

parol

Quaderni d'arte
e di epistemologia

Luglio / dicembre 2012

n°22



Parol - Quaderni d'Arte e di Epistemologia

Rivista fondata da Luciano Nanni nel 1985

Redazione: c/o Accademia di Belle Arti "Mario Sironi"

Via Duca degli Abruzzi n.4, 07100, Sassari

redazione@parol.it - www.parol.it

Registrazione del Tribunale di Sassari n.4/09 del 21/04/2009

ISSN 1126-7224 - (nuova serie) - Periodicità: semestrale - n°22 - Luglio/dicembre 2012

Direttore responsabile

Antonio Bisaccia

Comitato scientifico

Iain Chambers

Lidia Curti

Massimo Dell'Utri

R.Bruce Elder

Jale Erzen

Sergio Givone

Evelyne Grossman

Wladimir Krisinsky

Franco La Cecla

Arthur e Marilouise Kroker

Michel Maffesoli

Aldo Masullo

Raffaele Milani

Giampiero Moretti

Massimo Onofri

John Picchione

Federico Vercellone

Segreteria di redazione

Daniele Dore

Progetto grafico e impaginazione

Roberto Satta

In redazione

Daniele Dore, Roberto Satta

Domenico Spinosa

Comitato Direttivo

Luigi Agus

Giorgio Auneddu Mossa

Salvo Bitonti

Sonia Borsato

Antonio Vincenzo Boscarino

Vincenzo Carastro

Ermanno Cavazzoni

Alfonso Cino

Maurizio Coccia

Claudio Gamba

Gianluca Garelli

Dario Giugliano

Alessia Glielmi

Manlio Iofrida

Eduardo Kac

Marcello Madau

Barnaba Maj

Pinella Marras

Sergio Miali

Cesare Milanese

Pierluigi Pellini

Fabio Polidori

Vallori Rasini

Marwan Rashed

Patrick Rumble

Luigi-Alberto Sanchi

Stella Santacatterina

Domenico Spinosa

Sisinnio Usai

La grafica dei frontespizi è stata realizzata dagli allievi dell'Accademia di Belle Arti "Mario Sironi".

Corsi di Elaborazione digitale dell'immagine e di Elementi di grafica editoriale

EDIZIONE EDES, EDITRICE DEMOCRATICA SARDA

PIAZZALE ANTONIO SEGNI, 1 - 07100 SASSARI

TEL. 079 262221 - FAX 079 5623669 - WWW.EDESEDITRICE.COM

IN CO-PRODUZIONE CON ACCADEMIA DI BELLE ARTI "MARIO SIRONI", SASSARI

INDICE

Antonio Bisaccia
Qualche ipotesi ottica per l'immaterialità 15

Apertura

Ermanno Cavazzoni
La verità e l'immaginazione 24

Techne: Arte contemporanea e nuove tecnologie
a cura di Giuliano Lombardo 34

Saggi
Patrizia Ferri
"L'inevitabile contagio" 38

Maurizio Coccia
Reazioni a catena. Trasformazioni e reciprocità tra arte e critica 42

Luigi Pagliarini
"Disconnected" 52

Incontri in rete
a cura di Giuliano Lombardo, ricerche bibliografiche di Alessandra Porcu

Incontro con Mario De Candia
Questioni di arte e nuove tecnologie negli anni '70 e '80" 60

Incontro con Marco Deseriis
Tecno-utopie di fine millennio 66

Incontro con Jaromil
Poetica del codice 80

Incontro con Valentina Tanni
Pragmatica dell'intangibile 85

Incontro con Salvatore Iaconesi
Ontologie del falso 92

Petrolio e dopo
a cura di Alessandro Cadoni 99

Prologo
Alessandro Cadoni
Petrolio, un mistero tra progetto e frammento 100

Prima Sezione
Alessandro Cadoni
«In ogni limite c'è un dio». Conversazione con Emanuele Trevi 112

Maria Rita Fadda
Contro il *Midcult*. Conversazione con Walter Siti 119

Alessandro Cadoni
Petrolio nell'estetica del romanzo contemporaneo. Conversazione con Massimo Fusillo 124

Lisa Gasparotto
Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*. Un romanzo di iniziazione. Storia quasi vera di una visione 134

Gian Luca Picconi L'adempimento del maestro: appunti su Pasolini, Siti, Trevi	142
Seconda Sezione	
Gabriele Fichera L'apocalisse incolore. Saggio su <i>Petrolio</i>	154
Dario Giugliano Pasolini e l'eccentricità trascendente	161
Stefano Casi <i>Petrolio</i> e il rito culturale del teatro	173
Massimo Fusillo Il protagonista androgino: Metamorfosi e ruoli sessuali in <i>Petrolio</i>	179
Roberto Chiesi Le visioni dalla Ruota. Annotazioni su <i>Appunto 17. La Ruota e il perno</i> da <i>Petrolio</i> di Pasolini	190
Hervé Joubert-Laurencin «Cucina della strega». <i>Petrolio</i> e il cinema	198
Epilogo	
Massimo Onofri L'invenzione di una tradizione: Pasolini, Sciascia, Trevi e tutti gli altri	206
Belle lettere	
Raffaele Milani La grazia e il drago. Impressioni di un viaggiatore	212
Ars naturans. Scritture per Nanni Menetti	
Parte prima	
Chiro-grafie: Dipingere con la scrittura	
Nanni Menetti Elogio della masonite	232
Antonio Bisaccia La conoscenza corporea del big bang: "microviolenze" tra atomo e doxa	234
Stefano Bonaga Le microviolenze di Nanni Menetti: un senso da Derrida	237
Renato Barilli Per una nostra palingenesi ...	241
Giorgio Bonomi Il buio oltre il foglio	245
Alice Zannoni Una mostra a Ravenna: tessere di luce per un mosaico contemporaneo	248

Omar Calabrese Elogio della superficie	250
Roberto Roversi Frammenti da un deserto	253
Alessandra Borgogelli NM... AB... LN Gioco di destini incrociati Nanni Menetti	257
Nanni Menetti Elogio della masonite	232
Parte seconda	
Crio-grafie: Zeusi ovvero del compimento ultimo della mimesi	
Nanni Menetti Zeusi: missione compiuta! ...	264
Renato Barilli Cronache di un combattimento tra Arte e Natura	266
Giampiero Cane Le scritture "gelate" di Nanni Menetti	268
Giorgio Sandri Natura e nature nell'opera di Nanni Menetti	270
Claudio Cerritelli Il miracolo delle materie	275
Claudia Collina Le <i>Microviolenze</i> di Nanni Menetti. L'inverno non dimentica ciò che cancella	278
Claudio Spadoni Profondità della superficie: riflessioni su una mostra	280

Margini

R. Bruce Elder The Artwork as an Aerial Computer Program: On Electricity, Archives, and Collage	284
Izabella Pruska-Oldenhof The Artist as a Maker of Antienvironments: Some Thoughts on the Acoustic Space in Hybrid Cinema Practices of Four Toronto Media Artists	302

Atlante

Boštjan Nedoh La ragione minima del naturalismo biopolitico	320
Ugo Piscopo Poema in prosa concreto e fantastico, provocatorio e incantevole, quest'ultimo lavoro di Luigi Fontanella	323
Domenico Spinoso Estetica e pratiche delle arti. Intorno a <i>Parva poetica</i> di Aldo Trione	326
Note biografiche autori	331

L'apocalisse incolore. Saggio su *Petrolio*

Gabriele Fichera

«Voglio vivere secondo la sfumatura»
(R. Barthes)

«Eludere il paradigma è un'attività ardente, che brucia». ¹ Con queste per la verità assai poco elusive parole Roland Barthes, in appunti che è superfluo definire magmatici ed informi, aveva tentato di delineare il campo concettuale a lui caro del "Neutro", sganciandolo da ogni fuorviante impressione di grigiore ed indifferenza, e mettendolo in relazione con un atteggiamento intellettuale complesso, che tende ad innescare continui scarti nella lettura della realtà, schivando «le ingiunzioni del mondo a "scegliere", a produrre senso, a entrare nel conflitto». ² Mentre dunque accumulava fra le sue carte una deliziosa messe di spunti e osservazioni sullo statuto polimorfo del «Neutro» Barthes si era imbattuto in alcuni versi di Pasolini. Da questi versi, peraltro più di una volta citati, aveva spiccato l'ossimoro della «disperata vitalità», stemma quanto mai pasoliniano, da assumere come segno di protesta radicale contro la cruciale ed «arrogante» dicotomia di amore e morte su cui la vita degli uomini implacabilmente si struttura.

Abbiamo motivi per ritenere che se Barthes avesse potuto leggere *Petrolio* ne avrebbe *giuito* a fondo. L'ultimo romanzo di Pasolini può essere considerato infatti come un'opera intrisa di "neutro". Con una serie di complicazioni decisive però, che contribuiscono a rendere il libro davvero un *unicum* nel panorama della scrittura italiana novecentesca. Il "neutro" è infatti al tempo stesso sia l'oggetto problematico di un rapporto che l'autore vive e percepisce tragicamente, sia il suo modulo formale di riferimento più pressante.

Il neutro dunque, secondo Barthes, proverebbe a schivare il paradigma e ad eludere ogni brutale contrapposizione, segnando così il trionfale dispiegarsi di una cruciale indistinzione. Ma qualcosa di simile, anche se proposta con diversi termini, fu notata a proposito di Pasolini da Fortini in un saggio del 1959. Fortini aveva intuito con chiarezza come la cifra ideologica e stilistica dello scrittore risiedesse nel carattere "volutamente" irrisolto e non dialettico delle sue antitesi. E aveva individuato nella figura retorica della sineciosi la spia più evidente di questo atteggiamento che era insieme artistico, politico e psicologico. ³ Aveva inoltre compreso come tale coesistenza degli opposti fosse figlia dell'«illimitato» barocco, e si ponesse fatalmente come «polarità inestinguibile [in cui] i termini della antitesi cessano di essere percepiti contraddittoriamente». ⁴

La sineciosi pasoliniana sarebbe dunque da definire come metaforico campo di forze necessariamente *neutro*, in cui le tensioni che si sviluppano finiscono per elidersi a vicenda, producendo qualcosa come un moto rappreso, una raggelata e solida contrapposizione, un gioco a somma zero.⁵

Ora in *Petrolio* è possibile rintracciare diversi momenti di riflessione teorica in cui questa propensione verso il "neutro", ovvero verso la non produzione di un senso univoco e lineare, viene esplicitamente rivendicata, anche e soprattutto come chiave formale dell'intera operazione romanzesca.

Un'agile campionatura può a questo punto essere utile. Un primo assaggio di neutro pasoliniano si ha in un passo di questo tenore: «La realtà, lei, *non è manichea*, non conosce soluzioni di continuità. Lo sguardo irridente ad essa riesce a conciliare [l'integrazione] inevitabile al suo ordine e, insieme, la critica più radicale e rivoluzionaria ad esso».⁶ Sul versante formale va annotata questa frase proemiale: «Tutto *Petrolio* dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito».⁷ Per il carattere di rovina del testo, che si rifrange sulla voluta e costitutiva incompletezza semantica del romanzo, si segnala questo punto: «Per riempire la vaste lacune del libro [...] verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici»⁸ – frase che tra l'altro, al di là di qualsiasi riflesso ironico, la dice davvero lunga sul reale valore ancillare da attribuire in questo libro agli inserti saggistici storico-politici; ma su questo tornerò *infra*. Ancora sull'intransitività narrativa programmatica di *Petrolio*: «Non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma».⁹ La decisione apertamente rivendicata da parte di Pasolini è infatti «quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma [...] forma consistente semplicemente in qualcosa di scritto». Sempre come estrinsecazione sul piano formale del concetto di neutro si può sottolineare l'idea per cui *Petrolio* si struttura non solo secondo i modi rappresentativi di una diuturna escursione verticale dello sguardo narrativo «tra vertici e baratri» della realtà, ma anche in quanto figura della «mezzacosta [...] tipicamente moderna»;¹¹ e cioè come sotterranea linea *continua e regolare*, che elude i dislivelli di quell'alternativa.

In questo quadro, in cui si sta tentando di delineare un neutro pasoliniano, va visto anche il rifiuto del concetto di successione lineare della trama e il rilevato iconismo di *Petrolio*; il suo essere piuttosto che una semplice narrazione, la descrizione di una narrazione; non un romanzo, ma una mappa di romanzo; il suo taglio nettamente sincronico. L'idea di scrivere delle parti del libro usando gli alfabeti neo-greco e giapponese ci dice che Pasolini intendeva sottolineare il valore del segno nel suo aspetto formale di mero significante auto-referenziale e compatto, riottoso alla scelta della significazione – e quindi al conflitto tranciante delle divaricazioni binarie. Il sottinteso politico basilare che rendeva possibile questo tipo di opzioni era dato dall'esaurirsi della storica dicotomia fra fascismo e comunismo, superata dall'affermazione interclassista dell'«Edonismo del Consumo».

Un elemento micrologico va infine sottolineato: i molteplici punti in cui

il testo appare maculato da ambigui puntini di sospensione e parentesi uncinata sospese sul vuoto indicano iconicamente le bruciature testuali in cui l'elusione del paradigma e l'abrasione del senso hanno prevalso su tutto il resto. Si tratta di screpolature che sembrano in fin dei conti idealmente germinare dalla flaubertiana poetica dello spazio bianco – e ne farebbe fede anche la ripresa di un noto passaggio dell'*Educazione sentimentale*, in cui tale poetica è superbamente declinata.¹²

La spasmodica tensione pasoliniana verso il concetto di neutro come salutare indistinzione e non-scelta viene però frustrata e resa tragica dallo sviluppo storico contemporaneo che lo scrittore ha sotto gli occhi e descrive. Il dramma centrale di *Petrolio*, la sua contraddizione principale, forse il vero senso dell'apocalisse che ci racconta, è che il neutro dell'umana esistenza, il suo radicale non-senso, la sua fondamentale componente «non manichea», che Pasolini riconosce però come elemento portatore di vitali implicazioni e sfumature e di feconde indistinzioni, tutto ciò insomma che si raccoglie sotto l'idea della vita come inevitabile sineciosi, o come irriducibile coesistenza degli opposti, è diventato, nel trapasso storico del neocapitalismo, mediocrità tiepida, indifferenza, qualunquismo, omologazione giovanile di massa; come a dire: triste parodia di un neutro degradato.

I processi di profonda lacerazione a cui è sottoposto il corpo sociale italiano negli anni Sessanta e Settanta si riflettono in prima istanza nella costruzione del protagonista Carlo, il quale è il ritratto della mediocrità piccolo borghese. Secondo Pasolini il suo personaggio sconta gli effetti di un'interdizione molto grave e di portata generale; egli non può più essere un eroe balzacchiano, perché non è in grado di esprimere oggettivamente un tipo sociale significativo per tutti. Gli incontri sessuali di Carlo, e in generale la sua vita, vengono visti da Pasolini innanzitutto come un mero «succedersi di dati»¹³ che si può naturalisticamente descrivere, ma non narrare. In una recensione del 1973 intitolata *Alcuni classici* e raccolta in *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini aveva d'altronde recuperato il ragionamento lukacciano a proposito della celebre contrapposizione fra il descrivere di Zola e Flaubert e il narrare di Balzac, ma aveva ancora una volta eluso il paradigma, propendendo nettamente per una terza via, incarnata dal brulichio insensato del mondo di Gogol'. Questa terza via è quella della descrizione non realistica, ed è quella battuta in *Petrolio*. Nelle *Anime morte*, dice Pasolini, il vero protagonista è lo stesso Gogol'; ciò presuppone una poetica in cui l'autore apertamente «strumentalizza il proprio lavoro [...] per dire qualcos'altro in più rispetto a ciò che diviene oggettivo nel romanzo stesso. Mai, in nessun luogo del libro, in nessun momento, dimentichiamo che Gogol' lo sta scrivendo».¹⁴ Non poco di queste parole potrebbe essere trasposto senza sforzo all'universo espressivo e di poetica contenuto in *Petrolio*. Nella lettera a Moravia che chiude il romanzo Pasolini prende infatti le distanze dal naturalismo che abolisce la voce autoriale e al contrario cerca di far leva sulla

propria soggettività, continuamente interpolata: «io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa [...] Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me». ¹⁵ Non va dimenticato inoltre che *Petrolio* vuole essere innanzitutto, e gogolianamente, «qualcosa di scritto». ¹⁶ Per far risaltare meglio i limiti congeniti al suo mediocre protagonista Pasolini convoca in seno alla pagina un importante riferimento a Dostoevskij; ma il dostoevskijano Stavrogin, personaggio abbagliante dei *Demoni*, in cui ancora si incarnano gli aspetti positivi del neutro come vitale coesistenza degli opposti, viene agitato come uno spettro inservibile perché sideralmente distante dal mondo contemporaneo; e irriducibile ad ogni ipotesi di mimesi. Rovesciando il motto dell'*Apocalisse* giovannea Pasolini afferma infatti che Stavrogin non è un tiepido, ma è contemporaneamente "ardente e freddo". La sua grandezza, interdetta invece al piccolo borghese Carlo, risiede nella sua tipicità: «Attraverso i suoi peccati Stavrogin aveva, della propria società, la stessa idea che ne avevano coloro che l'accettabano e partivano alla sua conquista». ¹⁷

C'è ancora un altro scacco però, cui il libro non riesce a sottrarsi. Quello di un saggismo che, sorprendentemente, appare spento e liquefatto, invece che reattivo e polemico. Sembra quasi che il grido di Pasolini diventi d'un tratto muto, e produca un rimbombo afono. Anche qui l'impressione è che nel romanzo il saggismo sia più alluso, imitato, quasi descritto, che non decisamente esperito. Pasolini, ad esempio, quando introduce la sua disamina storico-politica sui rapporti fra la dirigenza dell'Eni e l'*establishment* socialista e democristiano aggiunge che queste pagine si potrebbero tranquillamente saltare, perché tale referto «non è essenziale alla nostra Allegoria». ¹⁸ Nella *Premessa* aveva già presentato le digressioni storiche come un mero riempitivo delle lacune del libro. E ancora: mentre descrive la mediocrità seriale della vita di Carlo Pasolini addirittura si scusa per il «ron ron saggistico» a cui sta sottoponendo il lettore. ¹⁹

Ma c'è un punto del libro che può meglio orientare la riflessione sullo stinto tepore di questo saggismo. Si trova nel paragrafo intitolato «Il gioco», in cui l'autore parla di coloro che scoprono il «"nulla" sociale». ²⁰ Essi prendono coscienza del fatto che la vita sociale non è altro che un inutile ed esilarante gioco. L'elemento crudelmente paradossale, e anche autoironico, sta nel fatto che questo atteggiamento nichilistico si manifesterebbe all'interno di una prassi non ascetica ma al contrario mondana, per cui la partecipazione al mondo si fa «tanto più fitta quanto più in malafede, *necessitata dalla mancanza di alternative*, e intesa come parodia». ²¹ Questa esperienza del nulla sociale va sottolineata perché viene esplicitamente posta da Pasolini addirittura alla base della sua ispirazione per la scrittura di *Petrolio*. ²² In quella tragica «mancanza di alternative» poi si riflette il gesto doloroso del neutro, di ciò che elude il paradigma, l'arroganza delle sue ingiunzioni. Ed è probabilmente proprio in questa identificazione col nulla sociale che si annida l'unica rivelazione di senso, ovviamente negativa, cui il Pasolini di *Petrolio* può acconsentire. Il trauma del-

l'orrido Dopo-Storia può essere declinato letterariamente solo nei modi di un'apocalisse incolore.

Allora è qui che Pasolini davvero ha dovuto saltare – *hic Rodhus, hic salta* –; su questo scacco insanabile, che è insieme artistico, umano e politico. Ed è su questo crinale che si è prodotta la necessità del romanzo come forma aperta e vuota, come indefinito *Vas*. In una certa fase Pasolini pensò di chiamare proprio così il suo romanzo. Al di là dell'evidente riferimento dantesco al "vaso d'elezione" paolino, la parola "vaso" rimanda al concetto di forma e all'idea del contenere. Resta dunque centrale il riferimento al romanzo come forma. Ma in Pasolini i contenitori sono ormai irrimediabilmente aperti e non trattengono più nulla; non separano più il contenuto da tutto ciò che sta all'esterno. Il liquido del senso continua a fuoriuscire dal fondo del romanzo e ad alimentare entropie irreversibili. La nascita di *Petrolio* si consuma dunque all'ombra di una metamorfosi mostruosa che metaforicamente ci trasporta da un vaso che non doveva essere aperto ad un altro che invece è impossibile chiudere. Il mitologico vaso di Pandora scardinato dalla modernità neocapitalista, e il cui contenuto sarebbe stato meglio tenere nascosto, indistinto, sfumato, non chiaro, ad uno stadio appunto "neutrale", si trasforma tragicamente nel vaso delle Danaidi, costitutivamente condannato a non racchiudere nulla se non il proprio vuoto. Il lettore del romanzo si sente così sprofondare in una catena paradossale di gesti senza luce. In *Petrolio* ogni tentativo di riempire di senso la scrittura in realtà non fa altro che produrre un disperante effetto opposto di svuotamento semantico e di negazione – si pensi per un attimo al significativo proposito pasoliniano di dare vita ad immagini visionarie, quindi con un *surplus* di significazioni, ma e *contrario*, cioè «per detrazione di realtà». ²³

Esiste dunque per Pasolini una "cattiva infinità" della ricerca del senso, che si traduce letterariamente in una impossibilità di narrare, di riempire cioè di significato le esistenze di noi, moderni "Vinti". Di questa cattiva infinità si nutrirebbe tra l'altro anche l'ideologia profonda del fascismo, come tentativo, continuamente reiterato, di rivivere il passato. Ed in ciò del resto risiederebbe il suo «fascino». ²⁴

L'infinito di Pasolini però non si sbraccia verso il futuro; assomiglia piuttosto ad una, con le parole ancora di Fortini, «regressione interminabile». Un arretramento verso l'originario e l'indistinto. Un positivismo rovesciato, che ama l'infinito ma che invece di osannare il moto del progresso mira a ripristinare lo *status ante*. Quando Pasolini cita Hegel per smarcarsene sembra di percepire nel suo ragionamento una lontana eco schellinghiana: «La contraddizione non è che la intermittenza di coesistenza. Hegel naturalmente si è, sia pur divinamente, sbagliato. *L'unica vera infinità è quella che egli chiama "cattiva infinità"*». ²⁵ Nella notte romanzesca di *Petrolio* tutte le scritture e tutte le ideologie diventano neutre.

È arrivato dunque il momento di provare a definire un po' più esattamente i contorni, volutamente sfumati, dell'operazione messa in atto da Pasolini. A

nostro parere il “neutro” della vita sociale, il dilagare del suo liquido nulla vengono indagati e resi visibili secondo modalità “omeopatiche”: attraverso l’adozione di un neutro formale. Ecco dunque spiegata la serie di paradossi che tramano la struttura del libro: la forma costitutivamente vuota, il «vaso» aperto che nulla trattiene, il romanzo che non è più narrazione, il saggio che non è saggio, la programmatica intransitività di quel «qualcosa di scritto» che non vuole significare nient’altro se non se stessa. A questo punto non sorprende affatto che la forma romanzesca rivendicata in più passi da Pasolini come affine sia quella del neutro e indistinto “brulichio”. Tra Sklovskij e Bosch; tra Gogol’ e il Volponi di *Corporale*. Romanzo, quest’ultimo, su cui Pasolini, proprio nel periodo di stesura di *Petrolio*, scrisse una recensione di notevolissimo interesse, in cui si pone molta attenzione sulla maestria con cui Volponi rappresenta la massa informe e brulicante di un’umanità minore, negletta e marginale.²⁶

Ma nel Pasolini di *Petrolio* il desiderio di neutro e d’indistinzione non è solo schermo formale; esso invece, ancora con le parole di Barthes, arde e brucia. E si incarna con esemplare chiarezza nei pensieri dedicati al tema del possesso. Qui sì che si costruisce un paradigma. Si esalta infatti il valore dell’essere posseduto come vitalistica esperienza dell’illimitato e come sentimento di unione panica col cosmo, da contrapporre alla sterilità dell’idea borghese di possesso, inteso senza mezzi termini da Pasolini come depauperazione dell’io e quindi «Male», con la emme maiuscola.²⁷ Ed è ancora al campo semantico del neutro che si pensa quando lo scrittore mette tutti in guardia sull’intima solidarietà che nel reale si stabilisce tra due opposti cruciali come l’ordine e il disordine. Nel romanzo dunque assume assoluta centralità ciò che potremmo chiamare il *pathos* della mescolanza. Degli stili e dei generi, certamente; ma anche delle classi sociali e dei sessi. Le varie metamorfosi di genere cui Carlo è soggetto rimandano ad una sostanziale indistinzione corporale. C’è un passo in *Petrolio* in cui il tema della proteiforme mescolanza di stili architettonici, di cui Roma dà felice esempio in tante sue parti, viene declinato in termini antitetici rispetto alle forme troppo definite del quartiere Parioli. Forme viste, in quest’ultimo caso, come autoritarie e inibitorie nei confronti della fantasia, perché preda di un’univocità totalizzante che rimuove da sé ogni tipo di alterità, anche di natura sociale. Si osservi infine qual è lo statuto della geminazione in *Petrolio*. Non da semplici sdoppiamenti il libro è continuamente punteggiato, ma da duplicazioni che non producono reali polarità. I due Carlo sono uguali e diversi, ma non contraddittori. Il bifrontismo dei «Modelli», che si susseguono nel passaggio tra le bolge durante la Scena della Visione, si risolve in sostanziale monismo: «I Modelli delle Bolge, dunque, sono in definitiva una Contraddizione che non vuole risolversi: ma non vuole neanche essere una Opposizione. Sono una Cosa sola con due Facce». ²⁸ E quando sembra verificarsi un vero e proprio sdoppiamento, ci accorgiamo che ciò accade in forza di una spinta che ancora una volta va ascritta a sommovimenti che si dipartono dai grigi fondali del neutro. La scissione fra la policromia falsamente sfavillante del mondo con-

temporaneo omologato – la Scena della Visione – e l'incolore mestizia dell'antica ma genuina Scena Reale parla della sfasatura che passa tra il neutro e i suoi nemici: «La scena dell'incrocio della Realtà [...] si mostra in tutta la sua sperduta, scolorita, antica confusione». ²⁹

Gigantesco e abnorme atto d'accusa contro la colpevole insignificanza del nostro mondo sociale *Petrolio*. Ma anche terribile dubbio che Pasolini, in una zona liminare della sua esistenza, ha provato a rivolgere verso se stesso. Vivere in un mondo tiepido può significare esporsi al rischio continuo di assomigliare sempre di più, giorno dopo giorno, al Carlo «né ardente né freddo» del romanzo.

L'unico contravveleno che lo scrittore ci consegna è ovviamente di natura paradossale. Solo dall'acquisita coscienza del non senso del mondo può scaturire una nuova esigenza che al mondo dia senso. Dice Pasolini: «Il detto è regolato dal non detto; la testimonianza dalla reticenza; il sentimento civico dall'omertà. Solo fondandosi su ciò che non è forma, la forma è tale». ³⁰ L'apocalisse neutra ed incolore di *Petrolio* è risposta necessariamente elusiva alla falsità di tali opposizioni.

Note

¹ R. Barthes, *Il Neutro*, in *Riga. Roland Barthes l'immagine, il visibile*, a cura di M. Consolini e G. Marrone, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 52.

² *Ibidem*.

³ F. Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 132-133. Un altro saggio fortiniano più tardo si intitolerà significativamente *Pasolini o il rifiuto della maturità*: v. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 182-191.

⁴ Ivi, p. 133. Corsivo mio.

⁵ Sul rapporto fra "Neutro" barthesiano e l'opera di Pasolini in generale cfr. H. Joubert-Laurencin, «Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens», *Studi pasoliniani*, 1, 2007, pp. 50-67. Alla pagina 60 di questo saggio ad esempio si dice: «Le degré zéro, mais tout aussi bien le Neutre et le Suspension, est donc tout à la fois: un outil du tensionnel, une arme contre le dichotomie aliénant, une alternative à la syntèse hégélienne. Tout ce dont Pasolini avait besoin».

⁶ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 396 (d'ora in avanti P).

⁷ P: 3.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P: 19.

¹⁰ P: 155.

¹¹ P: 183.

¹² P: 33. Si tratta del famoso: «Il voyage».

¹³ P: 287.

¹⁴ SLA II: 1948.

¹⁵ P: 544.

¹⁶ Difficile immaginare una descrizione letteraria più "neutra" di quella con cui Gogol', all'inizio delle *Anime morte*, incide il ritratto del suo Čičikov.

¹⁷ P: 185.

¹⁸ P: 403.

¹⁹ P: 287.

²⁰ P: 395.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ P: 40.

²⁴ Cfr. l'Appunto intitolato *Il fascino del fascismo*, P: 262-264.

²⁵ P: 410. Corsivo mio.

²⁶ Per il saggio su *Corporale* di Volponi cfr. SLA II: 2020-2027.

²⁷ P: 318-319. È da notare come anche per Barthes quello del «voler-prendere» sia atteggiamento inconciliabile con il senso del "Neutro". Vedi R. Barthes, *Il Neutro* cit., p. 69.

²⁸ P: 364.

²⁹ P: 326.

³⁰ P: 315.