pietropaoli, se in Pasolini si esprima l'umore di «un premoderno illuso dalla modernità e deluso e disperato dall'avvento della postmodernità». ³⁴ Se il discrimine tra la concezione modernista della storia e la sua rivisitazione postmodernista è nella persistenza o nell'abolizione di una relazione dialettica tra presente e passato, non si può che affermare la congruenza tra *Petrolio* – e, più in generale, l'ultimo Pasolini – e le concezioni storiografiche postmoderniste. ³⁵ In *Petrolio* si esprime infatti in massimo grado l'abiura della concezione modernista della storia come luogo della totalità e della riconnessione tra passato, presente e futuro. Al postmodernismo possono dunque ascriversi il messaggio di *finis historiae*, veicolato dall'idea del «genocidio» (P 395) del popolo e della sua cultura, e il ripudio di ogni idea teleologica della storia e valenza salvifica del futuro, in un testo che esplicitamente evoca una terza e definitiva «fine del mondo» [...] dovuta alla «finitezza della natura» (P 441). ³⁶ Risulta invece peculiare rispetto al paradigma postmodernista il modo in cui tale relazione tra passato e presente si realizza. La frattura irreversibile e la negazione della dialettica tra le due dimensioni nel testo di Pasolini si ottengono accostando antifrasticamente al presente degradato quella valenza di sacralità che nel passato trova asilo, costruendo un palinsesto caparbio e dissonante, che tra passato e presente non configura continuità né tantomeno cerca mediazioni, ma che al contrario aspira a produrre quella pura forza d'urto che da cinquant'anni non smette di scuotere la coscienza storica dei contemporanei.

34 A. Tricomi, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «allegoria», 44, 2003, pp. 35-60: p. 57; Pietropaoli, *Pasolini postmoderno?*, cit., p. 100.

35 Scrive Margherita Ganeri che nell'ambito del postmodernismo «il sapere storico è privo dell'aspirazione alla totalità» (M. Ganeri, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998, p. 17). In tal senso il frequente ricorso a scenari storici si spiega secondo la studiosa con la ricerca di «nuovi significati della relazione passato-presente-futuro» (*ivi*, p. 19).

36 E aggiunge Pasolini: «Certo io non invidio quelli che oggi hanno vent'anni, e tanto meno i loro primi figli» (P 441).