

LA PROVINCIA COME LUOGO DI PRESERVAZIONE DEL MITO: *PETROLIO* E *GLI DÈI TORNERANNO*

Petrolio è un immenso lavoro di approssimazione al disegno geometrico che attende alla narrazione come forma universale e omniepocale della cultura – come architettura del sapere o come inserzione di un grafico o di un testo greco –, ad una nuova forma di scrittura (come confessa l'autore), alla confusione non noiosa tra antefatto e denuncia psicoanalitica dei personaggi che navigano nella storia (o nella storia possibile), alla formulazione di un nuovo alfabeto e di un nuovo linguaggio con i quali esprimere il complesso.¹ L'arte breve lulliana attecchisce nell'applicazione creativa di Pasolini² fornendo le subordinate, le ricadute alternative ad ogni piano del dire: quand'anche il dire fosse l'approccio soggettivo di un vertice verso la sua base, il balzo da una punta ad un baratro, da un comunicante – l'emittente è il privilegiato – a un ascoltatore – il ricevente è un sottoposto – si farebbe fatica a sottrarlo alla 'mezzacosta' dell'incontro risolutivo e ossessivo – l'approssimazione graduale a 'mezzacosta' – tra le persone dissociate dello stesso soggetto.³ Confessa, d'altronde, Pasolini che l'opera tenta di focalizzarsi non sulla dissociazione ma sull'ossessione dell'identità e sulla sua frantumazione, la qual cosa significa disordine e illeggibilità. E la storia si fa illeggibile a partire dalla frantumazione dell'identità costruita, smembramento senza possibile ricomposizione, senza ritorno: l'ambizione del progetto di *Petrolio* è essere un testo leggibile di una storia illeggibile, la traversata mitica dell'uomo medio occidentale verso la sua totale e definitiva disgregazione nel riconoscimento definitivo della propria eteronomia. Ovviamente, la vittoria di questo viaggio sarebbe sancita dal suo farsi racconto dei racconti, punto letterario finale dagli albori alla carica profetica di ogni libro politico. Ma non sempre, in Pasolini quasi mai, il racconto deve vincere, non è presente in lui la preoccupazione di farne testo vincente. Allora ecco che ridiviene un tramite linguistico, una via per giungere al cuore delle cose: in questa nuova forma di racconto di cui si fa compilatore i fatti sono già il narrato, da sempre, da prima della loro tematizzazione sotto forma storiografica o letteraria, da quando sono mitologia dispersa da cui tessere ogni storia particolare di vita, attingendo dalla memoria, dalla progettualità creatrice, dalla morale da aggiungere alla realtà. Non è un caso se Tetis e Polis, la forza diabolica e la forza angelica, altro non siano che figuranti, che recitando la commedia della contesa originano le antitesi da cui può prendere mossa quel bizzarro tentativo di ricomposizione che è la letteratura. Tetis si identifica con qualche divinità oscura dell'oltretomba, potrebbe essere la stessa Medea, da alcuni autori antichi assimilata ora a Persefone ora a Ecate. Come Medea proviene dalla stirpe del sole, ma è signora dell'al di là, del mondo sotterraneo,⁴ così Tetis è la forza oscura che tradisce la comune origine luciferina con il mondo politico dell'al di qua.⁵ Gli sviluppi saranno diversi dal lato del potere e dal lato della ingenua sensualità della sottomissione. Tetis è l'abisso, l'oscurità dell'oltretomba, l'Oriente verso cui e da cui devono procedere gli Argonauti.⁶ Orfeo ne è il cantore mitico rappresentando quella frantumazione dell'identità, quell'oscurità

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 155. Durante il rifacimento e la riscrittura del mito degli Argonauti (appunti 36-40) Pasolini sente l'obbligo di chiarire cosa stia facendo e in che modo questa parte di cultura condizioni le trame di ogni singola narrazione narrata in seguito in Occidente – si tratta di un sostrato mitico-estetico-logico che spiega dal remoto ogni singolo atto prossimo, dall'arcaico ogni oscillazione narrativa e comunicativa del recente –: «Ebbene, queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo – ma che si pone come simbolico anche per tutto il libro – la mia decisione: che è quella di non scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in 'qualcosa di scritto'.»

² *Ibid.* «Non nego che certamente la cosa migliore sarebbe stata inventare addirittura un alfabeto, magari di carattere ideografico o geroglifico, e stampare l'intero libro così. (...) Ma la mia formazione culturale e il mio carattere mi hanno impedito di costruire la mia 'forma' attraverso simili metodi estremistici, sì, ma anche estremamente noiosi.»

³ *Ivi*, p. 183.

⁴ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 2002, p. 489.

⁵ Da notare l'analogia con lo *status* di Lucifero, l'angelo decaduto, colui che conserva con il nome l'epiteto di 'portatore di luce'.

⁶ Il ritorno è già compreso nel progetto di 'liberazione' e riconduzione del vello. Dalla storia che Odisseo apprende da Circe veniva rivelato, non completamente perché l'eroe greco, erede degli Argonauti, non dovesse apprendere i dettagli del viaggio di ritorno, ebbene veniva rivelato che il difficile del viaggio del centauro Giasone e compagni era stato il ritorno. Ecco perché la nave doveva essere particolarmente rapida, appunto *Argò*. L'istruzione su come tornare da un mondo all'altro è un topòs ricorrente nelle storie greche antiche: prima dell'ammaestramento di Circe a Odisseo era toccato a Fineo, che abitava alle porte dell'altro mondo, istruire gli Argonauti su quale strada seguire per far ritorno al

opposta alla luce di Apollo – adottando il lato deteriore del destino di Dioniso – pur essendo di Apollo il discepolo e l'artista delegato; le *Argonautiche* è la storia della possibile liberazione di una luce impossibile nell'altro oscuro mondo.⁷ Spesso ad eroi e a semidèi apparentati ad opposte divinità del *pantheon* greco tocca di scontare la stessa punizione, quasi da far pensare che sopra essi pende la stessa inesorabilità del fato. Polis si identifica con il cielo aperto della dimensione totale, con la via di fuga e il ritorno vittorioso, quindi, senza forzature, potrebbe assimilarsi a Giasone e alla sua stirpe solare che non comunica con l'abisso e la complessità antitetica, che pretende di liberarsi per sempre dalla contraddizione di farsi ospite e ospitato dell'Ade. La divisione tra luce e tenebra, tra apollineo e dionisiaco, così sottile in questa fase antica, ripresa e riadattata dal profetico Pasolini, promuoverà, sotto le vesti del dialogo e della dialettica socratica, la nascita di un sapere di tipo diverso dal poetico. Tetis e Polis possono essere, poi, secondo alcuni critici, considerati i referenti metafisici dei termini psicoanalitici dell'Ego e dell'Es e, ancora, i numi protettori, rispettivamente, di Oriente e Occidente. A questo proposito Massimo Fusillo, riprendendo una esplicita dichiarazione di Pasolini circa l'identificazione dei personaggi mitici di Giasone e Medea, propone di leggere le antitesi primitivo- moderno, magico/sacrale- razionale/borghese, espandendo l'ermeneutica testuale alla visiva e viceversa – Fusillo analizza il rapporto con il mito greco a partire dalla filmografia a tema – alla luce del superamento dell'idea che le sue scelte stilistiche possano essere frutto di un culto estetizzante.⁸ Come nel film *Medea in Petrolio* si ritrova il gioco dialettico tra le richiamate antinomie e il tentativo di raccordare la restituzione dello spirito vitale all'elemento materno, la terra – nel film focalizzandosi sullo smembramento di Apsirto,⁹ in *Petrolio* sull'elemento politico recante la critica allo sfruttamento del Terzo Mondo –.¹⁰ L'approdo in Colchide degli Argonauti – che vengono rappresentati nel film come una banda di giovani predoni – rappresenta la violazione di un universo arcaico da parte dell'universo moderno e pragmatico. Tale lettura politica viene accentuata in *Petrolio*, il cui testo mantiene una coerenza di fondo con la fonte greca, ovvero le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. La differenza tra i due testi, per Fusillo, starebbe nell'aggiunta alla narrazione di una esteriorità e di una socialità che il testo greco non possedeva. Il conflitto interiore di Carlo, che ad un certo punto perde la sua sessualità maschile per divenire una sorta di squaldrina femminile, acquista senso solo se proiettato sul piano sociale. La sessualità diventa una modalità comunicazionale tra il soggetto e il resto del mondo – nella descrizione dei rapporti in carrellata intrattenuti dal Carlo effeminato, preso da una furia 'tetica', con i ragazzi della periferia romana di cui nell' *appunto 55* –.

Il tentativo di recuperare l'Oriente da Occidente, il femminile dal maschile, il servile dall'abbraccio ipocrita del padronale, l'altro mondo dal mondo capitalistico borghese, il petrolio come *substantia* dal petrolchimico come industria e impero capitalistico, non può realizzarsi a pieno; infatti, qualcosa va storto, il girarsi verso o il non girarsi verso (Pasolini usa il gesto nell' *appunto 41* ove è raccontato un aneddoto, una storia nella storia, qualcosa che abbia una morale, che abbia a che fare con la divisione del mondo in ricchi e poveri: il non girarsi della schiava Giana risolve distacco e separazione nel lontano che liquida il vicino, l'Oriente l'Occidente, il sottomesso il padrone) determina l'insuccesso o il successo del viaggio liberatorio, liberatorio dalla cementata – nella modernità – dialettica servo-padrone.

L'alterità del mondo di Giana, che non si era voltata, comprendeva anche il mondo magico, evidentemente, ma non era in questo che si esprimeva: anzi, Tristram istintivamente attribuiva a Giana, almeno in modo estremamente rozzo e solo potenziale, il suo stesso sentimento di condanna verso di esso! [...] il suo giudizio negativo di uomo avanzato che interpretava il Terzo Mondo come mitica conferma del proprio progressismo riformista, e come mitica marcia verso l'avvenire da cui la Nuova Sinistra era confortata nella sua giusta lotta.¹¹

Il viaggio di Carlo-Giasone è un viaggio reale nell'aldilà, nell'altro mondo, un modo diverso di sbarcare in orizzontale: forse in entrambi i racconti – quello di Carlo e quello degli Argonauti – l'oltretomba, il fuori onda, viene sfuggevolmente mappizzato. Il fuori onda è lo smacco caratteristico che subisce la

loro mondo (così racconta Apollonio Rodio, 2. 299). Il ritorno ciclico segnerà dalla Grecia l'intero processo della cultura come una forma continua della riappropriazione simbolica della materna origine terrestre della civiltà. L'imprevisto innamoramento di Medea per Giasone farà del ritorno la condanna all'uccisione di ogni linearità progressiva.

⁷ KÁROLY KERÉNYI, *Gli Dèi e gli Eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 2002, pp. 468-501.

⁸ MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Carrocci, Roma 2012, (III ed.), pp. 103-107.

⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰ Ivi, p. 125.

¹¹ PASOLINI, *Petrolio*, op. cit., p. 169.

missione del viaggio, il ripiegamento sulla terra ferma delle progenitrici marine: la terra si riappropria del ruolo cerniera tra l'oceano e il cielo, della sua medianità tra i due regni. La terra non ha mai preteso di conservarsi in quanto regno, ha sempre preferito di avvolgere l'umanità, di nutrirla e governarla nella dimensione domiciliare. Carlo, in quanto personaggio mitico, viaggiando pur sempre nel verso orientale osa mettere in questione la certezza della terra ferma, la convinzione che il potere, come storia del potere, possa salvare la civiltà e l'uomo occidentali. Invece, finisce con l'essere sopraffatto dall'Oriente, dal cedimento dell'architettura granitica – del sapere, perché è potere, nel senso di riconduzione di altri a sé – del progresso borghese. Si prenda coscienza del fatto che l'Oriente è a casa nostra, non è più – come nel mito degli Argonauti – il lontano, ma è il dubbio di casa propria, l'elemento che allontana dal didentro il sistema sociale e culturale odierno: è la Roma delle distese della Cassia o della Casilina ove Carlo, come abbiamo visto, vive violentemente il proprio vorace appetito di sessualità, di resoconto mortale con l'estremità del sesso nudo e crudo, che sa di officina e di sottoproletariato campestre.¹² È la Napoli del mistero, città che rimanda alla baraonda e alla vitalità dei mercati arabi ove i mercanti sembrano sfingi,¹³ città che, a metà Novecento, si ritaglia il *cliché* di città oltremontana (si pensi al romanzo del 1977 *Malacqua* di Nicola Pugliese, da poco ristampato da Tullio Pironti, un vero e proprio inno al mistero, alla straordinarietà dell'ordinario e del miserabile, dell'umile, dell'urbano modo di leggere i segni, che come ne *Il Paese di Cuccagna* di Matilde Serao da ombre e tagli di luce tendono ad innalzare un inno al destino nella convinzione che la realtà viva di attese e riprese).

In tutti gli appunti di *Petrolio* è menzionata una sessualità incestuosa, il desiderio di possedere la madre, come si confessa nell' *appunto 99*, il desiderio di morire per aver eiaculato nel ventre materno, il desiderio di morire perché solo così si sarebbe attuata la ricomposizione dell'enorme scissione, di cui il romanzo, o questa forma preparatoria di romanzo, è narrazione bizzarra.¹⁴ All'opposto della castrazione dei miti originari sta il desiderio di far luce nell'oscuro grembo materno, nell'oceano, nell'elemento simbolico materno, che è oscurità, utero totalizzante: l'oscura voragine della madre rimane motivo conduttore dell'esistenza mondana di Carlo. C'è un io e c'è la moltitudine che è oceano, società nella sua impersonale nullità. Per essere un marxista Pasolini non è affatto convinto della coscienza rivoluzionaria delle classi che, appunto, avrebbero potuto metterla in pratica; anzi, quasi stenta a credere che un linguaggio rivoluzionario debba per forza misurarsi con la socializzazione e la condivisione massiva. La risposta sta tutta nella celebre chiusura di *Una disperata vitalità* in cui si legge che la morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter essere più compresi. Così il destino dell'intellettuale che tenta di stilare nuovi linguaggi e nuove forme espressive è il morire annegato nell'impossibilità di una costante comprensione.

Gli inferi non sono l'inferno: gli inferi sono l'aldilà di ogni al-di-qua, l'oltre-mondo di un oriente riconoscibile, oltre il mare, oltre la navigazione, oltre la meta del viaggio per riconquistare l'identità perduta o per perdere del tutto l'identità perduta. E dagli inferi affiorano gli dèi "sociali", quelli che danno i connotati al presente di ciascuno, lari, penati, avi che siano (*appunto 65 bis*). L'altra forma dell'andirivieni mitico, che a volte si fa palesemente psicoanalitico, è l'oscillare tra l'io dell'istinto, del sentimento, dell'intimo (quello che vive la realtà senza filtri, senza complessi) e l'io del potere, potere nella dimensione sociale che presuppone il compromesso, l'ipocrisia, la sessualità vissuta dal lato borghese – non la sessualità spontanea e libera dei ragazzi di vita, di quelli che abitano il mondo come bestie ingovernabili –. La coesistenza di Carlo e Karl, l'abbandono di Karl per favorire l'ascesa – sociale – di Carlo, sono il sintomo di un malessere storico, del male del tempo storico, sono l'ennesimo riconoscimento della rottura praticata dalla classe degli intellettuali italiani tra il contenuto e il contenitore – il gigantesco teatrino degli uomini di potere, il gigantesco armamentario dei mezzi di comunicazione e del modo di promuovere ogni voce di potere –. Tetis segue il terribile destino di Karl, Polis si ingegna per la rinascita e l'ascesa di Carlo. Tetis e Polis sono un unico solo regno, sono, nella loro sovrapponibilità, il superamento della differenza che passa tra gli inferi e il paradiso, tra la forza diabolica e la forza celeste. C'è di più: gli appunti 65 e 66 (*Giardino medioevale*) riconducono almeno due schiere di divinità ad altrettanti attributi sociali e così facendo riconoscono un ordine politico a qualsiasi ordine mitologico. Inoltre, è identificata archetipicamente la possibilità di ponte tra le une e le altre tramite il compromesso, la 'mafia', l'erranza. C'è qualcosa che sfugge alla catalogazione di déi borghesi e déi contadini, qualcosa che conduce oltre il marxismo e il riconoscimento di un sottoproletariato territoriale – ovvero dovuto all'appartenere di ogni mondo al suo sud –. Da un lato la schiera di divinità della cerchia celeste, Grazia, Parsimonia, Obbedienza, Pazienza, Rassegnazione, Pietà,

¹² Ivi, pp. 201-229.

¹³ Ivi, p. 86.

¹⁴ Ivi, pp. 413-419.

Allegria, Buona Volontà, Salute e i contrari Disobbedienza, Spavalderia, Ribalderia, Crudeltà, Rabbia, Violenza, Malattia – divinità sorelle come le muse, come le arti liberali di Capella, come le virtù – (divinità secondo il padre), dall'altra il Diavolo, Tarchet, il Figlio, l'Ermafrodito, l'Anarchico, Eros rappresentano gli archetipi della costituzione di un piano dell'agire che riconosca funzione causativa al rimando mitologico. Poi l'egemonia, rappresentata dalla schiera Padre Primo, Stato, Ordine, Follia, fa da ordinatrice e armonizzatrice delle differenze dal lato della subordinazione e dell'accondiscendenza, dunque dal lato dell'oscurità del potere, che mira a far sparire i confini tra il sottoposto e il sovra-imponente, tra il lecito e l'illecito, tra il padre e il figlio, e tende alla morte sociale della creatura annientando qualsiasi differenza di potenziale energetico, al grado 0 dell'entropia socio-politica.¹⁵ La visione di Pasolini ha l'aria di essere un'epifania da cui emerge la verità di ogni mito, ovvero che attraverso di esso gli uomini rientrano indirettamente nelle funzioni di divinità. Ma le divinità, a loro volta, sono immagini sociali; i loro *status* diversi l'uno dall'altro, tradiscono, di volta in volta, la provenienza borghese o contadina o sottoproletaria, tradiscono, cioè, l'aver a che fare con il potere. La presenza delle divinità del giardino medievale nel sogno allucinatorio di Pasolini rappresenta in genere allegorico il gioco della corrispondenza tra la realtà, letta con gli strumenti divisori dell'ideologia e della contestazione, e la storia sacra – cristiana o pagana che sia –, l'eterno senso della cangiante realtà sociale, dei personaggi umani sempre in tensione per raccapezzarsi nel mondo, fosse anche solamente per tirare a campare. I sentimenti della vanità, della disobbedienza, della violenza sono altrettanto originari dei rispettivi omologhi contrari: questo spiega la fortuna e la longitudinale resistenza dei *topoi* antichi nella classificazione dantesca e, poi, nella pasoliniana. *Petrolio* riscrive in modo originale la *Commedia* dantesca, recuperando l'elemento preistorico e adattandolo alle categorie nuove – sociali, politiche, linguistiche – così da conferire al testo o al non-testo greco, tacitamente greco, l'universalità metafisica sovra-religiosa e laica.

Carlo di Tetis rivela la sua ambivalente autenticità a partire dalla fratellanza con Carlo di Polis, il Carlo del potere riconosciuto, il Carlo che ritorna dopo aver viaggiato oltre il Sé, nel mare-oceano tetico, che giunge nel lontano aldilà da cui è impossibile tornare se non salvati dal richiamo di Polis, salvatore dal corpo e dai bassi istinti, unico freno alla deriva del non-ritorno. Dall'Oriente non si fa ritorno neppure dopo aver esperito il compromissorio possesso materiale. Il petrolio è la materia di quell'aldilà, è ciò di cui sono composti gli inferi, l'Acheronte, il rivolo divisorio tra la civiltà umana e il mondo ultra della divinità – data l'identificazione tra celeste e tetico, nell'antefatto, la divinità, qualsiasi divinità, è sempre una divinità nera, oscura –. Il petrolio è il magma nero dell'esistenza del potere, la sotterranea vitalità dei giochi di potere che avvengono tra i morti, tra i condannati alle ipostasi dei ruoli codificati.

L'odissea di *Petrolio* è, di certo, anticipata da un altro grande autore della diffrazione, del movimento senza fisso orientamento, vale a dire Carlo Emilio Gadda. Mi riferisco soprattutto a *La crociera mediterranea* de *Il castello di Udine* ove il processo analogico di assimilazione dei territori nordafricani e mediorientali ai paesaggi domiciliari di Gadda diventano un modo per riflettere sulla poca originalità di ogni luogo, sulla assoluta provincialità di qualsiasi traversata epica. Così la Tripolitania potrebbe essere una Brianza onoraria.¹⁶ Così di fronte alla penisola anatolica e Rodi Gadda ammette che questo viaggio è un viaggio non tanto, non solo spaziale ma temporale, nel senso materiale per cui la materia si fa specificazione della sostanza e memoria del tempo come ha a dire nella *Meditazione Milanese*.

La materia fisica può pensarsi come specie sotto il genere sostanza, ché la materia fisica può pensarsi come 'mnemosynum' nei regni del tempo: ed è connaturata e conecessaria alle deformazioni o divenire. Ha quindi i caratteri necessari e sufficienti per appartenere al genere sostanza.¹⁷

Il viaggiare verso un ordine sostanziale diverso, ove 'sostanziale' sta per 'metafisico' – il viaggio verso Oriente nella riscoperta e nella riappropriazione del soggetto mitologico – assume il significato di un viaggiare nel senso del tempo, ove l'elemento temporale, circolarmente, costituisce il recupero prezioso dello spazio mediorientale, oltre che di quello ultra-mondano del mito antico. La funzione del vello d'oro di illuminare diradando le tenebre è tale solo dal momento che il vello simboleggia il sole che dimora nelle tenebre, la luce imprigionata nella casa ove i mortali non possono entrare.¹⁸ Il vello, sottratto dalle grinfie del drago domiciliato a casa di Eete, casa dell'invisibilità, pari a quella di Ades nonostante, paradosso, sia detta

¹⁵ Ivi, p. 252.

¹⁶ CARLO EMILIO GADDA, *Romanzi e racconti*, I, Garzanti, Milano 2007, p. 196.

¹⁷ GADDA, *Meditazione Milanese*, Einaudi, Torino 1974, p. 25.

¹⁸ KERÈNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, op. cit., p. 471.

‘casa del sole’ essendo Eete figlio di Elio e della moglie Perse,¹⁹ avrebbe salvato con la luce l’uomo-contenitore dall’uomo-contenuto, l’Occidente dall’Oriente. Gli Argonauti indicano i successivi tentativi di raddrizzare ciò che non funziona fuori dimora, in altro contesto, la cui funzionalità è legata alla riduzione giusta al contesto dell’ ‘a casa propria’. La luce del vello è importante nel nascondimento, oltre il limite della luce solare, perché diviene *telòs*, spinta attrattiva nel verso del dipanamento di ogni storia particolare all’interno del processo narrativo che si sviluppa per confronto o affronto al testo originario. Non è universale né l’origine del mito, né la coloritura delle varianti espressive; la letteratura come narrazione dell’avventura della riappropriazione del senso esistenziale e metafisico – in qualche luogo smarrito o da qualche titano rapito – arriva a sancire la sacralità del periferico, di quel mondo abbandonato, che si sottrae alla tematizzazione e che permane a garantire la presenza dell’altro polo dialettico da cui si sviluppa ogni possibilità di apprensione esperienziale, il lato oscuro, che sopravvive all’andirivieni costante della forza narrativa. Ecco perché nella marginalità è custodito il mistero di ogni naturalismo.

Se si sogna la luce, il sogno vale la luce; ma si sogna ciò che ci è sottratto nella realtà, dalla vista, dalla quotidiana vita. Gadda, parlando del divinatorio, che è alla base del sapere tecnico e scientifico degli evi successivi, se ne accorge dicendoci:

Forse, nel mito del Fedro, il divinatore ha veduto la verità? Forse noi non siamo che una memoria e il nostro sogno non è che un vano protenderci verso la comune luce.²⁰

Che vi sia qualcosa di ultra-tombale nell’Oriente dei medi, dei caldei, dei persiani, è cosa ribadita da coloro che han voluto parlare dell’esperienza nautica, del viaggio dei corpi e delle anime, dell’impresa del fare affari con quel mondo senza capire che da quel mondo proviene la pura forza attrattiva, scevra da qualunque mercanteggiamento (veneziani e genovesi non riuscirono a imporre la loro forma di baratto e gli ultra-tombali impararono a contribuire a modo loro allo sviluppo del petrolchimico).

Più ci si allontana da un certo modo di concepire la letteratura in chiave universalistica, totalizzante, più ci si imbatte nel linguaggio autentico della realtà nei luoghi circoscritti. In una parola, la letteratura della provincia diventa l’unica forma autentica e sempreverde del genio creativo perché essa, sdraiandosi – essa è sempre prona, in attesa di legittimazione –, non rischia mai di cadere se spinta – spinta da chi, da cosa? dalla forza distruttiva del centro –; è una letteratura completamente orizzontale.

Mi sia permesso di insistere, se pure in forma mitica e grossolana, sul concetto di periferia e ciò faccio con amore e con fatica, non per imbrattare la carta costosa, cioè per facilitare la comprensione [...]. Sul ripiano d’una biblioteca [...] sono ritti, allineati e stipati dei volumi. I volumi posti sul ripiano così immaginato e descritto non siano però infiniti, come la lunghezza del ripiano, ma siano un certo numero. Che accadrà, essendo i libri stipati? Quelli del centro saranno ritti, verticali, mentre alle ali decadranno: quelli di sinistra verso sinistra, quelli di destra verso destra: e i due libri estremi a destra e a sinistra saranno addirittura sdraiati sul ripiano e cioè orizzontali. Vediamo che la ‘verticalità’ dei volumi è nettamente reale al centro del gruppo, dove l’uno sostiene l’altro polarmente [...] mentre è gradualmente meno reale mano a mano che progrediamo verso le due estremità, o periferia.²¹

Gadda spiega il significato di questa immagine dicendo che bisogna considerare che, se per caso il centro brucia, l’eventuale combustione originatasi al centro della fila finita di testi sul ripiano infinito della libreria, difficilmente arriverà a preoccupare la periferia, la quale, essendo prona, sdraiata, non presterà alcun fianco alla propagazione del fuoco; ancora: la provincia fornirebbe alle metropoli il materiale umano che questa puntualmente distrugge. Il centro, la metropoli è il polo centrale che divora la materia.²² Da sempre, nella storia italiana, il centro politico chiama perché la provincia risponda, l’universo del senso dell’essere italiano è condannato a tenersi nascosto nei fienili di campagna, nelle baite e nei rifugi delle Alpi e degli Appennini, nel *ciscjelàt* friulano. La serie di metafore usate da Gadda nella *Meditazione* per descrivere lo stato dialettico della periferia rispetto al centro, della materia rispetto alla sostanza, simpatizzando con l’estremità periferica, periferia e materia, è interrotta da un accenno mitologico a Proserpina, regina delle caverne, per inserire nell’argomento un altro tipo di linea dialettica, vale a dire dal sopra al sotto, dalla crosta

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ GADDA, *Il Castello di Udine* in *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 202.

²¹ GADDA, *Meditazione Milanese*, Einaudi, Torino 1974, p. 111.

²² *Ivi*, p. 112.

terrestre alle caverne del mondo sotterraneo. L'accento, in qualche misura, sembra contenere le visioni e le tematiche argonautiche di *Petrolio*.

Il fuoco abbrustolisce i ladroni, con sinistri bagliori, nelle caverne della sventurata Proserpina divenuta sposa di Plutone e la crosta terrestre reca la lanugine puberale della primavera: e verdi steli sono irrorati del respiro verginale di Proserpina, non per anco rapita.²³

La condanna di Proserpina a passare un terzo dell'anno nel regno sotterraneo del marito Plutone, gli inferi, da cui, per concessione regale e coniugale, può far ritorno dalla madre per la restante parte dell'anno, viene vista come la possibilità di dialogo tra periferia e centro, tra sotto e sopra, sebbene i regni mantengano due statuti fondamentalmente diversi. Il rapporto vede il centro come distruttore e la periferia come parte dialettica che cede materia da macerare e distruggere. Anche in questo caso, come in Pasolini, il discorso contenente termini mitologici e di seria riflessione filosofica acquista connotazioni di ordine politico. Nelle periferie va ricercata la preservazione della vitalità culturale, il richiamo alla comparazione coi luoghi mitici del passato e, insieme, il superamento del richiamo mitico. Se i personaggi del mercato napoletano dell'*appunto 19 a* di *Petrolio* hanno dentro la sfinge²⁴ è perché essi mantengono la capacità di fare da finestra, da transito tra l'enigma e la soluzione dell'enigma. Appartiene alla marginalità della periferia, al mondo che non brucia mai a detta di Gadda, la capacità di preservare insieme l'origine e il destino, il fasto e il nefasto. È proprio del legame orizzontale, dell'essere sdraiati della provincia, garantire la sopravvivenza della poeticità epica – Gadda e Pasolini sono la voce critica e artistica della provincia –. L'antica 'disperata vitalità' caratterizza l'oltretomba, ovunque sia collocabile, oltre il centro – provincia, periferia – o oltre il mare – il mare che collega una deriva all'altra –; il perché della preservazione di quella vitalità viene da Gadda tematizzato e spiegato scientificamente – secondo una possibile scienza della letteratura –. Il mito va a braccetto con il decentrato, abbisogna dell'ombra della terra non soleggiata: si ritrae da ogni primo piano e da ogni protagonismo scenico. Questa propensione alla timidezza consente alle formule espressive locali, in Italia, nel secondo Novecento, di acquisire la maturità di linguaggio nazionale. Non c'è altro di interessante che questo sincro nascondersi e comparire, questo lasciarsi intravedere pudicamente, e con riserva, della provincia.

Nel 1979 Carlo Sgorlon con *La carrozza di rame* sancisce la resistenza all'avaria spazio-temporale del mito da parte della periferia con lo stile epifanico del descrittivismo naturalistico della campagna italiana – in questo caso friulana –. *La carrozza di rame* è la storia di una cittadina, Malvernis, e di una famiglia, i De Odorico, che sperimentano come al fondo della propria sopravvivenza siano episodi leggendari, eventi strani, comparse-scomparse tipiche del mondo misterioso che vive con la terra. La natura del paesaggio, che fa da ambiente all'oscurità dei fatti, ai fatti mai narrati sotto il sole verticale, sempre in ombra, a metà e metà, è una natura che si ribella all'uomo, il quale può prenderne visione solo se immerso nel codice della mantica e della sensualità magica. La ribellione degli animali cui accenna il capitolo VII non sarebbe un nefasto presagio di morte – lettura di Cesira – ma il volersi sottrarre degli animali all'obbedienza servile dei padroni, coscienza anticipatoria della coscienza della manodopera contadina – lettura di Ettore –.²⁵ Il caso fantastico prende i connotati di un sarcastico miscelamento di anti-hegeliano spirito del territorio, evocante il particolare assoluto, con il progressivo atto di insulto alla ufficialità della storia dell'uomo, alla storia delle nazioni e degli Stati che contravviene alla storia familiare, genealogica, sviluppo chiaro dell'incisione esiodea e omerica. Altro importante romanzo di Sgorlon del 1977, *Gli dèi torneranno* sembra quasi far risalire sillogisticamente la sopravvivenza delle origini e la salvezza del genere all'appartenere a piccole comunità locali come nota Antonio de Lorenzi.²⁶ In effetti, Simone, il protagonista del romanzo, una specie di messia, di teatrante-viaggiatore, custode della memoria collettiva delle terre di provincia, è capace di scendere fin negli strati più profondi dello spirito popolare.²⁷ Egli sente il bisogno di venerare un dio ignoto,

²³ *Ibid.* Preso dai frammenti orfici e dall'inno di Omero a Cerere Gadda riferisce il mito di Proserpina, la greca Persefone, rapita dal dio degli inferi Plutone, Ades per i greci, per farla sua moglie. La madre di Persefone, Demetra, figlia di Rea, addolorata per tale ratto, in quanto divinità dei raccolti, mandò una grande carestia sulla terra – ecco perché Gadda sottolinea che i verdi steli sono irrorati del respiro verginale della dea 'non per anco rapita' –.

²⁴ PASOLINI, *Petrolio*, op. cit., p. 86.

²⁵ C. SGORLON, *La carrozza di rame*, Mondadori, Milano 1979, pp. 96-97.

²⁶ In Introduzione all'edizione del 1983.

²⁷ SGORLON, *Gli dèi torneranno*, Mondadori, Milano 1983, p. VIII.

uno spirito che incontra durante ogni sua avventura esistenziale senza mai capire di cosa o di chi si tratti.²⁸ Il suo girovagare da una cittadina all'altra, passando per il deserto e per l'oceano, che è un'altra forma di deserto, è frutto della fobia della solitudine, di rimanere «in fondo ad una grotta della Tebaide».²⁹ Uno dei personaggi femminili del romanzo, Margherita, percepisce la presenza di antenati mai conosciuti, di cui ha sentito parlare da imprecise voci oracolari: sono gli dèi di Simone, protettori di luoghi e paesi lontani nel tempo, di marginalità e periferie.³⁰ Gli dèi – come Iari, come Penati, come *mnemosyne* – si insinuano tra i due piani dell'immaginazione e dell'azione, del sogno e della realtà: Margherita «aveva ripensato a un discorso di Simone su quello che egli aveva chiamato *amor fati*, sul segreto della vita che consisteva nel vivere in armonia con il proprio destino. Il suo era evidentemente quello di immaginare le cose, di sognarle, ma non di farle».³¹

La storia dell'uomo e, con essa, la narrazione dello sviluppo dei tipi antichi – mitologici o sacri – nella letteratura contemporanea, acquistano nuova luce se apprese alla stregua di una sommatoria di piccole storie particolari. Di questa forza longitudinale si fanno cantori e testimoni Pasolini, Gadda, Sgorlon.

Simone era meravigliato di questa sua nuova capacità di intuire il popolo e le sue storie, del fatto che ora capiva tante cose, che da piccoli particolari a lui noti da sempre ricavava un vasto tessuto di idee informazioni.³²

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ Ivi, p. 74.

³¹ Ivi, p. 103.

³² Ivi, p. 129.