

«Nient'altro se non l'asfalto e l'immensità»

Ripetizione e continuità nella *Divina mimesis* di Pasolini

Cesare Pomarici

Nella *Divina mimesis* di Pier Paolo Pasolini l'*Inferno* dantesco costituisce un duplice dispositivo di rappresentazione, che agisce al tempo stesso sia su un piano autobiografico e individuale, sia su uno collettivo e di critica sociale. Nel primo caso, come si tenterà di mostrare, l'*Inferno* rappresenta liricamente il correlativo di una condizione esistenziale di massima solitudine, isolamento, e ripetizione del sé, che tocca per intensità espressiva e per un'involontaria eco testuale quella descritta da Antonio Gramsci – autore imprescindibile per la formazione intellettuale di Pasolini¹ – in alcune delle più significative pagine delle sue *Lettere dal carcere*.² Nel secondo caso, che ingloba

¹ A titolo puramente esemplificativo, si legga – oltre a quanto scritto dall'autore nei punti conclusivi della *Libertà stilistica* (in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 490ss) – il *Piccolo allegato stravagante* che conclude la *Divina mimesis* (P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 91ss; d'ora in avanti *DM*), dedicato alle tre imprescindibili figure dell'apprendistato di Pasolini: Gramsci, Contini, e Longhi.

² La numerazione e il testo delle lettere adottata in questo articolo fa riferimento all'edizione integrale A. Gramsci, *Lettere dal carcere 1926-1937* [1996], a cura di A. Santucci, Palermo, Sellerio, 2013. Già dalla prima delle sue missive, quella inviata da Roma a Clara Passarge nel novembre 1926 («gratissimo le sarei se mi inviasse una *Divina Commedia* di pochi soldi»), si intuisce l'importanza che il poema di Dante avrebbe avuto per Gramsci lungo tutto il suo tortuoso trascorso

iperonimicamente il primo, la metafora infernale – nella sua peculiare veste di inferno-città – diventa invece uno strumento di raffigurazione polemica del contesto sociale coevo e, più estensivamente, della cultura omologatrice e repressiva da esso prodotta.³ In quest'ultimo frangente, inoltre, la configurazione di un *Inferno* dai connotati metropolitani preannuncia – con toni certo più accesi e con minore *levitas* stilistica – quella dell'immaginario massificato, asettico, ed estensivo delle «città continue» tratteggiate da Italo Calvino nelle *Città invisibili*: opera nella quale lo scrittore sembra infatti aver celato – secondo le sue consuete modalità di dissimulazione – un modello urbanistico affine, per più di un aspetto, a quello che caratterizza la città infernale pasoliniana.⁴ Non a caso, del resto, dopo le schermaglie degli anni '50-'60 (cfr. *In morte del realismo*, v. 166 «e vi lascia Calvino», vv. 172ss «il suo splendido amore per il mondo / lievitato e contorto dalla favola») e il successivo silenzio critico circa le pubblicazioni di Calvino, Pasolini aveva pubblicato – sulle colonne del «Tempo» (28 gennaio 1973) – una propria recensione delle *Città invisibili*, la quale nonostante una certa concisione argomentativa attesta con chiarezza la possibilità di un riavvicinamento entusiastico all'opera dello scrittore einaudiano («adesso egli mi riappare, non solo vero, ma più vero che mai, col suo ultimo libro, che non solo è il suo più bello, ma bello in assoluto»)⁵

detentivo. A proposito di questa lettera, si veda anche la singolare consonanza con il passo della bancarella di Porta Portese in P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 87, dove compare: «un'edizioncina della *Divina Commedia*, dove c'era solo un indizio, cioè una grande orecchia nella pagina dove cominciava il canto XXIX del *Purgatorio*».

³ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 183: «è cambiato il “modo di produzione” (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il “nuovo modo di produzione” ha prodotto dunque una nuova umanità, ossia una “nuova cultura”: modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale “nuova cultura” ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari. Ai modelli e ai valori distrutti essa sostituisce modelli e valori propri (non ancora definiti e nominati): che sono quelli di una nuova specie di borghesia».

⁴ Le citazioni e i riferimenti alle *Città invisibili* sono tratti da I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972. A proposito di questo possibile piano di lettura delle sue *Città invisibili*, Calvino stesso in un'intervista per il lancio editoriale dell'opera in questione aveva dichiarato: «verso la fine del libro, con *Le città continue* vado sfiorando i temi della futurologia apocalittica» (I. Calvino, *Sono nato in America...*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 179).

⁵ P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, e Id., *La pazienza di un ragazzo ha guidato Italo Calvino nelle città*, in «Tempo», 28 gennaio

Ebbene, proprio entro i suddetti parametri di dialogo intertestuale si soffermerà la presente rilettura critica della “parodia” dantesca di Pasolini, al fine di mettere in luce – secondo gli aspetti caratteristici di ripetizione e continuità che definiscono, in senso forte, l’idea pasoliniana di *Inferno* – i punti di contatto in cui diversi passaggi-chiave della *Divina mimesis* avvicinano – lungo un percorso di suggestioni o di influenze condivise – le pagine qui selezionate delle *Lettere dal carcere* e delle *Città invisibili*.

I. Genesi dell’opera: lo sdoppiamento dei personaggi e l’abbandono del Gramsci-Virgilio

Nei primi anni ’60, dopo un lungo percorso di studio e rielaborazione dell’opera di Dante,⁶ Pasolini decise di abbozzare – in chiave scopertamente autobiografica – una riscrittura in prosa della Divina Commedia.⁷ Nei suoi progetti originari – complice il rinnovato fermento speri-

1973 (ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. 2, pp. 1724-1730). Prima dello scritto in questione, l’ultimo intervento in cui Pasolini aveva contrastato – in campo socio-linguistico – le posizioni sostenute da Calvino risale a *Diario linguistico*, in «Rinascita», 6 marzo 1965 (ora in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 36-48). Sul rapporto tra Pasolini e Calvino, si leggano ad es. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 79-86; M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 62-67; C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 pp. 9-60; N. Scaffai, *La regola e l’invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 221-235; R. Contu, *Anni di piombo, penne di latta (1963-1980. Gli scrittori dentro gli anni “complicati”)*, Passignano, Aguaplano, 2015, pp. 17-60; V. Celotto, *Restare dentro l’inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura popolare*, in «Paragone Letteratura», 126/127/128, 2016, pp. 149-167.

⁶ W. Siti – nel saggio *Descrivere, narrare, esporsi* (in P.P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. 1, p. CXVI) – definisce Dante come «spina dorsale autobiografica» di Pasolini. Numerosi sono i contributi critici riguardanti i rapporti fra Dante e Pasolini. Si vedano, tra i più importanti, S. Vezzana, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del convegno di Studi Casa di Dante*, Roma, 6-7 maggio 1997, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci editore, 1979, pp. 279-289; M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 37-56; G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L’opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 298-306; E. Patti, *Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*, Legenda, Cambridge 2016.

⁷ Di estrema importanza, ai fini di un’interpretazione globale dell’opera in questione, è la scelta di realizzare una “riduzione prosastica” del dettato dantesco. Infatti, come recentemente dimostrato da R. Donnarumma (*La poesia dopo la poesia: «Trasumanar e organizzar»*, in «Autografo», 61, 2019, pp. 81 e 89) a proposito

mentalistico dell'epoca⁸ – l'idea di Pasolini era quella di comporre un libro «scritto a strati», nel quale ogni nuova soluzione compositiva non cancellasse quella precedente, ma vi si sovrapponesse «conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero»; un libro cioè dalla struttura *in fieri*, che nella sua programmatica e contraddittoria incompiutezza tenesse insieme «la forma magmatica e la forma progressiva della realtà» (*DM*, p. 57). Come annotato da W. Siti, l'autore cominciò a parlare di un possibile rifacimento dantesco già nel 1963, in un'intervista a Sennuccio Benelli («Il punto», settembre 1963) nella quale, tra le altre cose, aveva confessato anche l'ipotesi «di un Gramsci/Virgilio e di Marilyn trasformata in pianta di mimosa».⁹ Da questa preziosa informazione circa l'ideazione primigenia dell'opera, adombrata anche nei rimpianti («Gramsci stesso [...], lui, venuto fuori dalla piccola tomba del Cimitero degli Inglesi a Testaccio», *DM*, p. 16),¹⁰ si può dedurre quindi che lo scrittore avesse nutrito la suggestione di “ricollocare” l'intellettuale marxista – già suo interlocutore

dell'ultima raccolta in versi dell'autore, l'opzione della prosa – connotata qui in senso degradante e dissacratorio rispetto al testo parodiato – risponde a quella necessità di «disinvestimento sulla forma», ovvero al gesto provocatorio di sottomettere «la poesia a “ragioni pratiche”», che Pasolini intende teorizzare come calcolata e mimetica risposta alla condizione di «umiliazione della letteratura» che, secondo la sua visione critica, caratterizza e definisce il sistema culturale a lui coevo.

⁸ Infatti, a partire dagli anni '60, e di pari passo con l'appropriazione teorico-pratica del linguaggio cinematografico, Pasolini indirizza la propria sperimentazione stilistica nella direzione della «calcolata incompiutezza», ossia verso un tipo di scrittura che si distinguesse per una forma di «deliberata precarietà, di provvisorietà esibita». In questa elaborazione teorica, l'opera poetica – sfigurata nei suoi tradizionali tratti distintivi (cfr. R. Donnarumma, *La poesia dopo la poesia* cit., p. 88: «la metrica smette di avere regole chiare, la poesia rinuncia all'intensità che le è propria, i versi vanno in avanti come brani di prosa, le parole scivolano via senza che nessuna abbia un peso decisivo né dal punto di vista ritmico, né da un punto di vista semantico») – finisce volutamente per sovrapporsi e confondersi con quella in prosa.

⁹ Cfr. W. Siti, *Nota introduttiva*, in P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, Torino, Einaudi, 1993, p. V.

¹⁰ Scena che, abbinata a quanto scritto a proposito della comparsa nel cimitero accattolico delle *Ceneri di Gramsci* nell'omonima poesia (vv. 40-50 e 83-98), ha fatto pensare Fichera ad una calibrata allusione al canto X dell'*Inferno*: «ma proprio all'ingresso della cittadella infernale Dante non incontrava dei dannati qualsiasi. S'imbattava infatti negli eretici del sesto cerchio. Similmente, Pasolini entra in questo inferno romano attraversando la soglia del cimitero degli accattolici. E nella zona degli odierni “epicurei”, cioè dei non credenti, incrocia la tomba arroventata di Gramsci» (G. Fichera, *L'impossibile delle «Ceneri»*. *Gramsci con Pasolini*, in P. Desogus, M. Cangiano, M. Gatto, L. Mari, *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Giulianova, Galand edizioni, 2018, p. 282).

fantasmatico nel poemetto le *Ceneri di Gramsci* (1954)¹¹ – dentro l'*Inferno* della *Divina mimesis*, attribuendogli come facilmente comprensibile il ruolo magistrale e salvifico di Virgilio. Del resto, proprio nelle prime *Lettere dal carcere*, era stato lo stesso Gramsci a fare più volte ricorso all'immaginario dantesco al fine di rappresentare le proprie impressioni iniziali circa il *milieu* caratteristico della prigione, definendo ad esempio – con un'espressione di ascendenza proverbiale – il penitenziario milanese di San Vittore una «bolgia di nevrastenici» (n. 24 del 12 marzo 1927), o assimilando alla statura altezzosa di Farinata quella di uno dei suoi primi compagni di detenzione (n. 20 del 12 febbraio 1927: «mi richiamò Farinata: la faccia dura, angolosa, gli occhi pungenti e freddi, il petto in fuori, tutto il corpo teso come una molla pronta allo scatto: mi strinse la mano due o tre volte e sparì, inghiottito dalla casa di pena»)¹².

Tuttavia, dopo questa prima suggestione ispirata alla figura di Gramsci, l'autore optò infine per una soluzione più marcatamente autoreferenziale (e autoanalitica): quella di sostituire ai due principali personaggi della cantica – il pellegrino e la guida – due distinte e “ripetitive” proiezioni di sé stesso. Una scelta che, quindi, gli avrebbe permesso di significare il concetto-chiave della ripetizione claustrofobica, già a partire dall'identità immediata dei protagonisti. Così, al posto del cosiddetto Dante *agens*, l'autore pose una diretta raffigurazione del “sé stesso” attuale, quella cioè conforme alla condizione di profonda crisi esistenziale e di poetica che – dettata, come vedremo, da una complessa stratificazione di cause – egli stava, proprio allora, attraversando. La stessa immagine che poi, persa dentro la «selva oscura» della realtà del 1963, avrebbe avuto il destino di specchiarsi – in qualità di ulteriore «proiezione oggettivata del proprio inconscio» – anche nelle tre allegoriche fiere che già Dante pone nel canto di apertura dell'*Inferno*. In luogo della figura della guida, il Virgilio-Gramsci dell'ipotesi ori-

¹¹ I motivi lirico-filosofici sottostanti all'accantonamento dell'ipotesi di un Gramsci-Virgilio risultano, infatti, già in parte sollevati nei versi del dialogo a distanza che compongono la III e la IV sezione del poemetto in questione (cfr. ad es. vv. 124ss, «eppure senza il tuo rigore sussisto, / perché non scelgo», e vv. 130-132, «lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro di te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere»).

¹² Questo detenuto, di nome Arturo viene descritto con connotati simili anche nella lettera n. 29 dell'11 aprile 1927. Interessante, a questo proposito, è menzionare il fatto che anche Pasolini – in una prospettiva, come mostrato da Fichera (*L'impossibile delle «Ceneri»* cit., pp. 289ss), ben diversa – aveva pensato ad un personaggio sul tipo Farinata-Stalin nelle note per la realizzazione della *Mortaccia* (in *Romanzi e racconti* cit., vol. 2, p. 1967).

ginaria, venne collocato invece il giovane Pasolini degli anni '50, ossia il poeta "civile" e ideologicamente impegnato, che – proprio grazie al suo aspetto antifrastico – avrebbe dovuto rendere conto, per contrasto con il suo *alter ego* più adulto, «sia della condizione divisa e terrorizzata del viaggiatore sia dello stato di oscurità e non ragione del mondo». ¹³ Un secondo auto-ritratto, dunque, questa volta in veste sublimata, che – ancora più se posto davanti all'incertezza del "sé stesso" pellegrino (il Pasolini-Dante) – sembra a proprio modo conservare i caratteri tipologici dell'«intellettuale o dell'artista ingenuo» a confronto con la nascente società di massa, così come li ha descritti R. Solmi nella sua meritoria *Introduzione* alla prima edizione italiana dei *Minima moralia* adorniani (1954). ¹⁴

Per quanto riguarda la struttura formale, si può dire invece che la *Divina mimesis* – abbandonate le velleità stilistiche dell'opera *in fieri* – rimase volutamente incompiuta e data alle stampe solo nel 1975, e in un'ottica apertamente provocatoria. ¹⁵ Nella versione finale, in-

¹³ Questi i tratti distintivi dei due protagonisti secondo Barberi Squarotti, il quale identifica nell'azione di riscrittura della *Divina mimesis* un'«operazione che rivolta l'oggettività della *Commedia* nell'allegoria dell'anima divisa, dello sdoppiamento continuo di sé in una condizione storica di oscuramento [...], ma anche nella storia di un'autocoscienza» (G. Barberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento* cit., p. 271).

¹⁴ Secondo Solmi l'intellettuale classico «nella sua onestà e integrità soggettiva, conserva intatta la fiducia nei valori tradizionali, e per cui "il significato è indipendente dalla genesi", l'essenza dall'esistenza, la verità della prassi. L'intellettuale di tipo tradizionale trova il suo rifugio nelle università, dove il suo rispetto della verità si riduce a scrupolo filologico o a coerenza formale, o appare, nella vita pratica e politica, sotto il profilo dell'intellettuale liberale o socialdemocratico. Quando cerca di teorizzare, ricade nel soggettivismo e nell'idealismo, nella distinzione di intenzione e risultato, valore e fatto. Quando è costretto a fare i conti con la critica materialistica, cerca di salvare, dalla riduzione integrale, un lembo di territorio dove piantare i suoi vessilli» (R. Solmi, *Introduzione*, in T.W. Adorno, *Minima moralia*, ed. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954, p. XLIV).

¹⁵ Dalla epigrafica *Prefazione* dell'autore, che riprende le invettive *ad infernum* già comparse nella *Religione del mio tempo* (in *A G.L. Rondi*, v. 2, «sarai all'inferno, e ti crederai in paradiso», e in *La reazione stilistica*, vv. 51-53, «ah, si apra / sotto i loro piedi la terra, e parlino / il loro esperanto all'inferno») e in *Trasumanar e organizzar* (in *Dutschke*, vv. 13ss, «non ho mai usato una sola parola / usata dai miei padri (eccetto che per augurargli l'Inferno)», e in *Timor di me?*, vv. 34-36, «lei, la Donna Adulta, stia all'Inferno / o nell'Ombra che precede la vita / e di là operi pure i suoi malefici, i suoi incantesimi»): «do alle stampe oggi queste pagine come un "documento", anche per fare dispetto ai miei "nemici": infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'inferno». Come già accennato in precedenza, *La divina mimesis* fu pubblicata in «stato di abbozzo programmatico» (C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 163), ossia come «for-

fatti, l'impianto narrativo segue, per quanto in modalità "parodica" e piuttosto libera, gli sviluppi di trama dei primi due canti dell'*Inferno*, a cui fanno séguito tre riscritture frammentarie dei canti III, IV e VII, e – come «compimento figurale» della sezione scritta¹⁶ – un corredo fotografico-simbolico, che raffigura elementi a vario titolo significativi nell'arco della biografia pasoliniana (emblematicamente intitolato *Iconografia ingiallita*). Come si vedrà meglio in seguito, l'inserimento delle fotografie ingiallite, insieme alla irregolarità formale del "non-finito" e alla scelta non conforme di uno stile prosastico e "poco curato" (*DM*, p. 59: «assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività»),¹⁷ rappresentano – da un punto di vista interno all'opera (cioè quello dell'autore-personaggio) – le residue, compromissorie, chances del pellegrino per rompere il dominio ripetitivo del suo stato di crisi, e per non cedere, così, alla tentazione di rimanere «là dove non si chiede, in fondo, che di tacere»: tra la «selva oscura» della rinuncia a scrivere e l'abdicazione morale all'*Inferno* urbano – metropoli neo-capitalistica (*DM*, p. 13) – del suo tempo.¹⁸

ma-progetto», secondo quella vocazione formale, performativa e contestatrice, che caratterizzò gran parte dell'opera dell'ultimo Pasolini (cfr. *Poeta delle ceneri*, «la lingua dell'azione, della vita che si rappresenta / è così infinitamente più affascinante!», in P.P. Pasolini, *Bestemmia*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, Milano, Garzanti, 1993, vol. 2, p. 2072).

¹⁶ Cf. M.A. Bazzocchi, *Expositio sui*, in «Poetiche», 17, . 43, 2015, p. 286.

¹⁷ Cfr. R. Donnarumma, *La poesia dopo la poesia* cit., p. 81: «l'estetica dell'impuro [...] è il moto di resistenza di Pasolini sia contro la riduzione della poesia a esercizio sconfitto e inutile, sia contro una sua completa dissoluzione nella prosa; e si realizzerà in un tentativo difficile di difendere la forza del discorso (in quanto, vedremo, trascinato nella vita attiva), appunto con gli strumenti dell'incompiuto, dell'oscuro e spesso, in una parola, del brutto».

¹⁸ Anche questo elemento, che contraddistingue la condizione della seconda auto-proiezione di Pasolini (il Pasolini-Dante), era già presente nell'*Introduzione* di Solmi (p. XLV): «l'intellettuale che ha morso al moderno "pomo della sapienza" – il concetto marxiano d'ideologia – è immunizzato dalle peripezie dell'anima ingenua. I pericoli che lo minacciano sono di tutt'altra natura. Alla capitolazione indiretta dell'intellettuale tradizionale fa riscontro, da questa parte, la capitolazione diretta. La coscienza del rapporto teoria-prassi, struttura-superstruttura, economia-verità, rischia di paralizzare ogni resistenza, e invita alla resa incondizionata. "Il senso angoscioso dell'impotenza della teoria diventa un pretesto per consegnarsi all'onnipotente processo di produzione, e riconoscere così definitivamente l'impotenza della teoria". Nascono, di qui, i fabbricanti di miti e i teorici del silenzio». L'opposizione dilemma tra un vv. 193ss, «disperato / arrendersi», prendendo parola secondo le condizioni dettate dal contesto, e una sdegnosa negazione della parola stessa (v. 194, «chi non parla, è dimenticato») torna nel componimento *Il glicine* che conclude *La religione del mio tempo*, e nell'asserzione contraddittoria, v. 28, «ho paura della

II. La ripetizione come unico personaggio: Pasolini-Virgilio, Pasolini-Dante, e le sue tre fiere

Seguendo, a questo punto, con ordine l'impianto narrativo dell'opera dantesca, *La divina mimesis* comincia con quella che l'autore definisce come la propria «selva oscura» psicologica,¹⁹ e cioè con una condizione integrale di svuotamento dalla spinta ideologico-sentimentale che aveva sostenuto la sua azione intellettuale fino alla fine degli anni '50.²⁰ Le manifestazioni più cogenti di questa *impasse* emotiva vengono fatte coincidere, nel dettagliato referto della *Divina mimesis*, con un angoscioso senso di «esclusione dalla vita degli altri» (*DM*, p. 5), alimentato – secondo una precisa declinazione auto-percettiva – sia dalla «fatalità del proprio essere, dei propri caratteri natali», sia soprattutto da un'inconscia «paura di cambiare» esteriorizzata, in forma fobico-relazionale, in una sorta di super-esteso «timore del mondo» (*DM*, p. 9). Stretto nella necessità di questa morsa, per tanto, l'io del narratore-personaggio descriveva il proprio stato come una forma circolare di «ripetizione della propria» (*DM*, p. 5) vita e di conseguente esclusione – «con ridicolo dolore di prigioniero» (*Poesia in forma di rosa*, v. 179)²¹ – da un contatto reale con l'esistenza dei suoi più cari affetti. Una condizione totalizzante di isolamento che echeggiava, almeno lessicalmente, quel sentimento che – in una delle sue lettere di maggior impatto emotivo (n. 150 del 20 maggio 1929) – anche il Gramsci prigioniero aveva descritto come l'«essere tagliato fuori da ogni vita che non fosse la» sua «propria».²²

libertà, che mi verrebbe dal tacere», di *Libro libero*, testo compreso in *Trasumanar e organizzar*.

¹⁹ L'incipit dantesco della *Divina mimesis* («intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita», *DM*, p. 5) è preannunciato nella strofa finale di *La rabbia*, vv. 80-87, «non brucia una fiamma in questo inferno / di aridità, e questo arido furore / che impedisce al mio cuore / di reagire a un profumo, è un rottame / della passione... A quasi quarant'anni, / io mi trovo alla rabbia, come un giovane / che di sé non sa altro che è nuovo, / e si accanisce contro il vecchio mondo» (in P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* cit.).

²⁰ In questa fase Pasolini avvertiva la fine di quella che era stata la riserva di ottimismo (post-resistenziale prima, legato alla scoperta della vita sottoproletaria di Roma poi) che – al netto di tutte le scissioni testimoniate nella sua opera – aveva alimentato in lui l'idea di prodigarsi per l'«unico dato buono del mondo» (*DM* p. 8). Questa travagliata fase di transizione emerge con grande chiarezza nei poemetti *La ricchezza del sapere*, *La Resistenza e la sua luce*, e *Lacrime*, raccolti nella seconda e nella sesta sezione della *Ricchezza*, in P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* cit.

²¹ P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

²² A questo riguardo, tra le *Lettere dal carcere*, si vedano ad es. anche: n. 155 del 17 giugno 1929, n. 168 del 16 dicembre 1929, n. 172 del 27 gennaio 1930, e n. 271

E che, invece, ai tempi delle *Ceneri* Pasolini non aveva ancora completamente avvertito come un elemento di temibile comunanza con la sorte del suo esemplare interlocutore (vv. 231-233 «mi chiederai tu, morto disadorno, / d'abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?»).

La percezione di una tale esclusione affettiva era poi raddoppiata, nella ricostruzione soggettiva del Pasolini-Dante, dall'acuta sensazione di essere anche, ulteriormente, recluso in uno stato di oscurità e inadeguatezza conoscitiva, soprattutto nei confronti dei suoi tradizionali strumenti ideologico-linguistici, come verrà poi testimoniato, “fra le righe” della *Divina mimesis*, addirittura dalla rinuncia simbolica, o abiura, all'ausilio di alcuni autori-chiave della sua precedente formazione: alla già citata sostituzione del Gramsci-Virgilio con il Pasolini-Virgilio (*DM*, p. 16), si sommeranno ad es. la condanna del “piccolo-borghese” Rimbaud nel Limbo (*DM*, pp. 37-48), e la fotografia «ingiallita» di Gianfranco Contini nella sezione conclusiva del libro (*DM*, p. 74).²³ La ragione esteriore, e storica, di questo spaesamento, critico ed emotivo al tempo stesso, può essere infine riassunta – uscendo dalla prospettiva auto-referenziale dell'autore – da un ricordo d'epoca di Paolo Volponi, il quale ricostruisce bene il fatto che, all'inizio degli anni '60, Pasolini non fosse più «l'uomo quieto, di successo, [...] attento studioso e attento poeta» ma cominciasse maggiormente «a chiudersi in sé stesso, ad avere degli allarmi e delle paure: sentiva che l'umanità degli affetti, che la sua psicologia in qualche modo esigeva, gli era negata. Avvertiva l'ostilità della neo-avanguardia e soffriva, offeso personalmente e civilmente da tanti altri fatti di autentica persecuzione».²⁴

Queste, dunque, le condizioni di partenza alla luce delle quali, all'inizio della *Divina mimesis* l'*alter ego* dantesco di Pasolini aveva dovuto affrontare – come del resto già il protagonista di *Inf.* I 31-60 – l'ag-

del 14 dicembre 1931. Su questo senso di ripetizione coatta del proprio dato esistenziale, si veda anche – nella quinta sezione della *Ricchezza – Continuazione della serata a San Michele*, vv. 7-9, «anche se la vita, pur febbrile, / è recidiva monotonia, vizio / del ricadere e del cieco risentire...».

²³ Cfr. «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» (*DM*, p. 10). A questo proposito si pensi anche al Leitmotiv «ho sbagliato tutto» che caratterizza il componimento che dà il titolo alla raccolta *Poesia in forma di rosa* (la cui copertina compare significativamente come diciottesima immagine dell'*Iconografia ingiallita*).

²⁴ P. Volponi, *La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini*, in P. Volponi, R. Roversi, et alii, *Pasolini del dibattito culturale contemporaneo*, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia e Comune di Alessandria, 1977, p. 21.

guato impietoso delle sue tre fiere, ovvero degli emblemi allegorici in forma triplicata del suo inconscio, alla cui logica inflessibile erano già stati, in parte, attribuiti i motivi stessi della crisi accuratamente delineata in apertura. Alle allegorie dantesche delle tre fiere, l'autore associa quindi le seguenti proiezioni inconsce del suo *alter ego*: se un idealismo illusorio e auto-rassicurante viene rappresentato dalla Lonza («i suoi colori che cambiano sono sempre quelli di prima», *DM*, p. 10), la prepotenza narcisistica dell'«idea di sé» viene invece attribuita al Leone («quando si esprime distrugge la realtà, perché la divora», *DM*, p. 11); infine, nell'immagine abominevole della Lupa («la bestia, che fa di sé stessa una cavia delle proprie brame», *DM*, p. 12), viene fatto il ritratto colpevole di una *libido* sfrenata ed insaziabile.²⁵ A questo punto, sempre di pari passo con i rivolgimenti del canto I (vv. 61-136), una presenza tutt'altro che provvidenziale giunge a soccorrere il protagonista dall'aggressione feroce della lupa: quella del già citato Pasolini-Virgilio, ossia l'autoritratto ingiallito dell'autore «impegnato» dei *Ragazzi di vita* (1955) e delle *Ceneri* di Gramsci, fragile portatore di un sistema di valori superato e messo in crisi dall'avvento di una nuova fase storico-biografica («un piccolo poeta civile [...] incapace di aiutare se stesso, figurarsi un altro», *DM*, p. 16).²⁶

²⁵ La descrizione fisica della Lupa («la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo e la mascella allontanati fra loro [...]. E l'occhio secco in uno spassimo [...] e in mezzo il naso, ingrossato nella pelle e nei buchi», *DM*, p. 12) riprende in chiave zoomorfica e ulteriormente degradata quella che l'autore fa di sé stesso nel *Frammento epistolare al ragazzo Codignola* (vv. 24-27, «e i due palmi di pelle tra zigomo e mento, / sotto la bocca distorta a furia di sorrisi / di timidezza, e l'occhio che ha perso / il suo dolce, come un fico inacidito»), componimento compreso in *Poesia in forma di rosa*. Quella del leone echeggia invece le «fameliche / gerarchie della mia ispirazione» di *Il mio desiderio di ricchezza*, vv. 32ss, (in P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* cit.).

²⁶ Cfr. in *Poesia in forma di rosa, La mancanza di richiesta di poesia*, vv. 22-26: «È passato il tuo tempo di poeta...» / «Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!» / «Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci, / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la morte!». In quest'ottica, dunque, il Pasolini-Virgilio incarnava soprattutto la messa in crisi del valore civile e costruttivo della poesia, e inconsciamente postulava la necessità di una nuova strategia di scrittura, quella cioè di tipo progettuale e performativo che avrebbe caratterizzato – oltre alla *Divina mimesis* – le poesie di *Trasumanar e organizzar* e gli appunti di *Petrolio* (1992). Il presente immaginario dantesco, inerente alla bipartizione di ruoli tra il pellegrino e la guida, viene riproposto dall'autore anche nella *Gerarchia*, componimento compreso nella sezione conclusiva di *Trasumanar e organizzar*: vv. 4ss, «divenuto da un giorno all'altro pellegrino / di una fede in cui non credo» e vv. 33-37, «e che come Virgili conducono con popolare delicatezza / qualche vecchio è degno dell'Empireo, / è degno di star accanto al primo ragazzo del popolo / che si dà per mille cruzeiros a Copacabana /

Dalla bocca di quest'ultimo, dopo la triviale e irrealizzata profezia del "Veltro operaio", veniva bandito infine un annuncio solenne, il quale nel giro di pochissime battute riassumeva e vanificava l'intero significato del tentativo pasoliniano di ripercorrere le orme di Dante: «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 con il mondo» (DM, p. 19). Se, dunque, il protagonista della *Commedia* – grazie ad una «ideologia di ferro» (DM, p. 24)²⁷ – aveva compiuto la sua verticale discesa agli inferi come preludio ad un *iter* di ascesa e rivelazione delle verità ultime, il Pasolini-Dante invece apprendeva dalle parole del Pasolini-Virgilio che – trovandosi ambedue nell'impossibilità di comporre «una gran favola edificante» (DM, p. 15) – il loro viaggio si sarebbe potuto tenere unicamente lungo una linea orizzontale e continua, priva cioè delle discontinuità necessarie ad percorso di risalita, e alla "scoperta" di un *Inferno* la cui immagine avrebbe coinciso – lo si vedrà bene nelle pagine seguenti – con la rappresentazione *sub specie damnationis* della realtà socio-culturale a lui contemporanea.²⁸

III. Dentro l'orizzontalità infernale: a spasso per la "città continua"

Tali le premesse basilari alla comprensione di questa operazione di riscrittura, la quale – per quanto riguarda il rifacimento del canto II – prosegue con un'altra feroce digressione autoanalitica (il Pasolini-Dante osserva e commisera il Pasolini-Virgilio), per soffermarsi poi – come avviene in *Inf.* II 127-132, ma con maggiore indulgenza lirico-descrittiva – sulla raffigurazione dei «fiorucci senza nome: innominati, e tanti» (DM, p. 27).²⁹ Ebbene, già in questo primo dettaglio natu-

ambedue son lo mio duca».

²⁷ Un ridimensionamento critico delle potenzialità ideologiche che rievoca la metafora infernale impiegata da Adorno nella sezione *Antitesi* dei suoi *Minima moralia* (p. 20): «il solo atteggiamento responsabile è quello di vietarsi l'abuso ideologico della propria esistenza, e – per il resto – condursi, nella vita privata, con la modestia e la mancanza di pretese a cui ci obbliga, da tempo, non più la buona educazione, ma la vergogna di possedere ancora, nell'inferno, l'aria per respirare».

²⁸ Vengono in mente, a questo proposito, le parole di Piero Camporesi che definisce l'età contemporanea, cosiddetta "postindustriale" e "postmoderna", appunto come l'epoca del «postinferno»: «l'altro mondo, quello rovesciato delle pene eterne, prosperava quando questo mondo era (per i ricchi) colmo di piacevoli seduzioni, dolce a viverci, gustoso ad assaporarsi: ora l'inferno è qui, alla portata di tutte le borse» (P. Camporesi, *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 9ss).

²⁹ Questi «fioretti», rappresentati come «migliaia di umili gemelli con un bellissi-

realistico – «il trionfo dell'esserci» (DM, p. 22) – è possibile riscontrare il primo elemento di un'analogia tra l'inferno pasoliniano e la umoristica rappresentazione urbana tipica delle «città continue» di Italo Calvino. Quest'ultimo, infatti, dopo il grande interesse nei confronti della nascita città industriale mostrato nella *Speculazione edilizia* (1957) e in *Marcovaldo* (1963) – ovvero in quella fase della sua opera che lui stesso ha definito come «il mio lavoro di rappresentazione e commento della realtà contemporanea»³⁰ – era tornato a fare i conti, seppur nella consueta maniera ironica e dissimulata, con alcuni degli aspetti più rilevanti e critici della cosiddetta mutazione socio-urbanistica conseguente al boom economico. Per questo, dunque, davanti ai fiori e all'«erbaccia cattiva e innocente» (DM, p. 21) – che il Pasolini-Dante si attardava a contemplare sul limitare di «una campagna su cui si ammassa la periferia» urbana (DM, p. 28) – sembra emergere il medesimo, nostalgico, fiuto per le rare forme di vita naturali che guidava, nella quarta «città continua» di Calvino, il pastore di Cecilia.³¹ Questo inat-

mo vestito a festa, di poco prezzo, ma con orli e sfumature d'una misteriosa preziosità regale» (DM, p. 28), avevano il potere di attrarre – come retaggio della sua antica passione per le forme umili e pure della vita (cfr. anche il celeberrimo e metaforico articolo del 1.02.1975 sulla «scomparsa delle lucciole», ora in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2012, pp. 128-134) – il Pasolini-Dante che, per questa ragione, divagava in una lunga e ammiccante descrizione. Cfr. in *Poesia in forma di rosa: La realtà* (vv. 78-86), *Pietro II (martedì, 5 marzo mattina)* (vv. 7-15), e *Le belle bandiere* (vv. 177-189).

³⁰ I. Calvino, *Sono nato in America...* cit., p. 93. Riguardo a questo aspetto, nella sua recensione alle *Città invisibili*, Pasolini scriveva: «tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro fra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si risolve storicamente in nulla» (P.P. Pasolini, *La pazienza di un ragazzo ha guidato Italo Calvino nelle città* cit., p. 1728). Sempre sulle *Città invisibili*, si vedano ad es. M. Zancan, «Le città invisibili» di Italo Calvino, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere, IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 875-929; A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 135-159; D. Scarpa, *Sguardi dal ponte: «Le città invisibili» come autobiografia di un dopoguerra*, in «Chroniques italiennes», 75, 2005, pp. 213-231; F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, pp. 320-329; A. Berardinelli, *Casi critici*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 96ss; M. Barengi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 253-272; S. Perrella, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 117-136.

³¹ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 158. Cfr. P. Camporesi, *La casa dell'eternità* cit., p. 10: «[l'inferno] è qui nei vini avvelenati, nei pomodori al temik, nelle carni gonfiate da ormoni cancerogeni, nelle primizie degli orti sature di pesticidi, nelle belle mele senza vermi, ancora seducenti ma dai succhi avvelenati (potenza della tradizione!), nelle sogliole al mercurio, nell'acqua all'atrazina, nell'aria pesante di tetraetile di piombo. L'inferno del ventre non è più metafora letteraria ma dura realtà chimica quotidiana». Interessante, ai margini di questo studio, è inoltre osservare come sem-

tuale tipo di *flâneur*,³² infatti, profondamente spaesato e refrattario al nuovo contesto, aveva deciso di affidare le proprie speranze di fuga dalla città all'infalibile istinto delle sue capre, le quali – pur trovandosi in un *habitat* antropico a loro ostile – parevano, ciò nonostante, in grado di riconoscere «le erbe dello spartitraffico».³³ Infine, sempre a proposito della digressione del canto II, è bene tenere presente come – tra le riflessioni evocate nel pellegrino dalla contemplazione del “sé stesso-guida” e dei «fioretti» – vada spontaneamente riattivandosi, a mo' di «incoercibile “libidine d'azione”»,³⁴ uno stato d'animo che egli definisce come un certo «desiderio di fare (in questo inutile mondo)» (*DM*, p. 27). Sarà quest'ultimo a costituire – dopo la recisa conclusione del viaggio – l'ultimo istintivo margine che il protagonista potrà sottrarre all'inarrestabile, onnivora, avanzata del nuovo regno infernale.

Interessante è, a questo punto, concentrarsi sul “tipo” di *Inferno* esplorato e rappresentato da Pasolini, un *Inferno* che – esclusa la peculiare riscrittura del canto IV (il Limbo)³⁵ – si esaurisce in due sostan-

pre Camporesi (pp. 31ss) assimili l'immaginario settecentesco dell'«inferno-pattumiera» a quello descritto da Calvino nella «città continua» di Leonia (I. Calvino, *Le città invisibili* cit., pp. 119-121).

³² Cf. G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 7: «in questa sua posizione è ribelle, refrattario a seguire i circuiti precostituiti. Egli tenta di opporsi alla colonizzazione della città in chiave commerciale e “produttivistica”. Ma in realtà la sua distanza è spesso illusoria. L'onnipresenza e onnipotenza del mercato, l'incantesimo dei nuovi e secolarizzati templi del consumo, hanno un carattere satanico e sembrano ormai non risparmiare nemmeno lui, un tempo esitante sulla soglia».

³³ Dettaglio che torna anche nella riscrittura frammentaria del canto VII: «camminammo per quella bella strada, alta sulla palude: le ringhiere di metallo bianco, i ponticelli svelti sulla belletta, la massicciate di cemento su cui, sotto, premeva folta e invincibile un'erba selvatica piena di ortiche» (*DM*, p. 50).

³⁴ Cfr. V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia. 1955-1965*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 74. Questo “desiderio di agire”, fra l'altro, costituisce un *Leitmotiv* della raccolta *Trasumanar e organizzar: Il Gracco*, vv. 17-20, «per opposizione, io conosco, e ormai voglio, l'inutilità di ogni parola. / Getterò (a parole) questo manoscritto / nel Lago Vittoria, diciamo in una bottiglia di Coca Cola. / Così sarà straordinariamente utile», *Post-face*, vv. 13ss, «Ora, si vive per sperimentare la vita: / e l'esperimento è pragmatico, all'aria aperta: field-work», *Comunicato all'ansa (scelta stilistica)*, vv. 4ss, «Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero. / Naturalmente per ragioni pratiche». Così anche nelle dichiarazioni programmatiche delle *Lettere luterane*, pp. 15 e 33: «è sempre necessario che si parli e si agisca in concreto» e «in tutto questo prevarrà un atteggiamento pragmatico. Ti darò cioè dei consigli».

³⁵ Il Limbo pasoliniano, descritto nel capitolo *Appunti e Frammenti per il IV canto*

ziali categorie di odierni dannati metropolitani: quelli che Dante aveva posto nell'Antinferno (ignavi), ossia i "qualunquisti" coevi, e quelli condannati invece nel quarto cerchio (*Inf.* VII 18: «che 'l mal de l'universo tutto insacca»), cioè una tipologia del tutto eccezionale di avari (*DM*, p. 49: «troppo Continenti (o Riduttivi»)). La pena inflitta ai primi, quelli che secondo il Virgilio della *Commedia* «visser senza 'nfamia e senza lodo» (*Inf.* III 36), appariva al Pasolini-Dante mediante un'impetosa attualizzazione del contrappasso ideato dal poeta fiorentino:

per le viuzze medievali, o per le grandi strade burocratiche, liberty, o infine, per i quartieri nuovi, residenziali o popolari, essi non si agitavano trascinati – come pareva – dall'orgasmo del traffico o dei loro doveri: ma correvano dietro a quella 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 (*DM*, p. 32).

Per comprendere a fondo la specifica tipologia di dannati collocata in questa prima area urbana, bisogna tenere presente un dato di natura ideologico-strutturale, che informa integralmente la nozione pasoliniana di *Inferno*. Infatti, se per Dante l'ossatura morale dell'opera era tratta dall'impianto teorico dell'*Etica nicomachea* di Aristotele (mediata dal *Commento* di Tommaso d'Aquino), per Pasolini l'elemento strutturale era invece connesso con il suo rifiuto morale³⁶ – ispirato alla

(*DM*, pp. 35-48), è una risentita analisi della condizione "servile", etero-diretta, dei poeti contemporanei all'interno delle due opposte società, comunista e consumistica, e della loro comune impossibilità di svolgere il proprio compito sociale, ossia «far degenerare le ansie dell'acquisto e della produzione in qualcosa che è la loro purezza e la loro mancanza di funzione» (*DM*, pp. 43ss). Sempre a questo proposito si legga anche il ragionamento, per certi aspetti analogo, formulato da Quinto Anfosso, l'intellettuale protagonista della *Speculazione edilizia*: «se uno non svolge una attività economica non è uomo che vale. I proletari hanno pur sempre la lotta sindacale. Noi invece stacciamo le prospettive storiche dagli interessi, e così perdiamo ogni sapore della vita, ci disfiamo, non significhiamo più nulla» (in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. 1, p. 810).

³⁶ Alla condanna della cultura neo-edonistica della borghesia italiana è interamente ispirato il coevo *Teorema* (1968). L'argomento viene anche trattato – con una veste dantesca sovrapponibile a quella della *Divina mimesis* – in alcuni dei più aspri componimenti di *Poesia in forma di rosa* (cfr. *La realtà*, vv. 296-299, «sono le faccie [sic] deboli, poco sane / di precoci invecchiati, di malati / di fegato: di borghesi il cui pane / certo non sa di sale», 326-328, «la borghesia / è il diavolo: vendergli l'anima senza / contropartita?», e l'intero *Progetto di opere future*). Per un quadro di sintesi

lezione marxista-gramsciana – della repentina deriva neo-capitalistica che, ai suoi occhi, aveva sconvolto la società italiana all'indomani del boom economico.³⁷ «Ognuno di noi» – aveva annotato infatti, con una stridente terminologia auerbachiana, il Pasolini-Dante – è divenuto «fisicamente figura di un acquirente» (*DM*, p. 42). Secondo tale logica, per tanto, la prima categoria di dannati era costituita da coloro che – per essersi supinamente rassegnati alla morale dominante – avevano «fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita», a tal punto da diventare addirittura «i moralisti del dovere di essere come tutti» (*DM*, p. 32). Per questa loro colpevolezza, che reca anch'essa lo stigma acefalo e formulare della ripetizione (cfr. *La poesia della tradizione*, vv. 76ss, «ché organizzare significar per verba non si poria / ma per formule sì»), oltre ad essere comicamente costretti a seguire una bandiera dall'effigie piuttosto infamante, gli abitanti di tale quartiere dell'*Inferno* – un popolo di «impiegati, di professionisti, di operai, di parassiti politici, di piccoli intellettuali» – passano il loro tempo fra le lacrime: «li fa soffrire [...] ciò a cui hanno rinunciato» (*DM*, p. 32).

Originale e distaccata dall'impostazione dantesca del canto VII appare invece la seconda e ultima classe di dannati, i conformisti, ossia coloro che – come si apprende dal cartello indicatore dell'O.I.P.I., l'organo burocratico-aziendale deputato alla loro punizione («Opera Incremento Pene Infernali») – occupavano il primo settore della «Zona troppo Continenti» (*DM*, p. 49). Questi ultimi – spiegava l'*alter ego* virgiliano dopo aver inghiottito una pillola di optalidon (cfr. *Una disperata vitalità* IX 4) – hanno «peccato contro la grandezza del mondo quasi per istinto»: o meglio, la riduzione della «grandezza» (*DM*, p. 53) umana al conformismo è stata da loro a tal punto interiorizzata da poter essere facilmente scambiata «per una specie di difesa» (*ibidem*), spontanea,

aggiornato circa il rapporto fra Pasolini e la “società dei consumi”, si legga A. Tricomi, *Pasolini e il culto del capitale*, in «Autografo», 61, 2019, pp. 125-136.

³⁷ A questo proposito si legga quanto scritto da Vezzana, il quale osserva che i parametri filosofici qui seguiti da Pasolini sono quelli degli scritti di «Marx e di Engels, dove si afferma che è la condizione sociale a determinare la coscienza degli uomini e non il contrario, che la borghesia ha la responsabilità di avere fatto della dignità personale un semplice valore di scambio [...], infine che “con la messa in valore del mondo delle cose cresce in rapporto diretto la svalutazione del mondo degli uomini”» (S. Vezzana, *Ultimo dantismo pasoliniano*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca» n.s., 1/2 gennaio-dicembre 1993, p. 138). Sul sentimento di indignazione che orientava Pasolini in questa sua peculiare geografia infernale, si legga M. Fortunato, *Possibilità dell'indignazione. A lezione da Pasolini (e da Leopardi)*, in *Filosofia delle emozioni*, a cura di I. Adinolfi, L. Candiotta, Genova, Il melangolo, 2019, pp. 81-113.

del loro predominio di classe. Si tratta, in realtà, della gigantesca area infernale in cui veniva punito quello che, secondo la diagnosi pasoliniana, era il più grande dei mali della classe egemone a lui coeva («il grande peccato dell'epoca dell'odio», *ibidem*): il conformismo, o l'aver prodotto una cultura omologatrice e reazionaria – la stessa che aveva già portato «a Buchenwald e a Dachau, a Auschwitz e a Mauthausen» (*DM*, p. 54)³⁸ – capace di accanirsi contro ogni forma di diversità e dissenso, e avente come sua meta ultima l'appiattimento in senso consumistico del tessuto sociale.

Anche in questo caso, sebbene con un'intonazione più ironica e distaccata, è riscontrabile un connotato del tutto affine al tema distintivo della terza «città continua» raffigurata da Calvino (Procopia). Infatti, la convulsa rappresentazione del girone dei conformisti, il più massificato dell'intero universo infernale (*DM*, p. 53: «in nessun'altra parte dell'Inferno vedrai tanta gente. Le masse, amico mio!»), si riflette – con accenti, tuttavia, meno apocalittici – nella condizione caratteristica degli abitanti di Procopia,³⁹ che Calvino fiabescamente aveva descritto come un'imbelle «distesa di facce» che si accalcano entro i confini ristretti di una ristretta area urbana. Una località anonima nella quale – ricordava con perizia Marco Polo – a causa di un sovraffollamento iperbolico «anche il cielo è sparito». ⁴⁰ Del resto, in maniera certo meno radicale e polarizzata rispetto alle teorie di Pasolini, lo stesso Calvino aveva più volte dichiarato che tali, recenti, fenomeni di degradazione sociale – pur nella loro acclarata dimensione globale («la città è in crisi dappertutto, ma particolarmente in Italia»)

³⁸ Cfr. «l'Inferno che mi son messo in testa di descrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler» (*DM*, p. 38). In questo nesso fra conformismo della società di massa e lager nazisti (cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane* cit., p. 154: «tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler»), Pasolini sembra avvicinarsi alle tesi sviluppate da Adorno (cfr. «appartiene al meccanismo dell'oppressione vietare la conoscenza del dolore che produce, e una via diretta conduce dal vangelo della gioia alla costruzione di campi di sterminio in Polonia, abbastanza lontano perché ciascuno dei Volksgenossen possa persuadersi di non udire le grida. Questo è lo schema dell'intatta capacità di godere», T.W. Adorno, *Minima moralia* cit., p. 55; e il più ampio capitolo «Elementi dell'antisemitismo», in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Torino, Einaudi 1966).

³⁹ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 153.

⁴⁰ Folla massificata e inebetita: «da un angolo all'altro, a tutti i livelli e a tutte le distanze, si vedono questi visi tondi, fermi, piatti piatti, con un accenno di sorriso, e in mezzo molte mani, che si tengono alle spalle di quelli che stanno davanti» (*ibidem*).

– avessero a che fare, nel caso specifico italiano, principalmente con una «mancanza di coscienza di una parte della borghesia» nostrana, e cioè con il suo prosperare acritico e privo della necessaria consapevolezza sociale del proprio ruolo («la regola generale è sempre stata vivere alla giornata»)⁴¹. A livello di immaginario infernale, invece, è bene ricordare che un orizzonte caotico e gremito come quello appena descritto veniva considerato, da Piero Camporesi, tipico delle rappresentazioni seicentesche dell'inferno. Secondo l'autore della *Casa dell'eternità*, infatti, «la grande invenzione dell'inferno barocco» era consistita proprio «nel ripristino del disordine», nel ritorno cioè ad un inferno-caos fatto di «coabitazioni forzate, sovraffollamento, intollerabile promiscuità», come «preludio [...] a una dannata società di massa» (pp. 21 e 105).⁴²

Il contesto in cui il Pasolini-Dante osserva l'accalcarsi di queste cospicue orde di dannati coincide, per ampi tratti, con quello di una metropoli di allora o, per così dire, di una grande città di provincia dell'«età neo-capitalistica», denotata dai suoi non-luoghi cementificati, dai suoi omologati ambienti istituzionali, e da una grigia continuità spaziale.⁴³

⁴¹ Le due citazioni vengono da I. Calvino, *Sono nato in America...* cit., pp. 218 e 207; cfr. *ivi*, p. 201: «io alla razionalizzazione capitalistica non ho mai voluto crederci [...]. Io sono sempre restio a dare a tutta una serie di valori la qualifica di “borghesi” e trasformarli da positivi in negativi: magari è roba che può venire buona e non è il caso di darla via, e la borghesia non ha bisogno dei regali di nessuno. Mi trovo meglio col modo di pensare dei marxisti all'antica, che il capitalismo per quanto faccia resterà sempre una giungla di contraddizioni insanabili», e M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini* cit., p. 66: «Pasolini ha, invece, uno sguardo critico molto più largo. Non si può parlare solo di borghesia, e parlandone la si privilegia intellettualmente come poteva accadere negli anni cinquanta; oggi la modificazione antropologica ha cancellato tutte le culture precedenti; i modelli di vita distrutti sono sostituiti dai valori di una nuova borghesia che si impone come esempio a tutti gli altri strati sociali, creando ovunque degli imitatori ciechi e violenti». L'evoluzione diacronica del pensiero socio-politico di Calvino fino agli anni '70 (compresi) è osservabile leggendo – nel già menzionato volume *Sono nato in America...* – le interviste intitolate: *Autoritratto 1956* (pp. 17-23), «A metà del secolo» (pp. 93ss), *Neocapitalismo e opposizione di sinistra* (pp. 101-105), *Vorrei fermarmi a mettere un po' d'ordine* (pp. 181-202), *Il referendum sul divorzio* (pp. 203-205), *Instabilità e ingovernabilità* (pp. 206-211), *La cultura del Pci negli anni dello stalinismo* (pp. 246-251), *Partire dal possibile* (pp. 263-270), *Credo soltanto nei movimenti lenti* (pp. 316-330), *Sul neo-individualismo* (pp. 346-351).

⁴² P. Camporesi, *La casa dell'eternità* cit., pp. 21 e 105. Secondo Camporesi, oltretutto, la rappresentazione dell'inferno «tridentino» si sarebbe protratta fino «al XIX secolo, fino al sottosuolo gaglioffo di Giuseppe Gioacchino Belli», autore – come è, per altro, noto – di rilevante importanza nell'immaginario di Pasolini.

⁴³ Fondamentale a questo proposito è quanto scritto da Calvino nel 1969 in una

dietro la sbarra, la strada si allargava, diventava un immenso piazzale di asfalto, di quelli che si stendono davanti agli stadi o alle grandi piscine, per il posteggio di migliaia e migliaia di automobili: ma nelle ore in cui non c'è partita; ed è il crepuscolo; e, col crepuscolo, il vuoto. Nient'altro se non l'asfalto e l'immensità, empiti dalla malinconia del sole che si ritira, e colpisce quasi accecante le cose vicine, mentre quelle lontane sfumano in un chiarore spettrale che le rende vaghe e senza limiti. Accanto alla sbarra abbassata, c'era una costruzione di cemento, abbastanza sobria ed elegante: dietro, verso la distesa della palude, c'era perfino la parvenza di un giardino, all'inglese, sia pur triste come tutte le cose statali. (DM, pp. 50-51)⁴⁴

In un ambiente così amorfo e involgarito («la volgarità è il momento pieno di rigoglio del conformismo», DM, p. 63) – chiariva il Pasolini-Virgilio al Pasolini-Dante che, nel frattempo, era stato chiamato («oh, Pasolini!») da uno dei dannati nel modo in cui «ci si chiama tra la folla di un cocktail [sic]» (DM, p. 52) – «la sola pena è esserci» (DM, p. 50).⁴⁵ Un analogo ambiente, tanto promiscuo e diffuso da assorbire nel suo orizzonte anche il paesaggio («nient'altro se non l'asfalto e l'immensità», DM, p. 50), viene raffigurato – pur con una diversa focalizzazione descrittiva – anche da Calvino nella città invisibile di Pentecilea. In essa, come poi storicamente nella «megalopoli padana» descritta e studiata da Eugenio Turri, il consumo di suolo «si spande per miglia intorno a una zuppa di città diluita nella pianura:

recensione al saggio *Anatomia della critica* di N. Frye: «per esempio, resta aperta la via per uno studio del simbolo città dalla rivoluzione industriale in poi, come proiezione dei terrori e dei desideri dell'uomo contemporaneo. Frye ci dice che la città è la forma umana del mondo *minerale*, nelle sue immagini apocalittico-paradisiache [...], o demoniaco-infernali (città di Dite, città di Caino, labirinto, metropoli moderna)» (I. Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio*, in «Libri Nuovi», 5, 1969, ora in Id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 195-203). Ancora sull'inferno «razional-industriale» si vedano anche gli scritti – raccolti sempre in *Una pietra sopra – La sfida al labirinto* (pp. 82-97), *L'antitesi operaia* (pp. 100-113), e *Filosofia e letteratura* (pp. 150-156).

⁴⁴ In parallelo a questo brano, si legga anche la rappresentazione “continua” della città, che «ricomincia, nemica, ricomincia / per migliaia di volte, con ponti / e labirinti, cantieri e sterri, / dietro mareggiate di grattacieli, / che coprono interi orizzonti», presente in *Sesso, consolazione della miseria*, vv. 26-30 (P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* cit.).

⁴⁵ A presidiare questo settore della «Zona troppo Continenti», erano state incaricate delle «Demonie», severissime guardie dei «nuovi reparti di polizia infernale femminile» (DM, p. 51). Per incrementare il senso di mediocrità urbana del contesto, una di esse era rappresentata nell'atto di posare «la birra [...] sul tavolo» (DM, p. 53) dopo aver fatto lo scontrino.

casamenti pallidi che si danno le spalle in prati ispidi, tra steccati di tavole e tettoie di lamiera».⁴⁶

All'interno di tale *continuum* urbano, tornando ora al dettato pasoliniano, il racconto del cammino dei due viandanti riprende il passo in prossimità di uno squallido Motel: è questo l'ultimo, sintomatico, «luogo di sosta» (*DM*, p. 39, dopo il passaggio a livello, il posteggio, il pub) di una estensione metropolitana anonima, non cartografabile e, nella percezione del narratore, priva ormai di ogni altra sorta di significato sociale al di fuori di quello previsto dalle sue necessità funzionali.⁴⁷ Anche in questo caso, una gestione dello spazio similmente connotata si riscontra nelle *Città invisibili* di Calvino, nel passo in cui Marco Polo si ferma davanti all'omologato aeroporto di Trude.⁴⁸ Un tradizionale tipo di “non-luogo”⁴⁹ che, dopo ogni transito, muta ingannevolmente il proprio nome, a vantaggio della crescita illusoria di una singola ed ubiqua entità urbana, capace di ripetere circolarmente le proprie forme («il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non

⁴⁶ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 162. Cfr. E. Turri, *La megalopoli padana*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 45s: «una macchia che sembra simile ad un fenomeno canceroso, ad un'escrescenza, una muffa, ciò che fa pensare all'antropizzazione come a qualche cosa di innaturale, ad una degenerazione della biosfera. Ad una simile percezione della presenza e del radicamento antropico non eravamo abituati prima d'ora: ed ecco la nuova forma urbana, la grande struttura concresciuta e disegnata come una città lineare, continua». Un'osservazione analoga torna anche in Calvino, *Sono nato in America...* cit., p. 154: «in Italia, dove la metropoli è decentrata o, meglio, è costituita da molti centri complementari, c'è l'abitudine di spostarsi senza interruzione fra tre o quattro città come fra le stanze di una stessa casa». Una particolare attenzione ai suddetti elementi della “continuità” cittadina – specie ai fenomeni cosiddetti della «rurbanizzazione» o dei «filamenti urbani» – si coglie, infine, nel più recente saggio di Marc Augé, *Un mondo mobile e illeggibile*, in Id., *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, trad. it. di A. Soldati e X.B. Rodriguez, Milano, Mondadori, 2007.

⁴⁷ Spazi simbolo della condizione cosiddetta “postmoderna”, secondo la ponderata ricostruzione di R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, pp. 67-101.

⁴⁸ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 135.

⁴⁹ Termine coniato, come è noto, da M. Augé nel suo *Non-luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland e C. Milani, Milano, Elèuthera, 1993, e qui inteso nell'accezione rivista e perfezionata nel saggio *La conquista dello spazio*, in M. Augé, *Tra i confini* cit., p. 57: «prima di tutto le nozioni di luogo e non-luogo sono delle nozioni limite. C'è del non-luogo in ogni luogo e in tutti i non-luoghi posso ricomporsi dei luoghi. Detto altrimenti: luoghi e non-luoghi corrispondono a spazi molto concreti, ma anche ad atteggiamenti, a posture, al rapporto che degli individui hanno con gli spazi in cui vivono o che percorrono».

finisce»⁵⁰ e di spingere l'avventore – in virtù della sua tentacolare occupazione dello spazio – ad una sempre più alienata iterazione di gesti e parole («avevo già sentito e detto i miei dialoghi»)⁵¹

A differenza, dunque, di quanto preannunciato in *Progetto di opere future*⁵² e in attesa dell'articolata topografia infernale che avrebbe caratterizzato gli *Appunti 71ss* e il «gran finale» di *Petrolio* (pp. 323-385), il racconto del viaggio orizzontale o, se vogliamo, circolare del Pasolini-Dante lungo il tracciato urbano dell'*Inferno* finisce, prosaicamente, davanti alla sbarra che chiude la «Zona troppo Continenti». Oltre ad essa, l'autore-pellegrino non avrebbe potuto dirigersi, non solo a causa

⁵⁰ Così anche in I. Calvino, *Sono nato in America...* cit., p. 154 «viviamo ormai in una metropoli unica che cambia nome secondo l'aeroporto, ma che non presenta alcuna soluzione di continuità», p. 176 «si può dire che viviamo in una metropoli unica, le linee aeree oggi sono come ieri i tram che collegano i vari quartieri di questa città ininterrotta», p. 179 «l'intervallo che separava una città dall'altra non lo vediamo più perché viaggiamo in aereo, ed è sempre come fossimo nella stessa città, passassimo da una stanza all'altra». Così scriverà anche Augé a proposito del suo archetipo di «città generica»: «rimane tuttavia un timore: che questi nuovi quartieri, indipendentemente dalla loro riuscita tecnica o estetica – che sarà probabilmente disuguale –, assomiglino un giorno ad altri quartieri di altre parti del mondo; obbediscano a una moda planetaria, ma non la creino; siano molto simili, insomma, a quelle città “generiche” che “assomigliano ai loro aeroporti”» (M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 129).

⁵¹ L'interpretazione qui proposta delle «città continue» va nella medesima direzione della tesi sostenuta da Asor Rosa, quando scrive che Calvino è, per vari aspetti, uno scrittore “duplice”, che – specie nell'ultima fase del suo percorso letterario – «esprime sempre più una situazione tragica con modi che, in ragione del loro distacco e del loro assoluto autocontrollo, continuano a sforzarsi di non farsi coinvolgere nel vortice che s'è aperto» (A. Asor Rosa, *Stile Calvino* cit., p. 150).

⁵² Cfr. vv. 172ss, «là dove all'*Inferno* arcaico, enfatico / (romanico come il centro delle nostre città / dal suburbio ormai per sempre spacciato) / s'inserisce un inserto d'*Inferno* dell'età / neocapitalistica, per nuovi tipi / di peccati (eccessi nella Razionalità / e nell'Irrazionalità) a integrazione degli antichi. / E lì vedrai in un edilizia di delizioso cemento / riconoscendovi gli amici e i nemici, / sotto i cartelli segnaletici dell'“OPERA INCREMENTO / PENE INFERNALI”, A: I TROPPO CONTINENTI: Conformisti / (salotto Bellonci), Volgari (un ricevimento / al Quirinale), Cinici (un convegno di giornalisti / del Corriere della Sera e affini): e poi: / i Deboli, gli Ambigui, i Paurosi (individualisti / questi, a casa loro); B: GLI INCONTINENTI, ZONA / PRIMA: eccesso di Rigore (socialisti borghesi, / piccoli benpensanti che si credono piccoli eroi, / solo per l'eroica scelta d'una buona bandiera), eccesso / di Rimorso (Soldati, Piovene); eccesso di Servilità / (masse infinite senza anagrafe, senza nome, senza sesso); / ZONA SECONDA: Raziocinanti (Landolfi) gente che sta / seduta sola nel suo cesso; Irrazionali / (l'intera avanguardia internazionale che va / dagli Endoletterari [De Gaulle] alle vestali / di Pound teutoniche o italiote); Razionali (Moravia, rara avis, e le ali / degli Impiegati neo-gotici). Oh, cecità dell'amore!».

della sua studiata rinuncia a raffigurare gli altri due regni danteschi,⁵³ ma soprattutto perché mediante le riscritture dei canti III e VII egli aveva già esaurito la propria polemica rappresentazione della “colpa strutturale” del gruppo sociale egemone, «l’indispensabile premessa» e «la base necessaria» (DM, p. 49) cioè su cui s’innestano tutti i “peccati” della cultura neo-capitalistica: l’omologazione repressiva, di cui qualunque conformismo non sono che due aspetti concomitanti.⁵⁴ Aspetti che, nella *Divina mimesis* come nelle *Città invisibili*, avevano trovato la loro conferma indiziaria in una speculare costruzione dello spazio cittadino, ossia nella conformazione di una città infernale che appariva ai suoi visitatori più critici come «la proiezione sulla scena urbana dell’ideologia della produzione» e che – come osservato in una prospettiva affine da Giancarlo De Carlo – rivelava in questo modo la sua natura di «strumento di controllo e di repressione della vita sociale».⁵⁵ Oltre la sbarra, dunque, il Pasolini-Dante non sarebbe comunque potuto andare, dal momento che l’*Inferno* della *Divina mimesis* coincide, per sommi tratti, con la rappresentazione del «mondo-città»⁵⁶ a lui coevo e perché il mondo, come già profetizzatogli dal Pasolini-Virgilio, non poteva che finire, materialisticamente, con il mondo.⁵⁷

In conclusione, dunque, per dare un’ultima connotazione critica al significato della riscrittura pasoliniana della prima cantica, è bene tor-

⁵³ Cfr. «i Due Paradisi – quello neo-capitalistico e quello comunista» (DM, p. 59); e «uno, appunto, sperato [quello comunista], l’altro progettato» (DM, p. 19).

⁵⁴ Ad una conclusione sostanzialmente analoga giunge anche la voce narrante di *Patmos* in *Trasumanar e organizzar*: vv. 216-219, «Beh, / non ho intenzione di scrivere l’intero Apocalisse: / ormai basta solo progettarlo: / e così le idee, basta enunciarle: realizzarle è superfluo».

⁵⁵ Cfr. G. De Carlo, *L’architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 44 e 56. Questo senso di sopraffazione urbanistica viene icasticamente sintetizzato da Turri con le parole che seguono: «la megalopoli è una divoratrice di spazio e di storia formidabile, semina distruzioni, cancella memorie: talora, avvicinandola dalle direttrici padane che attraversano le residue campagne, la si vede avanzare con le sue muraglie di cemento, eruttando file di macchine come sua propria deiezione, inquinante e continua, senza requie, tra paesaggi che risentono sgradevolmente del suo respiro. Il quale se è vero che non porta morte sicuramente reca il senso come di una realtà che ci sovrasta, ineluttabile, in cui sembra di vedere il destino stesso dell’uomo, in sua totale balia» (E. Turri, *La megalopoli padana* cit. pp. 96ss).

⁵⁶ M. Augé, *Tra i confini* cit., p. 13.

⁵⁷ Così, in precedenza, aveva scritto anche Marcuse: «il materialismo, che non è viziato da simile abuso ideologico dell’anima, ha un concetto più universale e più realistico della salvezza. Esso riconosce la realtà dell’inferno in un unico luogo, qui sulla terra, ed afferma che questo inferno è stato creato dall’uomo (e dalla Natura)» (H. Marcuse, *L’uomo a una dimensione*, trad. it. di T. Gian Gallino, Torino, Einaudi, 1971, p. 247).

nare – con un rapido bilancio comparativo – sui due autori menzionati all'inizio, ovvero Gramsci e Calvino, entrambi accumulati da un peculiare rapporto con l'immagine metaforica dell'*Inferno*. Per quanto riguarda Antonio Gramsci – che nella *Divina mimesis* aleggiava come una sorta di “Virgilio *in absentia*”, nonché come l'antesignano di un'esperienza di solitudine totalizzante e claustrale⁵⁸ – il suo impiego carcerario dell'*Inferno* si può definire, in sintesi, come un rapporto di rilettura critica, contaminato da una profonda e mai interamente esplicitata vena autobiografica. Secondo quanto emerge sia dalle *Lettere* che dai *Quaderni del carcere*, infatti, la prima cantica della *Commedia* – in particolare quell'*Inf. X* poi oggetto di un *Collage* pasoliniano in *Ali dagli occhi azzurri* (1965)⁵⁹ – rappresentò per lui, prima di tutto, un prezioso strumento bibliografico su cui cimentare il proprio acume critico, nonché contrastare il decadimento psichico causato dall'inerzia carceraria.⁶⁰ Inoltre, ancora grazie alle medesime testimonianze di questa sua insistita lettura del canto di Farinata e Cavalcante, non si può fare a meno di notare il fatto che il Gramsci prigioniero riscontrasse, nella complementarità inscindibile del dramma dei due protagonisti di *Inf. X*, qualcosa della propria condizione detentiva («Cavalcante e Farina-

⁵⁸ Si vedano il già citato poemetto *Le ceneri di Gramsci*, e uno dei passaggi finali di *Mamma Roma*, così riassunto da Fichera: «Ettore si agita in preda al delirio nel letto d'infermeria del carcere. Nella stessa stanza ci sono altri malati che lo scherniscono. Uno di loro recita Dante a memoria. Si tratta, e non è certo un caso, delle prime terzine del IV canto dell'*Inferno*, quello del Limbo, dei dannati senza colpa, alcuni dei quali – gli antichi ebrei credenti – vengono liberati da un'eccezionale – “impossibile” – discesa di Cristo agli inferi. Assieme ad Ettore, il figlio di Mamma Roma, c'è un altro dannato senza colpa che sogna, come tutti gli altri, di potersi liberare. E che presta delle parole al comune desiderio recitando Dante a memoria. Ma lo fa con una strana pronuncia, non propriamente romanesca. Quando a volte si ferma, i suoi compagni lo incalzano, chiamandolo: “A sardegnò”. Anche nella sceneggiatura la didascalia chiarisce che il prigioniero parla “con pronuncia sarda”. A chi può alludere questo carcerato di origine sarda che conosce e declama l'*Inferno* di Dante?» (G. Fichera, *L'impossibile delle «Ceneri»* cit., p. 293).

⁵⁹ P.P. Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. 2, p. 437.

⁶⁰ Dal dicembre 1928 al settembre 1931, i riferimenti alla *Commedia* presenti nelle *Lettere* – a cui dal 1930 si accompagnano le fondamentali osservazioni contenute nei *Quaderni* (Q4, § 78-87) – si limitano unicamente alla richiesta di ricevere tramite posta alcuni saggi o scritti di critica dantesca, utili a corroborare l'ipotetica originalità di una sua nuova esegesi del canto X, maturata nelle lunghe e isolate letture fatte in cella. Sulla sua eroica condizione di detenuto, scrive Pasolini: «del Gramsci “carcerato”, tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero» (P.P. Pasolini, *La liberta stilistica* cit., p. 491).

ta sono vicini [...], i loro due drammi si intrecciano strettamente».⁶¹ Si può, infatti, osservare come nelle figure di Farinata e Cavalcante⁶² fosse implicitamente riflesso il duplice “dramma”, politico e familiare insieme, che Gramsci identificava nel proprio isolamento carcerario, ossia il senso di una completa impossibilità di incidere sulla realtà storica, tanto nella veste di leader politico (egli era ancora formalmente segretario del PCd'I), quanto in quella di giovane padre.⁶³ Proprio in questo sentimento di esclusione “dantesca” risiede, quindi, l'analogia e al contempo la differenza simbolica rispetto al caso di Pasolini, il quale, pur prigioniero dell'ormai dilagante *Inferno* del “dopo-storia” neo-capitalistico,⁶⁴ si troverà comunque costretto – come si può desumere dalle soluzioni adottate nelle sue ultime opere⁶⁵ – a riporre proprio nel binomio scrittura-azione la sua ostinata e solitaria opzione di dissidenza.⁶⁶

Per quanto riguarda il rapporto con Calvino, invece, e il rischio finale paventato dal Kublai Kan di uno scivolamento escatologico di ogni città invisibile nella «città infernale», il poeta della *Divina mimesis* – costretto nei panni contraddittori del pellegrino-guida – non ha più a

⁶¹ Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1977, § 83, p. 524.

⁶² Per quanto riguarda Farinata, «l'uomo di parte, l'eroe ghibellino», si veda ad es. la lettera n. 253 del 20 settembre 1931. Circa Cavalcante, invece, si leggano – oltre la già citata lettera n. 253: «il dramma di Cavalcante, dà tutti gli elementi essenziali perché il lettore lo riviva» – i *Quaderni del carcere*: «nella terza domanda c'è tutta la tenerezza paterna di Cavalcante; la generica “vita” umana è vista in una condizione concreta, nel godimento della luce, che i dannati e i morti hanno perduto» (§ 78, p. 518).

⁶³ Sui molteplici significati dello studio gramsciano di *Inf. X* si sono soffermati in particolare: C. Muscetta, «Nella sua tomba di eresiarca», in «Società», 5, novembre-dicembre 1947, ora in *Gramsci ritrovato*, a cura di E. Santarelli, Catanzaro, Abramo, 1991, pp. 291-304; A. Rossi, G. Vacca, *Gramsci tra Mussolini e Stalin*, Roma, Fazi editore, 2007, pp. 38-46; L. Canfora, *Gramsci in carcere e il fascismo*, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 83-88; G. Liguori, *Gramsci conteso. Interpretazioni, dibattiti e polemiche*, Roma, Editori Riuniti, 2012, pp. 450s.; G. Vacca, *Vita e pensieri di Antonio Gramsci*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 105-118; N. Ghetti, *Gramsci nel cieco carcere degli eretici*, Roma, L'asino d'oro, 2014, pp. 22-53.

⁶⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane* cit., p. 96: «dentro il penitenziario del consumismo».

⁶⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri* cit., p. 2083: «non c'è altra poesia che l'azione reale».

⁶⁶ Così, a tale proposito, sintetizza Donnarumma: «il libro insomma non è tanto un'opera, quanto un'operazione: un gesto che trova il suo significato nel dire delle cose qui e ora, senza credere nell'eternità dell'arte» (R. Donnarumma, *La poesia dopo la poesia* cit., p. 88).

sua disposizione, come era stato invece per Marco Polo, l'antidoto dei «due modi per non soffrirne». ⁶⁷ Nel caso del Pasolini-Danti, infatti, l'alternativa «discontinua» all'essere del tutto fagocitato dall'*Inferno* contemporaneo – ossia «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» ⁶⁸ – è ormai completamente «ingiallita». Ben prima della pubblicazione della *Divina mimesis*, infatti, si era già ampiamente esaurita anche quella flebile ed irrazionale speranza terzomondista (cfr. *Iconografia ingiallita* n. 25) che aveva spinto il poeta friulano a cercare al di fuori dai confini dell'Occidente l'alternativa sottoproletaria al tanto esecrato modello di sviluppo neo-capitalista. ⁶⁹ Una speranza che, allora, aveva portato Paolo Volponi a ritrarre, in uno scritto in sua memoria, l'amico Pasolini proprio come un novello Marco Polo: «tornava da questi viaggi carico di impressioni e di emozioni, di parole, di idee, di amori, ricco veramente come poteva essere stato Marco Polo al ritorno dalla Cina». ⁷⁰

Privato quindi anche di quest'ultima forma d'illusione, il Pasolini della *Divina mimesis* mostra di avere accettato in toto la propria condanna a vivere, come un esiliato, dentro quell'organismo – collettivo e in espansione – che Calvino aveva enfaticamente (o ironicamente) denominato «inferno dei viventi». ⁷¹ Tuttavia, proprio davanti a questo

⁶⁷ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 170. Cfr. Id., *Sono nato in America...* cit., p. 220: «si, nel libro, soprattutto verso la fine, ci sono due movimenti: prima di tutto, l'incombere di una città continua, che copra tutta la crosta terrestre, sempre più invivibile [...]; poi, quello dell'ultima ipotesi di utopia possibile, una città ideale messa su pezzo a pezzo nella nostra capacità di pensarla e anche di viverla, scegliendo e collegando in un unico disegno tutti i frammenti positivi, tutti gli spiragli di un mondo migliore che ci si aprono davanti nella città come è oggi».

⁶⁸ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 170. A questo proposito, scrive Belpoliti: «è la discontinuità che consente di salvare dalla dispersione e dalla dissipazione, da quel supremo spreco che è l'atto di vivere. La fluidità del tempo viene trasformata, in appunto, definizione: ogni città è una pagina di diario, una discontinuità sottratta al fluire stesso del tempo. Giocare lo spazio contro il tempo, questa sembra la mossa fondamentale tentata da Calvino» (M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, p. 380). Ancora sul valore che Calvino stesso attribuiva a questo finale, si legga *Sono nato in America...* cit., p. 343: «si scrive per tentare di sottrarre un pezzetto di universo – non più grande della pagina che si scrive – al degrado generale».

⁶⁹ Cfr. P.P. Pasolini, *Frammento alla morte*, vv. 57-61, «e ora... ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell'Africa che illumina il mondo. / Africa! Unica mia / alternativa» (in Id., *La religione del mio tempo* cit.).

⁷⁰ P. Volponi, *La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 21

⁷¹ Oppure, con le parole del Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, «nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza» (*Picasso*, vv. 157-160). Così anche Camporesi: «l'inferno dei cinque sensi non è più laggiù sepolto in corde terrae. E se si è trasferito quassù, fra noi, neppure ce ne accorgiamo» (P.

orizzonte apparentemente chiuso e privo di risoluzioni, rimangono valide – assieme al già citato «desiderio di fare» (*DM*, p. 27) – le considerazioni meta-poetiche pronunciate dal Pasolini-Dante nel II canto, ossia nel momento-chiave in cui aveva deciso – nonostante la propria autodenunciata inadeguatezza – di continuare il cammino, e di raccontarlo nell'unico modo che gli permettesse, almeno in sede teorica, di superare l'*impasse* rappresentata dalla relazione irrisolta con le istanze incarnate dal Pasolini-Virgilio:

ma mi corressi e proseguii, appena fiatando: «asimmetria, sproporzione, legge dell'irregolarità programmata, irrisione della coesività, introduzione teppistica dell'arbitrario... Ad ogni modo...»
E qui citai ancora, salvandomi trionfalmente, sia pur per pochi attimi, nell'espressione altrui: «Me degno a ciò né io né altri crede». (*DM*, p. 25)⁷²

Se quindi i tentacoli di questo inferno orizzontale avevano reso «cieca» – a causa del suo adeguamento canonico agli standard dell'industria culturale – anche la «testardaggine della poesia» (*DM*, p. 27), l'*alter ego* dantesco di Pasolini sceglie comunque di continuare la sua scrittura, tentando di volgersi verso un'ultima forma di trasgressione stilistica. Quella, cioè, di una scrittura a vocazione performativa, ovvero dotata di una parola che implicasse programmaticamente un richiamo all'azione, una parola capace così di dilatare ogni ipotetica propensione all'autoreferenzialità («anziché allargare, dilaterai!», *DM*, p. 25).⁷³ Una parola, dunque, che accentuasse, contro ogni tentativo di riduzione, la propria portata illocutiva. Secondo questa accezione, allora, si può concludere sostenendo che nella *Divina mimesis*, o me-

Camporesi, *La casa dell'eternità* cit., p. 11).

⁷² Così anche in *Trasumanar e organizzar: Panagulis*, v. 34, «se non nei fatti, almeno nelle intenzioni, è l'ora della violenza», e *Proposito di scrivere una poesia intitolata «i primi sei canti del purgatorio»*, vv. 57-59, «depositate le mie uova di parassita / nei passi dove ciò è più esplicito / li dilaterò crescendo nei tessuti come un canchero».

⁷³ Alla luce di questo tentativo “ultra-letterario” di resistenza, va letto anche il breve ed emblematico “poema fotografico” che conclude la narrazione, il quale, davanti alla visione catastrofica della realtà terrena fino a lì delineata, si pone – anche se in maniera giustapposta e scolorita – come una paradossale sopravvivenza. Infatti, l'*Iconografia ingiallita*, che raccoglieva in successione alcuni degli aspetti più salienti del percorso intellettuale ed umano compiuto da Pasolini fino alla prima metà degli anni '60, mantiene, proprio perché «sospesa, isolata, delocalizzata» (cfr. M.A. Bazzocchi, *Expositio sui* cit., p. 292), un ineliminabile, per quanto flebile, valore dialettico rispetto alla situazione di degrado “contemporaneo” tratteggiato nella sezione scritta.

glio nella sua natura “progettuale” di opera aperta e non-finita («un misto di cose fatte e di cose da farsi», *DM*, p. 57), viene trascritta la momentanea e paradossale condizione di sopravvivenza di chi – ormai lucidamente sprovvisto di «una ragione / per sopravvivere alla fine del mondo»⁷⁴ – voglia, «ad ogni modo», giocarsi l'ultimo tentativo “letterario” di resistenza: gettare – come potenziamento “parresiasico” della sua opera – anche l'azione della propria scrittura nella lotta.⁷⁵

⁷⁴ P.P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Poesia in forma di rosa* cit., p. 115. Il *topos* apocalittico del “dopo storia” o della “fine del mondo” – la cui fortuna secondo-novecentesca va da Adorno (*Minima moralia* cit., p. 44: «ciò che accade oggi dovrebbe intitolarsi “Dopo la fine del mondo”») a F. Fukuyama (*La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. it. di D. Ceni, Milano, Bur, 1996 – è stato magistralmente ripreso da Pasolini anche nella sezione *Gennariello* delle *Lettere luterane* cit., p. 42: «tu mi dirai: le cose sempre cambiano. “O munno cagna”. È vero. Il mondo ha eterni, inesauribili cambiamenti. Ogni qualche millennio, però, succede la fine del mondo. E allora il cambiamento è, appunto, totale».

⁷⁵ Cfr. ad es. P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri* cit., p. 2082: «perché io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta / perché la vita si esprime anche solo con sé stessa. / Vorrei esprimermi con gli esempi. / Gettare il mio corpo nella lotta»; e *Charta (sporca)* (in *Trasumanar e organizzar*), vv. 34-36, «i giovani gettano, sì, il loro corpo nella lotta, / ma non prendono in reale considerazione la sua debolezza / si direbbe che lo considerano indesiderato e superfluo». Sui valori del corpo e dell'atto nell'ultimo Pasolini si veda in particolare M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio delle verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 120: «dal momento che si trova proiettato in uno spazio dentro il quale non esistono più punti di orientamento stabili, e sente di aver perso il legame con la lingua poetica [...] Pasolini cerca di immettere forti dosi di performatività all'interno dei componimenti poetici. La poesia cioè inizia a diventare un discorso su ciò che è necessario compiere, sulla necessità di trovare soluzioni, sull'emergenza del presente».