

FRANCESCA VALENTINI

Petrolio: potere, contropotere e sessualità neobarocca

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA VALENTINI

Petrolio: potere, contropotere e sessualità neobarocca

*Petrolio, ultima e inconclusa opera di Pier Paolo Pasolini, è stato lungamente analizzato dalla critica letteraria che ha cercato di cogliere quello che sarebbe stato, secondo lo stesso autore, un vero e proprio lascito testamentario, un'opera monumentale nella quale Pasolini avrebbe voluto condensare tutta la complessità tematica che attraversa la sua produzione. Imprescindibilmente Pasolini include e articola all'interno del romanzo il tema della sessualità che in questo caso assume un particolare significato metaforico: se la rappresentazione del sesso ha sempre un risvolto politico, nel caso di *Petrolio* il rapporto tra sesso e potere si fa più complesso. Attraverso un linguaggio che tende al Neobarocco novecentesco e attraverso un rimando contenutistico che riprende quelli che sono i temi del Neobarocco (tema del doppio, della visione, la metamorfosi), Pasolini costruisce la struttura del testo articolando il discorso sulla sessualità e sul rapporto tra sesso e potere. Nel suo *Satyricon moderno*, Pasolini sperimenta una sessualità complessa, metamorfica, prostituita, violata, dove il confine tra femminile e maschile non è più il soggetto dicotomico, ma dove femminile e maschile si sovrappongono nella stessa resistenza al modello borghese capitalista che l'autore vede come una minaccia ormai non arginabile.*

L'ultima opera di Pasolini, *Petrolio*, è stata pubblicata nel 1992 a cura di Maria Careri e Graziella Chiaricossi, con la supervisione di Aurelio Roncaglia.¹ A lungo si è dibattuto circa la necessità di pubblicare quello che è un abbozzo di un romanzo, la cui struttura, come afferma lo stesso autore, sarebbe stata comunque dominata da un'incompiutezza programmatica.² Da subito la critica si è divisa tra chi ha accolto il testo come un prezioso ultimo lascito pasoliniano e chi ha manifestato perplessità e a tratti ostilità contro la decisione di portare alla conoscenza del pubblico un'opera come *Petrolio*.³ Al di là delle critiche rivolte all'operazione editoriale che ha consegnato alle stampe un'opera inconclusa – quasi la pubblicazione del romanzo non fosse un'operazione legittima a causa dell'impossibilità di conoscere le reali volontà dell'autore – le maggiori accuse rivolte alla pubblicazione di *Petrolio* riguardano il suo contenuto e in particolare la sessualità ambigua, esibita, forzata e metamorfica presente nell'ultimo progetto di Pasolini. Nello Ajello, in un articolo del 1992 intitolato *Povero Pasolini tradito in libreria*, scrive «si tratta di un immenso repertorio di sconcezze d'autore, di un'enciclopedia di episodi ero-porno-sado-maso, di una galleria di situazioni omo ed eterosessuali, come soltanto dall'autore di *Salò* e le centoventi giornate di Sodoma ci si può aspettare. [...] È giusto pubblicare *Petrolio*? Non sarebbe stato preferibile astenersene?»;⁴ anche Giuseppe Bonura è scettico nei confronti del romanzo e afferma: «il libro rende un pessimo servizio all'immagine di Pasolini. Il lettore comune finirà per credere che la sua intelligenza era ottenebrata dall'eros».⁵ Se l'intera esperienza letteraria di Pasolini può essere letta attraverso la tematica della sessualità e della carnalità, l'ultimo romanzo appare come un'ulteriore evoluzione della questione, come una sperimentale rappresentazione del corpo inteso come soggetto/oggetto sessuale. Pasolini si serve in più fasi della sua produzione della «forza dissacratoria del riso e del sesso» contro «l'omologazione consumistica e borghese e piccolo-borghese ormai trionfante nell'Italia degli anni '70»;⁶ tuttavia nell'ultima fase della sua produzione assistiamo all'abbruttimento del sesso: per esempio in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* si incontrano episodi di coprofagia, di violenza, di sangue, di abuso. La degradazione dell'esperienza sessuale presente in *Salò* sarebbe stata iterata anche da *Porno-Teo-Kolossal* dove Pasolini immaginava di rappresentare il massacro di due omosessuali colti in flagrante; il progetto dell'autore era quello di raffigurare la spettacolarizzazione del sacrificio: lo scempio dei corpi dei due sarebbe avvenuto in pubblico, alla presenza delle telecamere televisive, simbolo della società consumistica. Questa relazione tra sessualità e potere, tra sessualità e il profondo cambiamento che ha subito la società è centrale in *Petrolio*, un moderno *Satyricon* secondo la definizione dello stesso autore. Il romanzo è un progetto enciclopedico del quale Pasolini dice «mi impegnerà per anni [...]. Non voglio parlarne, però; basti sapere che è una specie di “summa” di tutte

le mie esperienze, di tutte le mie memorie». ⁷ *Petrolino* dovrà presentarsi al pubblico come «l'edizione critica di un testo inedito», ⁸ come un romanzo che «non è scritto come sono scritti i romanzi veri [...]» infatti «rari sono i passi che si possono chiamare decisamente narrativi». ⁹ All'interno dell'opera la sessualità è uno dei fili conduttori, anche se, come affermano Benedetti e Giovannetti, la critica ha spesso abusato della lettura «sessuo-patologica» per ridimensionare altri contenuti chiave del romanzo, in particolare questioni correlate alla morte violenta di Pasolini. Nell'analisi della sessualità in *Petrolino*, Marco Antonio Bazzocchi isola tre momenti chiave: i primi Appunti durante i quali Carlo, il protagonista, è a Torino, poi l'Appunto 55, il celebre episodio del Pratone, e poi gli Appunti dal 60 al 64 durante i quali si sviluppa il rapporto tra Carlo e il cameriere Carmelo. ¹⁰ La prima manifestazione della sessualità di Carlo si articola all'interno di uno spazio che tradizionalmente rimanda al mondo dell'innocenza, ovvero la casa d'origine. La connotazione simbolicamente pura del momento è sottolineata dalla scelta di Pasolini di collocare la casa della famiglia di Carlo in quel Canavese che fa da sfondo alla vita casta di Gozzano (il riferimento a Gozzano è esplicitato, sottolinea Bazzocchi, dai versi tratti da *La signorina Felicita* e inseriti nell'Appunto 7). ¹¹ Al rimando gozzano corrisponde però la delineazione della sessualità di Carlo, che palesa la sua esigenza masturbatoria come un atto imprescindibile, un'abitudine che lo ha accompagnato sin dall'infanzia, un atto privato di comunione silenziosa con il mondo. Dalla masturbazione che riporta Carlo alla dimensione dell'adolescenza consumata nell'abbaino, il lettore seguirà una carrellata di perversioni sessuali che porteranno Carlo a possedere la mamma, una serva, la sorella e la nonna. Nella prima fase del romanzo l'unica preoccupazione del protagonista è la soddisfazione sessuale, anche se questo non equivale ad affermare che la sua vita «fosse votata al piacere»: ¹² raggiungere l'appagamento sessuale è infatti correlato a momenti di angoscia e terrore come afferma lo stesso narratore pasoliniano. Ricorda Bazzocchi che il sesso è nella prima fase del romanzo uno strumento di conoscenza del reale, come afferma De Martino, «il sesso [è] mediatore di una presa di contatto con la realtà». ¹³ Sin dalla prima parte del romanzo il lettore assiste ad un'accumulazione quasi ossessiva di esperienze sessuali: la proliferazione della sessualità di Carlo produce una ripetizione di esperienze che valicano i limiti della realtà contingente per attingere ad un universo cosmico. ¹⁴ Scrive Pasolini: «Era sempre all'infinita serie delle realizzazioni sessuali che egli si dedicava, ammassandone le possibilità davanti a sé, senza fine, a riempire tutta la vita». ¹⁵ Il confine tra la realtà e l'immaginazione perde il suo contorno nitido, andando a rappresentare quello che Pasolini aveva anticipato nella sua introduzione: non si può sempre comprendere «se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture». ¹⁶ Le pulsioni sessuali di Carlo accavallano le dimensioni del sogno e della realtà: l'Appunto 17 è interamente dedicato al sogno di Carlo che vede se stesso ¹⁷ legato ad una ruota «più grande delle ruote sia pur monumentali e barocche delle illustrazioni». ¹⁸ Davanti a Carlo compare un'immagine di alto valore simbolico: due serpenti sono attorcigliati tra loro formandone uno unico, una donna dall'aspetto selvaggio con un enorme pene che le pende dal ventre e, accanto a lei, un piccolo uomo virile con un organo sessuale normale, ma posto vicino a «un lungo taglio, una profonda e nera ferita», una vulva che l'uomo esibisce «con un sorriso paziente». ¹⁹ Se come scrive Bazzocchi, i due serpenti sono un chiaro riferimento all'indovino Tiresia e alla sua metamorfosi per aver separato i serpenti, il tema della metamorfosi si materializza anche nell'uomo, piccolo e insignificante vicino alla donna priapea, il quale ha, appunto, sia il pene che la vulva. Queste visioni di Carlo e questi sogni segnano il passaggio tra la prima fase del romanzo, quella legata alla sessualità adolescenziale, famelica e compulsiva, e la fase della maturità, l'Appunto 20, in cui Carlo è un uomo inserito nei meccanismi del potere e delle leggi economiche. Tra la prima parte del romanzo e la seconda uno degli elementi di raccordo è proprio il tema del

metamorfismo di genere; culmine di questo processo è l'Appunto 51 durante il quale il protagonista diventa donna. Il tema della metamorfosi rispecchia la visione barocca di un mondo in cui dominano l'instabilità e la mobilità, come afferma Rousset «niente è più propizio al Barocco che il sentimento profondo della mobilità e della metamorfosi nell'uomo e nel mondo». ²⁰ La rappresentazione dell'immagine metamorfica si accompagna, sin dall'opera ovidiana, alla degradazione e alla disumanizzazione del personaggio attraverso il potere dissacratorio del linguaggio, il quale costruisce la metamorfosi sulla metafora quale processo di trasformazione intrinseco e deliberato della scrittura. Metamorfosi e metafora sono procedimenti tipici dell'estetica barocca e nel '900 acquistano una dimensione più profonda grazie al contributo psicanalitico che funge da strumento di esplorazione della natura irrazionale e inconscia dell'essere umano. Non è un caso se l'Appunto 51, come suggerisce Bazzocchi, rimanda alle *Memorie di un malato di nervi*, dove il protagonista del diario vive l'ossessione di subire un cambiamento di genere e di essere, attraverso il suo nuovo corpo di donna, posseduto da un uomo. Il testo di Schreber è un resoconto della psicosi dello scrittore tedesco e ha offerto numerosi spunti di riflessione sia dal punto di vista psicanalitico sia dal punto di vista letterario. Pasolini utilizza la metamorfosi di genere quale mezzo per introdurre la tematica del possesso quale metafora del potere. Pasolini, a partire dal differente ruolo del corpo femminile e di quello maschile nell'atto sessuale, articola una riflessione sulla distanza tra il possedere e l'essere posseduti, riflessione che culminerà con l'Appunto 63 nel quale l'autore afferma «possedere non è niente in confronto all'essere posseduti». ²¹ Carlo pertanto vive le due esperienze sessuali, Carlo che prima si sdoppia in Carlo di Polis e Carlo di Tetis, i quali rappresentano da una parte l'artifizio borghese, l'uomo inserito nel meccanismo sociale del mondo capitalista, il soggetto che brama il potere politico, dall'altra parte Pasolini, attraverso Carlo di Tetis, raffigura la perversione, la depravazione e quell'istintualità sessuale che la società chiede di reprimere. Anche in questo caso, è tangibile l'influenza psicanalitica che distingue il principio di piacere e il principio di realtà rappresentati dai due Carlo, ma il tema del doppio è anche uno dei temi fondamentali della poetica barocca. Il doppio quale messa in discussione dell'integrità del soggetto, come problematizzazione del concetto di identità, è una tematica ricorrente nella storia letteraria. Lo stesso Pasolini afferma che il tema del doppio è «la più grande delle invenzioni letterarie»; ²² ciclicamente le immagini del doppio, dello sdoppiamento, dello specchio ritornano nelle letterature nazionali, soprattutto in fasi di crisi come quella barocca o quella romantica. Massimo Fusillo definisce l'immagine del doppio come «una variante transculturale ricca di implicazioni antropologiche e psicoanalitiche, e quindi particolarmente adatta a misurare la dialettica con le numerosissime varianti storiche». ²³ In *Petrolino*, attraverso il tema del doppio, Pasolini rappresenta la stratificazione del sé, ma a tempo stesso le contraddizioni della società che indossa una maschera e che reprime la sua reale natura. Ulteriore mutamento è quella metamorfosi di genere che rende possibile a Carlo di Tetis di vivere l'esperienza del Pratone della Casilina, nella quale il protagonista si dedica ad un'accumulazione barocca di esperienze sessuali. Davanti al protagonista si alternano venti giovani delle borgate romane per la descrizione dei quali Pasolini riprende la tecnica lezamiana che vede una corrispondenza tra i tratti somatici del volto e la forma e le dimensioni del loro pene. Come aveva fatto il cubano José Lezama Lima nell'VIII capitolo del romanzo *Paradiso*, ²⁴ Pasolini rappresenta gli organi sessuali come un doppio anatomico del volto dei giovani; la tecnica prevede una ripresa degli aggettivi e consonanze o assonanze che costruiscono una sorta dialogo tra i tratti del volto e le caratteristiche del pene. Pasolini conosce il romanzo di Lezama grazie alla traduzione dell'VIII capitolo che Valerio Riva pubblica sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1969; ²⁵ *Paradiso*, romanzo enciclopedico che conosce una complessa storia editoriale

a causa del suo contenuto definito «arditamente omosessuale»,²⁶ è l'autentico capolavoro del Neobarocco cubano. Il termine «Neobarroco», introdotto da Severo Sarduy nel 1972²⁷, indica quello che potremmo definire, magari in maniera riduttiva, un ritorno alle forme del Barocco nel '900. Sarduy mette in luce come grazie alla lezione di autori come Lezama Lima, Cabrera Infante e Carpentier si assista a Cuba alla delineazione di un gusto nuovo: a partire dalla lezione del Barocco del *Siglo de Oro* spagnolo, infatti, l'America Latina genera la propria estetica, una forma sincretica che arricchisce la lezione europea di elementi indigeni e successivamente africani. Il Barocco, arte della Conquista, nel '900 diventa l'estetica della «Contraconquista»,²⁸ ovvero la forma attraverso la quale si delinea un'identità libera dal gioco coloniale, un'identità fieramente meticcia, strutturalmente sincretica. Il Barocco europeo, quell'arte che i *conquistadores* impongono come manifestazione culturale della supremazia europea sul Nuovo Mondo, in realtà sin dalle origini acquista caratteri peculiari emarginando l'elemento gotico proprio della cultura europea e integrando forme e immagini che appartengono alla frondosa vegetazione americana, al mito precolombiano, alle religioni animiste delle popolazioni indigene. Nel corso del '900 l'estetica barocca viene pensata come manifestazione autenticamente americana: è la voce attraverso la quale gli intellettuali latinoamericani rivendicano la loro precipua identità culturale. Il linguaggio frondoso, proliferante, abbondante diventa la cifra stilistica per la rappresentazione di un mondo che, liberato dal colonialismo territoriale, cerca anche di affrancarsi culturalmente attraverso la ricerca di una prospettiva capace di accogliere la peculiarità del Nuovo Mondo. Sono molti gli intellettuali che sostengono come la natura stessa dell'America Latina rimandi al linguaggio barocco: quella vegetazione rigogliosa che aveva colpito anche i primi europei come Cristoforo Colombo rifiuta infatti i limiti di una rappresentazione classica. L'abbondanza e l'esuberanza barocche sembrano essere il canale privilegiato di questa rappresentazione: il linguaggio si fa proliferante, diventa variegato e frondoso, si moltiplicano le metafore, le immagini simboliche, le contaminazioni culturali (l'esempio più eclatante ci viene dall'architettura: nella cattedrale gesuitica del Potosí, per esempio, troviamo come elemento decorativo della facciata una statua di una principessa incaica). Secondo Carpentier, la cifra stilistica del Barocco, nella sua versione sincretica e americana, diventa la forma, il significante, per accogliere l'enormità della realtà latina, di un significato che l'autore chiama «*lo real maravilloso*».²⁹ È José Lezama Lima a rappresentare, secondo Severo Sarduy, l'emblema del fenomeno Neobarocco: il suo romanzo, *Paradiso*, è considerato l'esempio per eccellenza del barocchismo novecentesco. Un romanzo enciclopedico, caratterizzato a tratti dall'impossibilità di comprendere il labirinto mentale del suo autore,³⁰ un'opera complessa dove domina la metafora, la perifrasi, il gioco lessicale, il plurilinguismo strutturale. Scrive Sarduy:

Quando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma», el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación.³¹

Nel capitolo VIII di *Paradiso* «aguijón del leptosomático macrogenitoma»³² è solo una delle modalità con cui Lezama maschera lessicalmente il pene attraverso un processo di sinonimizzazione tipicamente barocco in cui lo spagnolo del colonizzatore si intreccia al linguaggio proprio dell'isola. La sovrabbondanza barocca porta ad un'estrema *variatio*: il pene viene definito «coloso fàlico», «atributo germinativo», «faro alejandrino», «serpiente marina», «lombroz sonrosada»;³³ la medesima

variatio è osservabile nell'Appunto 55 pasoliniano nel quale il pene viene definito: «proboscide», «arnese», «membro», «sesso», «cazzo» (quest'ultimo lemma compare iterato in maniera quasi ossessiva). In tale procedimento formale confluiscono due caratteri tipicamente barocchi: da una parte assistiamo alla proliferazione del linguaggio, linguaggio che tende sempre al pluralismo, alla polisemia e alla contaminazione di registri e varianti diastratiche, dall'altra la sintassi è ipetrofica e si dilata per accogliere l'enumerazione esasperata, quasi ossessiva, che riproduce la messa in discussione del limite, del concetto di finito. Lo scenario notturno del Pratone assiste alla vorticosa successione e accumulazione di esperienze sessuali che Carlo vive in un'atmosfera liminale: il confine tra percezione reale e dimensione cosmica dell'atto sessuale riporta all'universo del sogno, della precoscienza. La scena, in tutta la sua teatralità, appare come una visione che alterna la degradante concretezza materiale, con momenti che rasentano quella violenza che caratterizza l'abbruttimento della sessualità dell'ultima fase della produzione di Pasolini, e la dimensione cosmica dove l'essere posseduti diventa metafora del dialogo tra il personaggio e il cosmo. Questo continuo accavallamento di piani ontologici riproduce la crisi della visione unitaria del mondo, riproduce il groviglio barocco gaddiano:³⁴ un mondo in cui la linearità, la successione cronologica, i nessi causa-effetto sono problematizzati, un universo in cui la letteratura rinuncia alla sua funzione denotativa a favore di immagini labirintiche, ellittiche e metalinguistiche. Un ulteriore elemento che porta alla lettura del *Petrolio* pasoliniano come un'opera d'ispirazione neobarocca è la fitta rete di rimandi intertestuali: esaminando le bozze del manoscritto pasoliniano, infatti, si può osservare che l'autore stesso aveva steso una lista di autori e opere che costituiscono lo scheletro dei rimandi intertestuali del romanzo, tra i quali compaiono Dante, Dostoevskij, Sollers e i suoi studi danteschi, De Sade, Longhi, Apollonio Rodio e altri. L'esplicito tessuto di influenze è ripreso anche nell'Appunto 19a nell'episodio del ritrovamento della valigetta piena di libri a Porta Portese. Come afferma Sarduy, l'intertestualità diventa un elemento strutturale del Neobarocco latino-americano, il quale si presenta come «una red de conexiones»,³⁵ dove l'incorporazione di testi diversi nel romanzo costituisce un dialogo capace di superare i limiti temporali e geografici. La lettura in filigrana dei testi neobarocchi porta alla luce un universo enciclopedico di rimandi testuali: sono romanzi monumentali sulla scia del progetto pasoliniano, ovvero quello di «un'opera monumentale, un *Satyricon* moderno». ³⁶ Riferimento fondamentale, come sottolinea Walter Siti, è sicuramente Dante, il quale costituisce il riferimento metatestuale anche di *Paradiso* di Lezama Lima. Se come mette in luce Marco Arnaudo già gli autori del Barocco seicentesco avevano intravisto nell'opera dantesca una sorta di consonanza con la loro poetica in particolare per quanto concerne «l'abilità di scatenare meraviglia nel lettore, la ricchezza metaforica, la varietà tematica e lessicale, l'evidenza delle immagini, la libertà espressiva, e soprattutto la ricerca di un linguaggio che fosse mimetico della natura multiforme del reale»,³⁷ è alla capacità mimetica e alla contaminazione del codice linguistico che guardano sia Lezama che Pasolini. Come afferma Pasolini, soprattutto nell'*Inferno* dantesco assistiamo a «una immersione e una mimesis totale nella psicologia e nelle abitudini sociali dei suoi personaggi»,³⁸ aspetto che ritroviamo sia nel Neobarocco *Paradiso*, sia in *Petrolio*. Il modello dantesco³⁹ rivela tutta la sua attualità in un momento in cui a Cuba si ricerca un linguaggio autenticamente cubano, sincretico e capace di far parlare quelle minoranze a lungo silenziate, ma che costituiscono il tessuto sociale dell'isola – il riferimento è chiaramente ai cubanismi che Lezama spesso predilige rispetto alla variante castigliana,⁴⁰ e mentre Pasolini cerca una lingua capace di contrastare l'omogeneizzazione borghese e la massificazione del linguaggio attraverso i canali della comunicazione del mondo capitalista – Pasolini pensa per esempio

al linguaggio della televisione che cerca di appiattire le varietà linguistiche presenti in Italia a favore di un italiano standard.

Non sembra trascurabile il fatto che queste forme neobarocche si incontrino in *Petrolio* e in particolare nell'Appunto 55: il Neobarocco, infatti, dopo una prima fase in cui diventa sinonimo dell'affermazione dell'identità nazionale liberata dal giogo coloniale, nella sua seconda fase diventa l'estetica della resistenza al potere eteronormativo.⁴¹ A partire dall'esperienza di Lezama, il Neobarocco amplia i propri confini e diventa la voce latinoamericana delle minoranze di genere: il Barocco, attraverso la porosità del suo linguaggio, attraverso le sue metafore, le maschere, il gusto per l'eccesso, diventa la cifra stilistica della sessualità alternativa. Da *Cobra* di Sarduy,⁴² al linguaggio del cileno Lemebel, definito «Barroco desclosetado»,⁴³ o al Neobarroso di Perlongher,⁴⁴ la scrittura barocca diventa uno strumento di affermazione del sé. La maschera barocca, quel carnevale bachtiano che insieme copre e rivela, diventano il significante del discorso *queer*, dell'affermazione di un potere alternativo a quello borghese bianco-etero-occidentocratico.

Non risulta azzardato affermare pertanto che l'influenza che *Paradiso* ha avuto sulla stesura di *Petrolio* vada oltre la tecnica descrittiva dell'organo sessuale. È verosimile che Pasolini abbia intravisto nel neobarocco lezamiano il potenziale che poi hanno sviluppato autori latinoamericani come i già citati Lemebel⁴⁵ e Perlongher,⁴⁶ ma anche Lamborghini, Santos Febres, Arenas. È possibile che Pasolini abbia letto il Neobarocco come un linguaggio capace di includere ciò che il discorso ufficiale ha da sempre escluso, che abbia visto nel linguaggio neobarocco una forma di resistenza a quel potere omologante contro il quale ha combattuto attraverso tutte le sue opere.

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005.

² Paolo Lago afferma: «Il romanzo di Pasolini, anche nella sua veste definitiva, doveva essere programmaticamente incompiuto, modellato sull'incompiutezza accidentale del *Satyricon*. [...] ci appare rivestito di una sorta di incompiutezza di secondo grado, cioè incompiuto due volte: per decisione programmatica e a causa della morte dello stesso», P. LAGO, *Petrolio e l'antico: la presenza e l'influsso delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Clueb, 2006, 45.

³ Per una panoramica esaustiva della ricezione del romanzo da parte della critica si rimanda a C. BENEDETTI, *Petrolio 25 anni dopo*, in C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, 15-26.

⁴ *Ivi*, 17.

⁵ *Ivi*, 18.

⁶ R. CHIESI, *Il corpo sognato e il corpo degradato: forme della corporalità pasoliniana dalla Trilogia della vita a Petrolio*, in *Progetto Pasolini...*, 26.

⁷ L. RE, *Il nudo e la rabbia*, «Stampa Sera», 9 gennaio 1975, 3.

⁸ P. P. PASOLINI, *Petrolio...*, 3.

⁹ *Ivi*, 577.

¹⁰ M. A. BAZZOCCHI, «Tutte le gioie sessuali messe insieme»: la sessualità in *Petrolio*, in *Progetto Petrolio...*, 9-23.

¹¹ *Ivi*, 9.

¹² P. P. PASOLINI, *Petrolio...*, 60.

¹³ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002, 544.

¹⁴ L'Appunto 10 quater rappresenta un momento emblematico di questo rapporto tra la sessualità di Carlo e il cosmo. P. P. PASOLINI, *Petrolio...*, 81-82.

¹⁵ *Ivi*, 64-65.

¹⁶ *Ivi*, 4.

¹⁷ «[...] come accade nei sogni, l'essere lì, legato e nudo, era contemporaneamente un'azione e la contemplazione di essa. Carlo era legato nudo a quella ruota, e, contemporaneamente, vi si vedeva», *Ivi*, 85.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, 87.

²⁰ J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Parigi, Corti, 1953, 237.

²¹ P. P. PASOLINI, *Petrolio...*, 328.

²² P. P. PASOLINI, *Bestia da stile*, in *Teatro 2 (Porcile-Orgia-Bestia da stile)*, Milano, Garzanti, 2010, 670.

²³ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi editore, 2012, 22.

²⁴ J. LEZAMA LIMA, *Paradiso*, México, Ed. Era, 2011.

²⁵ J. LEZAMA LIMA, *In collegio* (trad. it. di V. Riva), «Nuovi Argomenti», XX (1970), 20, 23-56.

²⁶ R. ARENAS, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2011 (trad. it. Di E. Dallorso, *Prima che sia notte*, Parma, Guanda, 2009, 104).

²⁷ S. SARDUY, *El Barroco y el Neobarroco*, in *Obra completa*, (a cura di G. Guerrero-F. Wahl), Madrid, Ed. ALLCA, 1999, 1385-1404. In realtà il termine Neobarocco viene utilizzato anche da Gillo Dorfles nel 1946, anno in cui pubblica gli articoli «Attualità del barocco» e «Spazialità e plastica nella nuova architettura», oggi in G. DORFLES, *Scritti di architettura 1930-1998*, L. Tedeschi (a cura di), Medrisio, Accademia di architettura/Università della Svizzera italiana, 2000, 17-20, 25-27.

²⁸ J. LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, in L. Rafael (a cura di), *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, 268.

²⁹ «[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...] la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera [...] Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente [...]», A. CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 2012, 7-10.

³⁰ Afferma Antón Arrufat: «Fue así como su obra empezó a impresionarme de manera especial, lo mismo que a otros contemporáneos míos. Se trata de una impresión que su obra, al leerla (o escucharla), nos produce: se cree estar a punto de poder descifrar lo que quiere decirnos y, de punto, se nos escapa. Como en una oportunidad él me comentó, es la lucha con el pez de cabeza resbalante. Así es su estilo: un pez que se aprieta por la cola y que, de pronto, salta por la cabeza. Cuando creemos desentrañarlo completamente, nos asombra

con nuevas dificultades», A. ARRUFAT, *Las estaciones de una amistad*, in R. Méndez Martínez (a cura di), *José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 2010, 71.

³¹ S. SARDUY, *El Barroco y el Neobarroco...*, 1388.

³² J. LEZAMA LIMA, *Paradiso...*, 269.

³³ Ivi, 265 e ssg.

³⁴ «[...] il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata “comunemente” dai pochi o dai molti [...] grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...] asserto “barocco è il mondo, e il G. Ne ha percepito e ritratto la barocaggine», C.E. GADDA, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017, 222-223.

³⁵ S. SARDUY, *El Barroco y el Neobarroco...*, 1394.

³⁶ P. P. PASOLINI, *Petrolio...*, 3.

³⁷ M. ARNAUDO, *Dante barocco. L'influenza della Divina commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2012, 22 con adattamento.

³⁸ P. P. PASOLINI, *La volontà di Dante a essere poeta*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2019, 110.

³⁹ Il modello dantesco è centrale nell'esperienza del Grupo Orígenes fondato e diretto dallo stesso José Lezama Lima.

⁴⁰ Al castigliano “campesino”, per esempio, Lezama preferisce il termine “guajiro”, al castigliano “coche” Lezama preferisce il cubano “carro”.

⁴¹ M. AYALA, *Estrategias canónicas del Neobarroco poético latinoamericano*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», XXXVIII (2012), 33-50.

⁴² Per una lettura della valenza politica neobarocco di Sarduy si rimanda a K. KULAWIK, *Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy*, «Literatura: teoría, historia, crítica», 17 (2005), 207-244.

⁴³ C. MONSIVÁIS, *Pedro Lemebel: del barroco desclosetado*, «Revista de la Universidad de México», 42, 2007, 5-12.

⁴⁴ Perlongher introduce il termine Neobarroso per riferirsi al particolare contesto del Río de la Plata dove «la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteado en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia», N. PERLONGHER, *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*, USA, Editorial Casa Vacía, 2019, 25.

⁴⁵ Per sottolineare come la poetica neobarocca sia non solo un fenomeno letterario ma anche una precisa rivendicazione politica possiamo sottolineare per esempio che Berta López, riferendosi ad una delle opere più celebri di Lemebel, *Tengo miedo torero*, parla di lingua «marucha [...] esta lengua homoerótica, homosexual “desterritorializa” el amor heterosexual e implica no solo un programa vital sino también un proyecto político», B. LÓPEZ, *Tengo miedo torero de Pedro Lemebel: ruptura y testimonios*, «Estudios Filológicos», 40 (2005), 125.

⁴⁶ Néstor Perlongher, devoto all'eccesso, spesso presenta come protagonisti drag, travestiti e uomini che si prostituiscono, mettendo in scena un processo «mediante el cual los márgenes de la cultura “homosexual”, en un sistema político heterocentrado de valores y de normas, actuarían en los mecanismos de construcción y significación de las convenciones e identidades de género, toda vez que en ellas el camp (también como práctica) operaría deconstructivamente como intervención en el espacio que ocupan los discursos sociales», B. HERNÁNDEZ, *El neobarroso camp de Perlongher para una estética perfo-política*, «Taller de Letras», 51 (2012), 239.