

DAVIDE DE REI, *Come un soldato disperso: lo strano caso
della Divina Mimesis*

Nella contemporanea frammentarietà in cui si agita la critica, resta probabilmente ancora irrisolta la domanda che tenta di definire i parametri necessari per classificare un testo che possa aspirare al riconoscimento di *status* 'classico'. Se, in maniera forse azzardata, identificassimo come tali i testi che, grazie alla loro forma e sostanza, sono riusciti ad intercettare lo spirito della loro epoca lasciando di conseguenza un profondo segno culturale poi divenuto perpetuo, si potrebbero forse considerare 'minori' tutti quelli che, contrariamente, non sono riusciti a raggiungere tale proposito. Volendo considerare veritiero tale paradigma che pone al centro, quindi, l'intercettazione precisa da parte di chi scrive del tempo più opportuno per la pubblicazione, che ruolo potrebbe giocare in questa partita una scrittura iniziata, poi continuamente ripresa lungo lo scorrere degli anni e di colpo interrotta solo dalla morte (improvvisa) dello scrivente?

Le scritture 'costanti' occupano un ruolo ancora inaudito nelle vite di alcuni autori: sono testi che hanno incontrato un punto di fuga iniziale, poi corretti, modificati e rielaborati tra le pause di altri scritti, ma ai quali si ritorna di continuo, come se un laccio invisibile ma indissolubile legasse l'opera in perenne costruzione ed il suo autore, quasi fosse un richiamo inatteso dalla memoria più profonda dell'inconscio: una «vera presenza», per dirla con l'irrinunciabile George Steiner:

Mentre noi cambiamo, cambia anche il contesto che dà forma al poema o alla sonata che abbiamo interiorizzato. A sua volta, la memoria si muta in riconoscimento e scoperta ('ri-conoscere' significa conoscere nuovamente). La convinzione greca arcaica che la memoria fosse la madre delle Muse esprime un'intuizione fondamentale circa la natura delle arti e della mente.¹

Probabile segno, a supporto di quanto premesso, resta la *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini, uno 'strano caso' all'interno della corposa produzione dell'autore che fatica, ancora oggi, a trovare una rassicurante classificazione.

Testo *minore* secondo molti, già *classico* invece per alcuni, oppure mero *esercizio di stile* secondo altri, il testo sembra rifuggire in partenza da ogni canonica prospettiva, ed una sua possibile ricostruzione non potrebbe evitare di cominciare dall'ambizioso progetto originario che ne costituisce fondamento. Si tratterebbe però, da qualsiasi prospettiva lo si guardi, di un *minor* incompiuto ma continuo, appunto: una sorta di finestra lasciata volontariamente socchiusa dal suo autore al di sopra dei *classici* e della loro composizione, in un movimento di mutua e costante influenza.

Pier Paolo Pasolini comincia a progettare sin dal 1963 la sua personale *Commedia* quale riscrittura in chiave contemporanea del capolavoro dantesco, e dopo dodici anni (nel 1975, poco prima della sua morte) decide di dare alle stampe tutto quello che ha scritto al riguardo lungo il corso del tempo: la sua *Divina Mimesis* viene pubblicata postuma solo pochi giorni dopo l'assassinio del poeta, e comprende un «Documento» costituito da due «Canti», «Appunti e frammenti» per la realizzazione di altri quattro, tre «Note» (delle quali una rivolta all'editore immaginario dell'opera), ed una «Iconografia ingiallita» ovvero la raccolta di venticinque fotografie posizionate per integrare visivamente la pagina scritta.

¹ Steiner (2019), p. 23.

Sappiamo poco dell'idea originaria di Pasolini circa la struttura dell'opera e, soprattutto, se volesse o meno perseguire il solco lasciato dal poeta fiorentino anche nella divisione delle tre cantiche ultraterrene; ciò che emerge in maniera predominante, però, è la predilezione indubbia del poeta per la tematica infernale, come testimoniano le stesse sue parole in apertura alla *Mimesis* e in un'intervista radiofonica tra l'autore ed il giornalista Giorgio Fubiani del 5 Febbraio 1964, riportata nella recente ristampa dell'opera:

La Divina Mimesis è una specie di rifacimento. Come vede la mia ispirazione è tutta un pochino filologica, da pasticheur: la Mimesis è un rifacimento dell'Inferno di Dante.²

Ritorna per Pasolini, dunque, la possibilità di una nuova catabasi (questa volta ricalcando il viaggio letterario ultraterreno per eccellenza) e la possibilità, inoltre, di costruire un paradiso ex-novo, «anzi ci sono due progetti: uno neo-capitalistico e uno marxista»; ed a quale altro inferno potrebbe cromaticamente somigliare il suo se non a quello dell'età neocapitalistica, quello del consumismo e della *merce*? Si tratta, dunque, di una *Divina Mimesis* che vuole essere in principio dichiarata *imitatio* ma che poi aspira ad andare oltre, diventando in tutto e per tutto una *mimesis dantesca* finalizzata al complesso racconto del reale e di coloro che lo abitano: Pier Paolo Pasolini immagina, dunque, un'opera totalizzante ed onnicomprensiva nella quale, come osserva acutamente Marco Bazzocchi:

Il versante antico dantesco doveva trovare corrispondenza nel versante moderno del romanzo «cattedrale» di Proust, non per niente uno degli autori con cui si chiude il famoso Mimesis di Erich Auerbach.³

Dell'opera vengono però realizzati solo due canti completi, con l'aggiunta di appunti e frammenti per la costruzione dei canti successivi rimasti incompiuti: il

² Pasolini (2006), p. 3.

³ Bazzocchi (1998), p. 97.

progetto del romanzo «cattedrale» confluirà nella scrittura successiva del suo più noto (e celebrato oggi come “classico”) *Petrolio* e in entrambi i casi Pasolini tenterà di dare ai due lavori una forma che riflette già di per sé l’edizione di un testo lasciato volontariamente inconcluso, non circoscritto nei limiti di un inizio e di una fine, quanto piuttosto riflesso magmatico della vita stessa. Entrambi i testi nascono, dunque, sin dalle intenzioni del loro autore per essere *problematici*, ed alcune note della *Mimesis* danno al lettore avvertimenti essenziali in proposito:

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. [...] Tutto il materiale scritto finora, deve essere datato: non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. [...] Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente.

La Divina Mimesis [...] si presenta miticamente come l’ultima opera scritta nell’italiano non-nazionale, l’italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia. Nell’Inferno si parla dunque questo italiano, in tutte le sue combinazioni storiche [...].

Questa non è un’edizione critica. Io mi limito a pubblicare tutto quello che l’autore ha lasciato. Il mio unico sforzo critico, molto modesto, d’altra parte è quello di ricostruire il seguito cronologico, il più possibile esatto di questi appunti. [...] Un blocchetto di note è stato addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche – lo si consenta – commovente, un biglietto a quadretti (strappato evidentemente da un block-notes) riempito da una decina di righe molto incerte – è stato trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l’anno scorso).[...] Capisco naturalmente che la lettura di questi frammenti possa venir turbata da una successione cronologica che è quella della scrittura e non quella del senso. Ma ho preferito il rigore – un rigore qualsiasi – a una manipolazione sia pur onesta e ragionata.⁴

⁴ Pasolini (2006), pp. 47-49.

Lo scrittore ci avverte, dunque, che il libro si presenterà come se fosse stato realizzato a strati, con le varie stesure sovrapposte secondo una progressione cronologica che egli definisce «passaggio del pensiero»; in questo modo il libro rifletterà la forma magmatica e progressiva della realtà. Pasolini circo-scrive, inoltre, la lingua da lui eletta: sarà un italiano non-nazionale, in opposizione alla «neonata lingua italiana» prodotta dalla industrializzazione del Nord del Paese; puntualizzerà in seguito che solo le parti relative ai Due Paradisi, quello neo-capitalistico e quello marxista, saranno redatte nella nuova lingua nazionale. Infine, sorvolando sulle macabre coincidenze con il delitto che realmente lo condurrà alla morte, il Pasolini-editore ci avverte che l'autore è morto a Palermo, ucciso da alcuni colpi di bastone, alludendo velatamente e ironicamente ad alcune critiche mosse contro di lui dal Gruppo '63 che l'anno prima si era riunito proprio nel capoluogo siciliano. Al descritto materiale frammentario si aggiunge, infine, un allegato «poema fotografico» del quale Bazzocchi dà un'interessante chiave di lettura biografica:

*Sono ventidue fotografie, ventidue fotogrammi che compongono un'ideale autobiografia dell'autore, esibita così come Dante esibisce se stesso, i suoi amici e i suoi nemici nella Commedia.*⁵

Fanno parte del «poema fotografico» il ritratto di Julià Grimau, politico comunista giustiziato da un plotone d'esecuzione nella Spagna franchista, e quello del partigiano e politico greco Grigori Lambrakis, assassinato da alcuni estremisti di destra durante un comizio; ci sono alcune foto delle manifestazioni di Reggio Emilia contro il governo Tambroni nel 1960, Roma invasa dal simbolo della nuova borghesia italiana del dopoguerra: le Seicento Fiat; c'è una foto di Pasolini con Carlo Emilio Gadda e una che raffigura la tomba di Gramsci; un'altra che ritrae Contini sorridente e nella pagina a fianco una scena del Battesimo di

⁵ Bazzocchi (1998), p. 98.

Cristo tratta dal Vangelo secondo Matteo (posta, secondo parte della critica, come segno del parallelismo tra Giovanni Battista che battezza Gesù come Contini ha battezzato Pasolini alla letteratura); compaiono, alla fine, una piccola chiesa di Casarsa ed un paesaggio africano con alcuni bambini.

Ma l'elemento autobiografico, oltre agli indizi accennati del «poema fotografico», diventa ancora più decisivo nelle pieghe dei Canti, nei quali il testo tenta costantemente di riprendere il modello dantesco, sin dall'esordio:

Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella «Selva» della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire. Oscurità uguale luce. La luce di quella mattinata d'aprile [...] quando arrivai (il lettore non si scandalizzi) davanti al cinema Splendid. [...] Tutto ciò tra i portali di questo cinema Splendid: scintillanti, la sera, ora impoveriti dalla luce, da questa luce. Miseri portali di vetro e metallo: ed ecco la millesima, la miliardesima stretta al cuore, l'intenerimento, l'illanguidimento, la lacrima. Anche la constatazione della misera del poco lusso, aveva il potere di straziarmi.⁶

Pasolini ci racconta la sua condizione di partenza: ha quasi quarant'anni, vive una fase problematica del proprio percorso di vita, uno smarrimento in quella realtà del 1963 dove si è persa «la luce della vecchia verità» e, come il pellegrino Dante, avverte un disorientamento causato dal venir meno della ragione ed il prevalere impetuoso dei sensi ne rende faticosa persino la descrizione: «Ma come giunsi, in quel mio sogno fuori dalla ragione [...] ai piedi di un Colle?».

Chi può segnare (domanda Pasolini a se stesso e, dunque, a noi) il momento in cui la ragione comincia a dormire, o meglio a desiderare la propria fine? Chi può determinare le circostanze in cui essa comincia ad uscire, oppure a ritornare,

⁶ Pasolini (2006), p. 7.

là dove ragione non era, abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta per passione, per ingenuità, o per conformismo?

Il sonno della ragione, dunque, non solo 'genera mostri' ma confonde i piani del tempo e dello spazio attraendo verso di sé il poeta, quasi quarantenne, in una condizione di sensibile vulnerabilità, aggravata dalla visione che egli sta vivendo in quel momento presso il cinema Splendor, tra bandiere rosse, operai ed i festeggiamenti per diciotto nuove iscrizioni al partito comunista. Questa riunione di partito è, agli occhi di chi scrive, una visione straziante che ricorda qualcosa che è irrimediabilmente trascorso, che non potrà essere mai più: Pasolini è trascinato in una dimensione onirica nella quale a fargli strada, seppur in maniera confusa e incostante, è la luce della vecchia verità, quella che «riempie di gioia il fatto di aver ritrovata, anche se porta con sé, essa sì, realmente, la fine di tutto».

Seguendo la luce e proseguendo il cammino in salita, l'io narrante incontra tre fiere che gli impediscono di proseguire, ulteriore riscontro del dialogo costante con il primo canto dell'Inferno dantesco. Come di riflesso in uno specchio deformante, egli stesso rafforza l'elemento autobiografico del canto, facendo delle tre bestie altrettante (e deviate) rappresentazioni di sé: la lonza gli si presenta con i colori cangianti delle illusioni di cui (egli come tanti) si è nutrito per tanto tempo, il leone porta con sé i segni dell'egoismo che spinge a divorare voracemente la realtà, e la lupa gli mostra il volto di un'ambizione sfrenata e insaziabile. Nel pieno rispetto del solco dantesco, dunque, i tre animali rappresentano simbolicamente tre impedimenti che ostacolano la via verso la salvezza, ma è subito dopo che Pier Paolo Pasolini realizza del tutto il personale proposito di *mimesi*, quasi trasfigurandosi:

*E mentre rovinavo giù [...] ormai privo dell'autorità della
poesia, e fatto ignorante dalle lunghe frequentazioni
oscurantiste, pratiche e mistiche, ecco che mi apparve una figura,*

*in cui dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio.*⁷

Dopo tanta esitazione e turbamento, egli incontra chi saprà condurlo nel suo viaggio, una guida che si presenta come un *doppelgänger* di se stesso: il Pasolini 'poeta civile' degli Anni Cinquanta. L'incontro tra i due si inserisce puntualmente nel solco dell'incontro Dante-Virgilio sin dal suo esordio, da quel «Pietà, per favore» del pellegrino Pasolini che riconduce subito al «Miserere di me!» che Dante impaurito grida al poeta latino; ma è soprattutto sulla presentazione di sé che le intenzioni dell'autore bolognese risuonano chiarissime. Tra rimandi e vere e proprie citazioni, Pasolini-guida esibisce se stesso (non senza ironia ed un filo di narcisismo) ad un Pasolini-spettatore che non riesce a nascondere la consapevolezza per la fine inevitabile di un'epoca e del suo modello di riferimento, che ha fatto dello stesso scrittore un simbolo votato, irrimediabilmente, al fallimento.

Pertanto, il fulcro reale di questo primo canto (e probabilmente di tutta la *Divina Mimesis*, come si tenterà di dimostrare proseguendo nell'analisi del materiale pubblicato) non è tanto la riscrittura in quanto *imitazione* dell'opera dantesca, quanto piuttosto questo stretto e volontaristico processo di identificazione di Pasolini in Dante che vede al centro del dialogo la questione linguistica, ed unita ad essa quella ideologica: Pasolini riconosce in Dante non solo il simbolo di una ideologia radicata e compatta, ma anche un profondissimo conoscitore (probabilmente il più grande) delle molteplici possibilità espressive che la lingua italiana offre e, di conseguenza, l'unico baluardo di resistenza al generale livellamento depauperizzato che tale lingua ha subito dal secondo dopoguerra. È dunque questo appiattimento insidioso, capace di distruggere anche la poesia, l'altro tema centrale intorno al quale ruota l'intera opera:

⁷ Pasolini (2006), p. 13.

l'inferno in cui il narratore si trova è quello del suo presente, di quel mondo neocapitalistico dove anche i valori sono ormai ridotti a merce di scambio.

Intanto, con uno sguardo al futuro (ovvero al progetto e alla costruzione in corso dei Due Paradisi) e all'impossibilità di accedervi per il momento, il Pasolini-guida si appresta ad accompagnare il suo doppio nell'inferno *del mondo*:

«Per il tuo bene, ora, mi pare la cosa migliore condurti in un luogo che altro luogo non è che il mondo. Oltre, io e te non andremo, perché il mondo finisce col mondo. Quanto alle prospettive della Speranza (per cui si muore) e ai progetti di Colui che verrà, io sono prematuro alle loro leggi. Non sono dunque autorizzato a condurti in quei due Regni: uno, appunto, sperato, l'altro progettato». «Non ho da scegliere» dissi «vengo con te». Egli mi guardò un istante, esaminandomi, timido e duro, di scorcio, con l'occhio umido sopra lo zigomo consunto. Indi si mosse, e io gli andai dietro.⁸

Mentre la sua guida lo precede, l'io narrante descrive il paesaggio da cui è circondato: un non-luogo in cui solo la descrizione del pendio che sta percorrendo, folto «di un'erbaccia cattiva e innocente», dei fiori, degli alberi, è ciò che sembra davvero contare. Dalle sue parole emerge uno scenario nebbioso ed infernale difficile da riconoscere, ma che porta con sé i segni ed i caratteri del mondo e, nello specifico, di quelle periferie urbane che fanno da sfondo a tanta produzione pasoliniana. Dopo i tanti dubbi che lo hanno assalito all'inizio del cammino, il poeta ritrova se stesso nei fiori che umilmente sbucano tra l'erba e il fango, effimeri ma al contempo lieti di porgersi alla luce che dona loro la vita.

Anticipando quello che racconterà più esplicitamente in uno dei frammenti per il IV canto, l'autore disegna il ruolo di un poeta produttore di una merce che, nonostante tutto, non può essere fagocitata dalla totale perdita di senso: attraverso tale similitudine Pasolini ribadisce il modello di riferimento che, in chiusura del II canto presenta il pellegrino Dante confortato dopo molteplici

⁸ Pasolini (2006), p. 18.

dubbi e titubanze. Alla stessa maniera dei fiori che chiusi durante la notte riprendono vigore con i primi raggi del sole, così egli si sente rinfrancato dalle parole di Virgilio:

*Quali fioretti dal notturno gelo
Chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
tal mi fec' io di mia virtude stanca...*

(Inf., II, vv. 127-130)

Attraverso la suggestiva immagine di un partigiano prossimo alla morte e, di riflesso, di tutto il movimento della Resistenza, protagonista è ancora una volta la speranza, inutile, inattesa, ma ancora fortemente necessaria. Verrebbe da dire che è *questo il fiore del partigiano*, capace di resistere (non privato di sofferta partecipazione) anche tra gli inferi.

Il corpus seguente, costituito da *Appunti e frammenti per i Canti* successivi, comprende una serie di annotazioni alle quali Pasolini comincia a lavorare due anni dopo (nel 1965) la stesura dei due Canti precedenti, da considerare probabilmente ultimati nelle intenzioni dell'autore. Come si evince anche dal titolo, si tratta della sezione più disomogenea dell'opera e tale provvisorietà del materiale traspare, inoltre, dal tentativo di voler dare un ordine consequenziale che non sempre corrisponde a quello cronologico di scrittura: gli *Appunti*, ad esempio, sono datati ancora 1963, segno dell'abbandono di ogni proposito di lavoro ordinato da parte dell'autore. Inoltre, se i primi due Canti dell'opera si attengono piuttosto fedelmente, come si è cercato di dimostrare, al modello originale, gli appunti successivi sembrano volersi discostare con maggiore indipendenza dalle orme del poeta fiorentino.

La sezione racconta dunque al lettore l'ingresso di Pasolini e del suo doppio nella Città infernale e il loro primo incontro con una moltitudine di dannati:

Risuonavano intorno a me diverse lingue [...]. Dialetti, o gerghi, parlate di poveri o di ricchi: erano le prime parole, come sempre, a rivelare subito socialmente i parlanti. Ma qui li rivelavano, invece, per così dire, sotto un aspetto asociale, spaventoso. Chiesi, ormai compiaciuto: «Maestro cos'è quello che sento?». «Qui vivono» mi rispose lui [...] «quelli che hanno eletto a proprio ideale una condizione peraltro inevitabile: l'anonimato. La fatalità, la gloria, la condanna di essere "qualunque", o se preferisci (e vedo che ne soffri selvaggiamente) di essere come tutti. Ma questa non è stata per loro una condizione di reale innocenza. [...] Questi qui hanno fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita: sono stati i moralisti del dover essere come tutti».⁹

L'io narrante incontra coloro che, da corpi, hanno vissuto una condizione di sbiadito anonimato nell'essere ciascuno uguale a tutti gli altri, e che ora nel regno dei morti vivono al centro di una confusa babele linguistica: come egli segnala tra le pieghe del testo, la lingua che di solito rivela «subito socialmente i parlanti» qui rende i suoi parlanti, per contraccolpo, una massa indistinta e amorfa, «asociale e spaventosa». Il riferimento, ancora una volta, sembra essere all'appiattimento linguistico (e culturale) che hanno generato la società post-industriale e la civiltà dei consumi, responsabili di quella «lingua dell'odio» temuta da Pasolini quale possibile minaccia anche per il mondo della poesia. Specularmente, l'elemento linguistico caratterizza anche l'incipit del III canto della *Commedia* nel quale Dante, appena varcata insieme a Virgilio la soglia dell'inferno (col suo «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»), è turbato dal tumulto causato dalle diverse lingue, dai pianti e dai lamenti ininterrotti di coloro che in vita furono ignavi e che ora sono respinti dallo stesso inferno a causa della loro esistenza senza alcuno scopo. Come è noto Dante li posiziona non ancora all'interno del cono infernale, poiché essi non parteggiarono in vita né per il bene né per il male: Dio non li ammette alla contemplazione di sé, l'inferno li respinge

⁹ Pasolini (2006), pp. 26-27.

e, posti al fianco degli *angeli neutrali*, sono dunque indegni sia del cielo che degli inferi. Il poeta condanna, dunque, con ferma durezza chi in vita non ha saputo assumersi le proprie responsabilità e li disprezza profondamente, finanche intravedendo tra di loro quel Papa Celestino V la cui abdicazione (fino ad allora senza precedenti) aveva favorito la salita al soglio pontificio di Bonifacio VIII, irriducibile assertore della supremazia papale sull'imperatore e corresponsabile dell'esilio dantesco.

Come gli *anonimi* di Pasolini, essi non hanno lasciato in vita alcuna traccia di sé e scontano, anche nell'oltretomba, la loro connaturata mediocrità. Nella pena che immagina per essi, Dante applica, per la prima volta nella sua opera, la legge del contrappasso, in virtù della quale la condanna delle anime corrisponde per opposizione o somiglianza al peccato che l'ha originata. Gli ignavi sono pertanto costretti a correre eternamente dietro ad una bandiera (loro che in vita non ne ebbero alcuna) punti da vespe e mosconi, mentre il sangue e le lacrime che cadono a terra vengono raccolte dai vermi. Specularmente, anche i condannati di Pasolini scontano la loro pena rincorrendo una bandiera:

Non mi fu difficile accorgermi che in realtà tutta quella gente, lungo le strade del loro mondo di impiegati, di professionisti, di operai, di parassiti politici, di piccoli intellettuali, in realtà correvano come matti dietro a una bandiera. [...] Si trattava in realtà, di uno straccio, che sbatteva e si arrotolava ottusamente al vento. Ma, come tutte le bandiere, aveva disegnato nel suo centro, scolorito, un simbolo. Osservai meglio, e non tardai ad accorgermi che quel simbolo non consisteva in nient'altro che in uno Stronzo.¹⁰

Per la seconda volta l'io narrante fissa lo sguardo su una bandiera malridotta ed invecchiata, come quella «degli anni quaranta, di povera stoffa rossa che stringeva il cuore» vista nel cinema *Splendid* precedentemente. Ancora una volta

¹⁰ Pasolini (2006), p. 27.

l'inferno pasoliniano assume le sembianze della città neo-capitalistica, con le strade affollate di «impiegati, professionisti, operai, parassiti politici, piccoli intellettuali che corrono come matti» senza raggiungere nessuna meta, e per la conclusione di questo III canto Pasolini rafforza tale immagine sovrapponendo, non senza ironia, al teschio del Jolly Roger piratesco un nuovo, e meno dignitoso, 'stronzo' neocapitalista.

La sezione è però, come già detto, anche la più disorganica dell'opera, ed è certamente quella che suscita maggiori interrogativi e complessità circa la sua interpretazione. Ai fini di una comparazione più agevole con il modello dantesco di riferimento, è bene contestualizzare dapprima l'incipit del IV canto dantesco: giunto al di là dell'Acheronte, ormai sull'orlo del profondo e oscuro abisso infernale, Dante si accorge del pallore di Virgilio ed esita ancora una volta nel voler proseguire; ciononostante, confortato dalle parole della sua guida che dichiara il suo pallore esser segno di pietà per la condizione di sofferenza morale dei dannati e non bensì di timore, entra con lui nel Limbo che è contemporaneamente il I Cerchio dell'Inferno. Al pellegrino Dante, stavolta turbato dai continui sospiri che provengono da una grande turba di uomini, donne e bambini, Virgilio spiegherà che si tratta delle anime che non hanno *storicamente* peccato ma che, essendo morte senza battesimo oppure prima della venuta di Cristo, sono poste nel Limbo senza pene ma anche nella privazione di ogni speranza. Assecondando almeno formalmente la scansione della *Commedia*, Pasolini ne piega, secondo le proprie esigenze narrative, alcuni elementi:

La nostra coppia discese giù, come una coppia di ciechi. Sapevamo bene, noi due, cos'era l'Irrealtà, visto che ci vivevamo in mezzo ogni giorno. E proprio per questo eravamo pallidi come morti. [...] E gli chiesi come avrei potuto andar giù con lui, se anche lui, di solito così coraggioso – quasi invulnerabile – era contaminato da quel pallore che contraddistingue gli sfruttati, i poveri, i passivi, i cristi che si trovano a un tratto senza vita dopo non aver vissuto mai. Rispose: «Questo mio pallore non è che la

*pietà per tutta quella gente laggiù, che vive nella confusione. Va bene, forse è una scusa, ma è anche la verità. La pietà infatti in me è solamente l'aspetto che prende la mancanza di libertà».*¹¹

Rispetto a Dante, l'intellettuale bolognese enfatizza non di poco la simbiosi tra il pellegrino e la sua guida; d'altra parte, non potrebbe essere altrimenti poiché, seppur con alcune differenze, entrambi i personaggi sono in fin dei conti la stessa persona. Pertanto ad essere «pallidi, come morti» sono tutti e due e non è tanto la voragine sotto di loro ad esser cieca per la sua profondità (come accade nella *Commedia*), ma sono loro stessi ad esserlo. Tale difficoltà si riflette nel racconto della *Mimesis* in una sorta di 'sospensione narrativa' durante la quale l'io narrante partecipa all'agitazione del suo doppio (alla sua «pietà per quella gente che vive quaggiù») ma tale angoscia è resa ancora più gravosa dalla consapevolezza che entrambi non sono poi così diversi da coloro che stanno osservando.

Lasciando emergere il tentativo di aprire con la sua opera una breccia nel mondo borghese fondato sul conformismo, ancora una volta il viaggio di Pasolini si rivela essere non poco distante da quello del suo predecessore in quanto Dante agisce come chi è stato ammesso a vedere l'altro mondo e, per una grazia straordinaria, è stato investito della missione di rivelare all'umanità l'ordine di Dio; la catabasi pasoliniana diventa invece il disperato tentativo di essere, anche solo per un momento, diverso dai dannati che il poeta sta raccontando:

Odiamo il conformismo degli altri perché è questo che ci trattiene dall'interessarci al nostro. Ognuno di noi odia nell'altro come in un lager il proprio destino. Non sopportiamo che gli altri abbiano una vita e delle abitudini sotto un altro cielo. Vorremmo sempre che qualcosa di esterno, come per esempio un terremoto, un bombardamento, una rivoluzione, rompesse le abitudini di milioni di piccolo borghesi che ci circondano. Per questo è stato Hitler il nostro vero, assoluto, eroe. [...] Mi scuso quindi col mio lettore – che ha ragione di essere impaziente – per non saper rappresentargli una visione del mondo confortata dalla saggezza

¹¹Pasolini (2006), p. 28.

o dall'estremismo che vorrei. L'Inferno che mi son messo in testa di scrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler.¹²

Non senza dolore e vergogna, Pasolini indica Hitler come la concretizzazione verticistica e tragica della Storia, lo zenit della eterna contraddizione borghese, per la quale l'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità entra strutturalmente in conflitto con «qualcosa di esterno» o con chi possa «rompere le abitudini»:

Hitler, nostro eroe orrendo, incarnazione dei ragazzi infelici, che avrebbero voluto arrestare il suono delle campane dietro i campi di granoturco, o le sirene in fondo a prospettive di portici comunali – perché la piccola borghesia dormiente si destasse, e corresse sulle piazze a ripetere, malgré soi, le sofferenze creatrici di Cristo.¹³

Dopo questa necessaria digressione, gli *Appunti* testimoniano un riallineamento al racconto descritto da Dante; quest'ultimo, dopo aver incontrato Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, giunge con Virgilio ai piedi di un maestoso castello circondato da sette alte mura e, dopo aver varcato altrettante porte, si ritrova al centro di prato rigoglioso, nel quale gli vengono presentati gli 'spiriti magni' che popolano il nobile castello:

*Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.*

*Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.*

*Genti o'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.*

Traemmoci così da l'un de' canti,

¹² *Ivi*, p. 30.

¹³ *Ibidem*.

*in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti.*

*Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto.*

(Inf., IV, 106-120)

Tra di loro Dante vedrà gli eroi che contribuirono a rendere grande Roma (Ettore, Enea, Cesare, Bruto), poi i filosofi e gli scienziati (Aristotele, Socrate, Platone, Democrito, Eraclito, Cicerone, Seneca) e tanti altri che il poeta afferma di non poter ricordare per ragioni di tempo. Allo stesso modo, dopo le amare considerazioni riguardo il conformismo alle quali si è accennato, l'io narrante pasoliniano prosegue nel cammino e si imbatte in un grande prato al centro del quale si erge un castello simile:

Dove avevo visto qualcosa di simile a questo giardino pieno di poeti, che avevo ora davanti agli occhi? [...]. Era una villa del Settecento, costruita da principi boemi [...]. Era infatti quello un luogo ambiguo: poteva essere boemo, come infatti era, e come informava la triste campagna, ma poteva essere anche parigino, oppure alto-italiano. [...] Al di là della villa si stendeva il vero e proprio giardino: i cui confini erano la campagna deserta e il cielo. [...] Quei vialetti, quelle aiuole erano pieni di poeti, che, approfittando di un po' di solicello, passeggiavano e chiacchieravano dolcemente e senza impegno, aspettando di andare a tavola. Erano poeti cechi e poeti slovacchi, e, tra loro, qualche poeta italiano, ospite di quella villa: che era, appunto, una villa per i poeti.¹⁴

Il luogo descritto appare così minuziosamente caratterizzato che è capace di condurci di colpo in prossimità di suggestivi paesaggi boemi o in qualche altro luogo dell'Europa centrale; anche in questo caso il non-luogo in oggetto è frequentato da poeti ma Pasolini dà al lettore un'informazione non trascurabile, precisando che all'interno di questo giardino non sono presenti 'poeti italiani' (se

¹⁴ Pasolini (2006), p. 31-32.

ci sono si tratta soltanto di ospiti occasionali), e che non ci troviamo assolutamente in un luogo della nostra penisola:

In un luogo analogo italiano una simile adunanza avrebbe avuto un'aria, nel suo fondo, nella sua sostanza, profondamente volgare. Coi loro vestiti buoni da impiegati – costretti a tale secondo lavoro per guadagnarsi la vita – i poeti italiani, in una simile adunanza, avrebbero però avuto l'apparenza non tanto, appunto, di poeti, quanto di impiegati. [...] E poiché la piccola borghesia è volgare, essi non avrebbero potuto essere che volgari [...]. Qui, invece, tra questi poeti boemi o slovacchi, la pietà, se c'era, era diversa. Le loro figure economiche erano quelle di poeti e basta, perché lo Stato li considerava tali, e tali li qualificava. La loro società non li costringeva a fare un altro lavoro per guadagnarsi la vita.¹⁵

Come dunque emerge dal testo stesso, e come Pasolini avrà modo di ribadire anche durante la sua successiva attività decennale, gli anni Sessanta testimoniano il vero trionfo della borghesia, la civiltà dei consumi ne rappresenta la vera rivoluzione ed il potere neo-capitalista può a buon diritto essere considerato un 'nuovo fascismo' in quanto è riuscito a realizzare quella omologazione (definita spesso da lui 'a-culturazione' nelle sue interviste) che il fascismo del Ventennio non era invece riuscito a concretizzare:

La verità che non si riesce a dire [...] è questa: ognuno di noi è fisicamente la figura di un acquirente, e le nostre inquietudini sono le inquietudini di questa figura [...]. Il mondo degli uomini come noi li conosciamo nella nostra vita modellata dalla maggioranza, è un mondo di acquirenti. Tutto ciò che ci serve per manifestarci è acquistato. [...] Perciò la nostra esperienza vitale resta l'esperienza di chi si rivela attraverso l'umile acquisto. [...] Anche chi partecipa alla produzione avrà sempre i caratteri del consumatore. Ritournerà sempre alle sue prime inquietudini. Al suo non appartenersi. Non è suo lo sguardo che guarda chi è presente e si esprime acquistando le sue merci.¹⁶

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Pasolini (2006), p. 34.

In questa amareggiata visione omologante però, allo stesso modo dei fiori che egli ha incontrato nel II canto, a qualcuno è ancora concesso di differenziarsi, come lasciano intendere le parole della sua guida:

«Il poeta vive l'ansia dell'acquisto allo stato puro. Perché infatti qui, in questo Giardino, non c'è ombra di volgarità? Perché le figure economiche sono frantumate dalla loro ansia. Il poeta vuole infatti vivere tutte le figure economiche possibili, vuole insieme la miseria e la ricchezza. Egli non è un acquirente! Egli è un produttore che non guadagna! È uno che produce merce che non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere consumata!»¹⁷

In questo che si rivela essere un passaggio chiave di tutto il progetto, il poeta si interroga fuor di metafora su quale spazio possa restare alla poesia nella società delle merci: se è vero che il consumo azzerava la qualità degli oggetti questo vale per ogni 'produzione' letteraria ed anche, nello specifico e soprattutto, per quella poetica. Come testimoniano, però, le sue parole (e la sua 'testarda' volontà al non voler rinunciare alla forma letteraria), Pasolini è convinto che al poeta sia in realtà concesso di distinguersi dalle figure degli altri uomini perché egli non è un *acquirente* ed è l'unico *produttore* di una merce che non può essere consumata per sua stessa definizione:

La poesia è la sola comunicazione che sfugge, non alle determinazioni economiche, a cui niente sfugge, ma a ogni determinata determinazione: fin dal momento in cui il poeta, come ho detto, non si identifica con nessuna figura economica. [...] Qui in questo Giardino non ci sono letterati – perché i letterati sono tutti all'inferno, e, come vedrai, soprattutto nei Cerchi dove si puniscono i peccati più tipicamente borghesi e piccolo borghesi. Tuttavia, benché poeti, nessuno di questi qui ha mai avuto paura della letteratura. Non si ha paura delle cose di cui si è tanto più forti.¹⁸

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

Ribadendo l'idea secondo cui la letteratura è, in fin dei conti, 'sempre borghese', ed in quanto tale condannabile all'inferno, ancora una volta la *Divina Mimesis* appare come l'estremo tentativo di deviare questa conclusione, ed il suo sperimentalismo linguistico (che l'autore riprenderà successivamente in *Petrolio*, evoluzione naturale della stessa *Mimesis*), confermerebbe tale intento. Eppure egli è, allo stesso tempo, consapevole che tale idea sia più proiettata al suo inevitabile fallimento che alla sua riuscita, e l'incontro con il poeta Rimbaud, posto a chiusura di questa sezione, sembra confermare tale paura:

«Tu ti meravigliarai – continuò – che sia all'inferno io, il tuo poeta (che ora parla col linguaggio della tua poesia). Ma io ho peccato. Del resto il Paradiso è solo un progetto, e per di più doppio. I miei peccati? Bah, la lettera che ho scritto a Paul Demeny è la lettera di un fanatico rompiscatole, che venendo dritto dalla provincia, ha della vita civile un'idea colpevolmente selvaggia».¹⁹

Accennando fugacemente al proprio peccato, Rimbaud allude alla sua *Lettera del Veggente*, celebre epistola scritta dal poeta francese all'amico e poeta Paul Demeny, nella quale egli definisce la personale poetica che intende perseguire, sia intellettualmente che stilisticamente, attraverso una lucida critica di rottura con la letteratura del passato giunta sino a lui ed uno slancio originale verso possibilità espressive mai frequentate. Nel continuo gioco di allusioni, che resta ininterrotto durante tutto lo svolgimento della *Mimesis*, anche il peccato commesso da Rimbaud potrebbe essere proiezione di quello commesso dallo stesso Pasolini, con il suo tentativo (disperato eppure necessario) di sperimentare qualcosa che non sia stato mai tentato prima di lui.

Gli *Appunti e frammenti per il VII Canto* chiudono questa sezione parcellizzata dell'opera e se il materiale qui raccolto è quello che maggiormente si distanzia dal modello dantesco, rappresenta al contempo la testimonianza più originale di

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

come Pasolini immaginasse (quantomeno in parte) il proprio inferno, con le sue 'zone', i suoi 'dannati' e le loro rispettive 'pene'. Senza alcuna 'spettacolarizzazione della pena' (i con-dannati appartengono a categorie che ciascuno di noi potrebbe incontrare quotidianamente), il poeta cita ancora una volta il 'peccato di conformismo' come un atto detestabile, descrivendo questa volta un luogo dove la pena consiste 'solo' nell'aver scelto di essere tali, nell'esserci. In un luogo che ormai ha preso quasi del tutto i connotati di un paesaggio urbano, con le «sbarre simili a quelle dei passaggi a livello», le vie «odorose di vernice» e le strade che si allargano di colpo in «piazze d'asfalto», l'io narrante e la sua guida giungono nei pressi di un grande parcheggio, annesso con ostentazione ad un grande edificio contiguo:

Accanto alla sbarra abbassata, c'era una costruzione di cemento, abbastanza sobria ed elegante [...]. Davanti a questa costruzione – ufficio di dogana o caserma – c'erano le Demonie. Sì: in tutta quella nuova Zona si stavano infatti sperimentando nuovi reparti di polizia infernale femminile. Evidentemente la mitezza dei peccatori di quel settore giustificava tale esperimento: si trattava per lo più di uomini di cultura, abituati a starsene zitti nei momenti di pericolo, e parlare, soltanto a parlare, nei momenti di relativa tranquillità. [...] Ci odiarono subito per l'eccezione a cui le costringemmo: cioè ad alzare le sbarre per far passare due estranei. Aprirono, e noi entrammo nel piazzale, parcheggio sconfinato senza una macchina, sperduto nella penombra.²⁰

I due stanno dunque entrando in un'altra 'zona', protetta da un singolare corpo di polizia femminile che sorveglia quasi inutilmente degli intellettuali che in realtà (Pasolini lo sottolinea ironicamente) non hanno mai contribuito a creare eccessivi disordini; queste Demonie, che nominalmente rimandano alle Erinni (o Furie) viste da Dante nel IX canto dell'Inferno, proteggono una larga piazza dove è radunata una grande folla. Pur nella confusione intontita, l'attenzione di

²⁰ Pasolini (2006), p. 41.

Pasolini viene improvvisamente attratta da qualcuno che dall'interno della massa indistinta ed affollata, amabilmente, lo chiama, e che induce il suo doppio a dargli spiegazioni:

Quel bel «Oh, Pasolini», era molto dolce. Non era nel Settore degli Ipocriti che mi trovavo. [...] «Tutta questa gente» disse il Maestro «ha peccato contro la grandezza del mondo quasi per istinto. [...] Riduzione, spirito di riduzione, è mancanza di religione: questo è il grande peccato dell'epoca dell'odio. E infatti in nessun'altra parte dell'Inferno vedrai tanta gente. Le masse, amico mio! Le masse; che hanno eletto a religione il non voler averne – senza saperlo».²¹

Coerentemente con lo sviluppo dell'opera e del suo percorso intellettuale, il poeta colloca nel suo inferno personale la massa amorfa e acritica formata dalla «gente piccola» che ha scelto di vivere come tale: profondamente concatenato al 'peccato di conformismo' descritto precedentemente, anche in questo caso siamo in presenza di un peccato che l'autore riconduce direttamente al mondo borghese e mercificato.

Di seguito i due, dopo aver addirittura consumato una 'terrena' birra, fanno per riprendere il cammino e la guida introduce il pellegrino su quello che incontreranno di lì a poco:

«Dopo questo Motel, comincia una parte a sé nella Zona dei Riduttivi. Un Settore separato, come vedrai. Vi troverai, è vero, ancora dei Riduttivi – o Troppo Continenti – ma in loro l'errore ha trovato una spiegazione e una coscienza: si è elevato in qualche modo alla dignità di religione. È tuttavia una religione degradata, perché, come ti sarà facile capire, ha dovuto dare grandezza a una parte della realtà soltanto a patto di sacrificarne un'altra... Ma andiamo». Man mano che ci avvicinavamo al confine, con la sua sbarra e la costruzione poliziesca, l'aria si faceva sempre più buia. Come una notte che scendesse

²¹ *Ibidem.*

*all'improvviso, con la rapidità di un temporale. Tutto fu ingoiato nel buio [...] Camminavamo ormai, nel buio più fitto.*²²

Con questa fittissima oscurità (probabilmente la più buia descritta all'interno dell'opera) il racconto (per questa sezione datata 1963) si interrompe bruscamente, per poi riprendere con l'ultimo stralcio scritto da Pasolini due anni dopo. Gli ultimi, brevissimi, appunti del poeta testimoniano la sua intenzione di dedicare un'altra sezione degli inferi all'altra «sfumatura del peccato della Normalità (o della Continenza), dopo quella del Conformismo», e cioè alla Volgarità. La scenografia preparata per il racconto ha perso, in questo ultimo passaggio, tutte le caratteristiche che arricchiscono solitamente il nostro immaginario sul regno degli inferi ed i riferimenti alle grandi e urbanizzate città del nostro Paese divengono invece espliciti, nominali:

*Nel Regno delle ombre era naturalmente più difficile cogliere le differenze che ci sono tra Roma e Milano. Ma il verde della campagna e il grigiore del cielo erano quelli del Nord. [...] In un ambiente simile, a Roma – per esempio – in un ricevimento al Quirinale, con la luce sfacciata del pomeriggio che entra dai finestroni – c'è sempre qualcosa di un po' sporco e nudo per cui il cuore può stringersi. Qui no. Infatti il primo carattere della Volgarità consiste nel suo essere invadente, nel suo voler rendere Volgare anche chi non lo è, chi è estraneo al suo mondo (l'Italia del Nord e le sue industrie); [...] I Volgari sono morali. Ciò che è repellente in essi è proprio tutto ciò che di lecito e consentito include il loro moralismo di solida tradizione!*²³

Con il contagio e la bruttezza della Volgarità (peccato che potremmo ancora una volta ritenere peculiare dalla classe borghese) e la descrizione di luoghi del tutto 'terreni', il materiale raccolto si interrompe ed il già sottilissimo confine tra l'inferno ed il mondo, filo conduttore della *Divina Mimesis*, si è ormai del tutto

²² *Ivi*, pp. 43-44.

²³ Pasolini (2006), p. 52.

polverizzato, e con esso, nelle ultime battute, anche quello tra lo stesso Pasolini e il suo doppio:

Sono passato, così, come un vento dietro gli ultimi muri o prati della città – o come un barbaro disceso per distruggere, e che ha finito col distrarsi a guardare, e a baciare, qualcuno che gli assomigliava – prima di decidersi a tornarsene via.²⁴

Su queste ultime e disilluse note si spezza questa particolarissima catabasi pasoliniana che, come si è cercato di dimostrare, proprio nei momenti che maggiormente sembrano sovrapporla al precedente viaggio ultraterreno dantesco, sembra poi voler rifuggire da ogni tipo di accostamento: in questo eterno ritorno contraddittorio, la *Divina Mimesis* è dunque per noi oggi un *minor* concepito per scavalcare intenzionalmente i margini della classicità, un esercizio di fuga alla scoperta di qualcosa che all’inizio del viaggio, ultraterreno o meno che sia, non sapevamo neanche di voler cercare. *Minor* tanto incompiuto quanto necessario, come il bisogno e la ricerca di un disertore disperso:

Solo, vinto dai nemici, noioso superstite per gli amici, personaggio estraneo a me stesso, arrancavo verso quella nuova assurda strada, arrampicandomi per la china come un bambino che non ha più casa, un soldato disperso.²⁵

Davide De Rei

davidederei@gmail.com

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ivi*, p. 11.

Riferimenti bibliografici

Auerbach (1956)

Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956.

Auerbach (2012)

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2012.

Baldacci (1976)

Luigi Baldacci, Pasolini, «Paragone», 312, gennaio 1976.

Bazzocchi (1998)

Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.

Bazzocchi (2017)

Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Benedetta (1995)

Carla Benedetta, *A partire da Petrolio*, Ravenna, Longo Edizioni, 1995.

Cattaneo (1976)

Giulio Cattaneo, Pasolini scrittore, «Paragone», 312, febbraio 1976.

Dini (2005)

Andrea Dini, Una "Commedia" di borgata. Pasolini, Dante e "La Mortaccia", «Paragone», 60-62, agosto-Dicembre 2005.

Garboli (1965)

Cesare Garboli, *Il male estetico*, «Paragone», 190, dicembre 1965.

Pasolini (2006)

Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori, 2006.

Pasolini (2012)

Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude (con nota filologica di Aurelio Roncaglia), Milano, Mondadori, 2012.

Raimondi (2005)

Luca Raimondi, *Nient'altro che un sogno*, Foggia, Bastogi, 2005.

Rossi (1979)

Rossi Aldo, *La Divina Mimesis» e il dopo Pasolini*, «Paragone», 312, gennaio 1976.

Segre (1965)

Cesare Segre, *La volontà di Pasolini 'a' essere dantista*, «Paragone», 190, dicembre 1965.

Steiner (2019)

George Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 2019.

Tinazzi (2007)

Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Venezia, Marsilio, 2007.

Titone (2001)

Maria Sabrina Titone, *Cantiche del Novecento*, Firenze, Olschki, 2001.

Tricomi (2005)

Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini*, Roma, Carocci, 2005.

I brani citati dell'Inferno sono tratti da:

La Divina Commedia, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Milano, Le Monnier, 2001.

This paper provides a philological analysis comparing La Divina Mimesis – written by Pier Paolo Pasolini, and nowadays still considered to be difficult to classify – with some passages from Inferno by Dante. Starting with a contextualization of Pasolini's text - which was originally intended as a contemporary rewriting of Dante's Commedia – there has been a constant dialogue between the two authors, that was mostly based on the representation of an Inferno imagined and constructed. Writing with the belief that a comparative methodology helps revealing hidden meanings, this paper is aimed at demonstrating that La Divina Mimesis is a privileged moment along the intertextual path between Dante and Pasolini. However, we should not focus our attention on the rewriting process as an imitation of Dante's work, but instead we should highlight Pasolini's identification with Dante, that is at the same time a comparison and a negation.

Parole-chiave: Pasolini; Dante; Mimesis; Commedia; comparazione.