

La mala mimesi. Prove tecniche di *Inferno* nel dopostoria pasoliniano

Gianpaolo Altamura

Progetto ambizioso e affatto “faraonico”, *La Divina Mimesis* è il tentativo di rifacimento in prosa dell’*Inferno* dantesco che, in maniera discontinua, Pier Paolo Pasolini elaborò senza mai portare a termine negli ultimi dieci anni della sua vita. Nata nel corso del 1963, secondo le testimonianze dello stesso scrittore, l’idea di riformulare in chiave moderna e autobiografica la cantica forse più “icastica” e – passi il termine – “vivace” del capolavoro dantesco, passò quasi subito alla fase esecutiva. Tuttavia soltanto i due canti iniziali, sull’agile calco dantesco, furono perfezionati. Essi paiono distinguersi nettamente dal resto del corpus, che si compone per il resto di una improbabile tarsia di appunti, notarelle, osservazioni, sprazzi di narrazione in sé perfetti ma irrelati. Da un punto di vista stilistico e formale, pare anzi esserci un abisso, una cesura, quasi un distacco fra la “*stimmung*”, la tonalità emotiva dei primi due canti, la cui pacatezza e il cui tocco sono lievi, avviliti, “fiochi”, e la parte più ribollente, composita, saggistica de *La Divina Mimesis*. La prima parte pare più vicina, nella mestizia dello stile, alle liriche de *Le ceneri di Gramsci*, la seconda, che procede in assenza di

un ordine narrativo prestabilito, pare più prossima alla poesia franta, sussultoria, di *Poesie in forma di rosa*, ed è schietta emanazione della riflessione stilistico-linguistica elaborata nei saggi sullo stile di Dante, fuoco dell'interesse e della ricerca pasoliniani sul sommo poeta. Facendo sponda su questi lavori, Pasolini assembla e interpola indicazioni, proposte di lavoro e promemoria metodologici senza motivo di linearità, eppure traccia un quadro coerente ed esaustivo delle sue priorità, per così dire, poetiche; insomma, *La Divina Mimesis* è un "progetto di inferno", è la più credibile premonizione, l'orizzonte che accompagna fedelmente Pasolini fino alla sua tragica scomparsa. Verrà dato alle stampe nel dicembre '75, e conterrà affinità quasi calligrafiche fra la fine dell'*auctor* e quella dell'*agens*; così Pasolini in una falsa - perché autografa - nota dell'editore: «mi limito a pubblicare tutto quello che l'autore ha lasciato [...] (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso)».¹

Vi è da dire che il "format", il dispositivo tematico-stilistico della *Commedia* aveva da tempo stimolato la fantasia creativa di Pasolini. L'amico Enzo Siciliano sottolinea come, benché mai esplicitate, le sollecitazioni fossero in buona parte esterne: «alcuni critici avevano confrontato la sua letteratura al modello dantesco, per ricchezza linguistica».² Era stato Contini, padrino del giovane Pasolini, che lo

1 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1993, pag. 61.

2 E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1977, pag. 287.

chiama “lo mio duca”, colui che aveva messo in rilievo il valore plurilinguistico della scrittura di Dante, una qualità per la quale pure il giovane romanziere di *Ragazzi di vita* si sarebbe distinto, per lo meno in chiave gaddiana. La *Divina Commedia* offriva molti spunti e molte idee allo scrittore: doveva essere particolarmente gradito a Pasolini quel brulichio di creature imperfette e dannate della Terra, quelle apparizioni e quelle ambientazioni tetre e “grottesche”. La varietà delle “voci” trovava il suo contrafforte iconico nella varietà di personaggi, figure, luoghi, realistiche, storiche e mitologiche a un tempo. Una multiformità di livelli stilistici e cognitivi, una plurivocità di immagini che tanto ha condizionato la scrittura pasoliniana, anche quella cinematografica, nella quale si ritrovano espresse citazioni, anche iconografiche, dell'*Inferno* dantesco: una su tutte si trova nel sogno di Chaucer ne *I racconti di Canterbury*, mediato dalla lezione della pittura moraleggiante di Hyeronimus Bosch. La raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* del 1970 invece per titolo ha una dizione costruita sul celebre neologismo del *I Canto* del *Paradiso*. «L'altra faccia della “trasumanizzazione” [...] è proprio l'organizzazione».³ Con questa espressione, Pasolini sembra involontariamente ammiccare all'ordine quasi tassonomico della *Divina Commedia*: una sistemazione sapienziale, stilistica, simbolica, sta alla base ed è mezzo dell'«ascesa spirituale». La numerologia dantesca ne è il miglior sintomo: la trinità è misura di

3 P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma, 1993, pag. 60.

tutte le cose. Pure, Pasolini per natura sembra condividere con Dante un atteggiamento “sincretico” e sapienziale, che lo porta a integrare esperienze e conoscenze eterogenee in una trama tessuta da un “universale” linguistico. Ma ciò che più accomuna la ricerca letteraria pasoliniana all’opera del sommo poeta è forse la “tensione polifonica”. Naturalmente nel passaggio da Dante a Pasolini essa ha delle graduazioni interpretative, delle differenze di senso e concezione, anche storiche: se in Dante la polifonia è più propriamente pluralismo vocale – i “*flati vocis*” interpellati nelle peripezie divine – in Pasolini pare incarnarsi in maniera “propria” e compiuta, bachtiniana, cioè attraverso gli strumenti e le funzioni linguistiche deputate a un simile scopo: il discorso indiretto libero, la confusione degli stili (nell’accezione pasoliniana di contaminazione-immedesimazione quasi paranoide, gaddiana, in una pluralità di livelli e registri linguistici), l’allusione, la stratificazione lessicale, idiomatica, linguistica, la citazione, nonché un gusto spiccato per la modulazione timbrica, antiestetica, come emerge ad esempio nei racconti romani.

Malgrado tutto, secondo Pasolini la scrittura dantesca non è plurlinguistica: una tesi sostenuta nei saggi *La volontà di Dante a essere poeta* e ne *La mala mimesi*, acclusi poi a *Empirismo eretico* e contemporanei a *La Divina Mimesis*. Essa è certamente declinata in più voci e “misurata” secondo un consistente spettro polifonico, come comprova la ricchezza linguistica della *Commedia*; in essa coesisterebbero sostanzialmente due registri, quello “solenne” e quello

“umile”, che però, lungi dal risultare scollati, a detta di Pasolini troverebbero coesione nell’incessante lavoro di “omogeneizzazione stilistica” compiuto da Dante. Ma, alla base di questa dell’impressionante gamma di soluzioni e rese linguistiche ottenuta da questo “volgare illustre”, oltre che una straordinaria attitudine transtilistica e sperimentalistica, vi sarebbe anche la sensibile “coscienza sociologica” di Dante, ovvero un’attenzione sociale e linguistica nei confronti dei soggetti preferibilmente storici della *Commedia*. Ne risulta una poetica peculiare, che Contini nominò a modello di elezione del plurilinguismo, ma che per Pasolini può definirsi piuttosto effetto di un “monolinguismo tonale”.⁴ L’accostamento mutua il linguaggio dell’amata pittura: Dante spande come su un’immensa tela, mettiamo *Il giardino delle delizie* di Bosch, una fantasia di colori e chiaroscuri, che è la poesia in volgare. Essa dispone di una uniformità stilistica di base che, tuttavia, lascia spazio a una gradazione di coloriture e sfumature differenti. Cambiano dunque i colori e gli strumenti “pittorici” adottati, l’afflato poetico tocca gli aspetti contingenti e accidentali dell’alterità, ma il linguaggio di Dante, essenzialmente, è costante, uniforme, benché sensibilissimo. Il volgare è misura di una realtà “sovraumana”, che viene esplorata per comprendere l’incommensurabile unità divina. In questa continuità formale del veicolo poetico, che si sostiene su una crociana parità di

4 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pag. 240.

“intuizione ed espressione”, risiederebbe – appunto – la “volontà di Dante a essere poeta”.

Insomma, Pasolini intravede nella *Commedia*, e in specie nella sua cantica più “tremenda” e grottesca, che è l'*Inferno*, la chiave poetico-satirica ideale a scrutinare attraverso l'irrinunciabile filtro del suo ipertrofico *io lirico* la realtà a lui contemporanea. La *Divina Commedia* deve inoltre sembrargli una mirabile metafora della sua condizione di letterato; un itinerario poetico-simbolico lungo cui tentare di estrinsecare comprensibili fobie e suggestioni, di esorcizzare il Caos, quella «Selva» in cui Pasolini si sente immerso da qualche tempo, senza possibilità di uscita. «ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita»: ⁵ così recita l'esordio, *in media res*, de *La Divina Mimesis*. «Qualunque cosa facessi, nella “Selva” della realtà del 1963» aggiunge Pasolini, «vi era un senso di oscurità». ⁶

Il viaggio iniziatico e metaforico pasoliniano inizia una domenica mattina «di aprile, o di maggio», in un cinema romano, dove il poeta si reca per partecipare alla cerimonia di iscrizione di un gruppo di giovani al Partito Comunista. Non è casuale l'ambientazione, se si pensa che il cinema aveva rappresentato per Pasolini una vera risorsa espressiva per scampare alla crisi che pareva attanagliarlo alla fine degli anni '50. Quasi per conseguenza, là dove la nuova passione s'interseca e fa corto-

5 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 5.

6 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 7.

circuito con l'impegno politico e l'ideologia, Pasolini si perde nella sua personale selva oscura. A un tratto, in una vertigine di luce, si smarrisce, per ritrovarsi in una dimensione ulteriore, indicibile e simbolica.

La «Selva». Immagine eloquente dell'entropia borghese che regola il mondo, di una baudelairiana foresta di simboli ambigui, metafora delle corrispondenze sempre più ostiche, è ciò che Pasolini chiama «processo formale vivente», «la forma magmatica e progressiva della realtà», della quale assume, registra, ripropone fedelmente i corpi, le sfumature, le connotazioni, – della quale è concrezione linguistica, *sive* filosofica, *sive* sociale. Pasolini la mette, come tutte le immagini mutate direttamente dall'iconologia dantesca, fra virgolette, come a evidenziarne il carattere nominalistico, linguistico, metaforico e non allegorico. La «Selva» è assimilabile allo stesso Inferno: è il *pastiche* creato dalle nuove forme che il mondo, il “nuovo mondo selvaggio”, si dà, è la liquefazione “sintattica” del mondo, con le sue antiche categorie e le sue etiche che vanno a fondersi, scindersi, frantumarsi fino a non poter più riconoscersi. Validi e consonanti è del resto l'analogia pasoliniana fra il Medioevo storico in cui operava Dante e l'incubo di un “medioevo prossimo venturo”, incombente in ogni civiltà avanzata, epoca di oscurantismo, distopia, assenza di luce.

Smarrito, il poeta inizia a vagare senza meta nell'oscurità in cui pure riconosce un barlume: una via percorribile, che però gli è sbarrata dal triplice spauracchio della «Lonza», del «Leone», e della «Lupa»: i tre

tipi zoomorfi, lungi dall'essere le allegoriche radici del peccato terrestre, sono i tre predicati della personalità pasoliniana; dei tre è la lupa, simbolo dell'avarizia – ma interpretato da Pasolini nell'accezione della sensualità, ad atterrirlo in maniera decisiva e a distoglierlo dal cercare il transito da quelle prode.

Appare prioritario, ancora una volta, il discorso individuale sull'identità, che finisce per monopolizzare il campo dell'indagine pasoliniana. Da una parte vi è la triplicazione animale, come un caleidoscopio che scompone e trasfigura in maniera quasi nicceana gli stadi dell'io. Da un'altra parte, vi è il tema classico del doppio. Proiettato nel ruolo di *agens* nell'Inferno, Pasolini vi incontra un *agens* antagonista, nelle vesti del suo mentore virgiliano, un altro Pasolini, ben più placido e adamantino – la sua versione anni '50, il poeta civile dalla coscienza agile e monolitica, priva di turbative. Non avviene dunque il distanziamento dell'autore, come invece nella *Commedia*, dove Dante si scinde in *auctor* e *agens*: è Pasolini stesso che si trasferisce, senza filtri, nel flusso dell'opera: la sua coscienza autoriale è invischiata, oltre che nel processo di creazione dell'opera, soprattutto nel corso del racconto, e imbastisce una dolorosa, cruda autoanalisi. Nondimeno, oltre che su un livello stilistico e formale, per il quale *l'auctor è il proprio linguaggio*, che lo negozia e lo ricrea continuamente, senza soluzione di continuità, tale partecipazione si fonda anche su un livello, per l'appunto, narratologico, agenziale, vi è insomma una sorta di exotopia "inversa". La funzione virgiliana è tuttavia fortemente avvilita da una ironia

somatica affatto contundente: lo scomodo Super Io de *Le ceneri di Gramsci* sembra «tutt'al più una guida di montagna».⁷ L'impegno, scolorito, remoto, gli anni '50, l'Era della Logica, che s'allontanano. L'*Inferno* in cui Pasolini vaga è l'«orrendo universo» neocapitalistico che fagocita la dimensione «cristiano-rurale» italiana, che dilava e scolora le borgate, che annulla la Storia, un eterno ritorno consumistico. «Il diktat del neocapitale alla letteratura è chiaro: impegno sia parola priva di senso, la letteratura sia attività che risolve all'interno di se stessa il proprio problema. Niente più miraggio di rosse bandiere».⁸ La crisi delle ideologie prima, la trasformazione latente della lingua poi, spalancano al poeta vuoti siderali difficili da colmare. In *Uccellacci e uccellini*, film pedagogico del '65, Totò e Ninetto vagabondano ai bordi di una città irricognoscibile, corpi inerti di un orrido Dopostoria, e il corvetto parlante che cerca di illuminare loro la via, per tutta riconoscenza, viene da loro mangiato. Il poeta civile, intellettuale *engagé*, avverte la cosiddetta «perdita dell'aura», il suo ruolo tradizionale, moralmente fondato, è sempre più marginale e avulso dal «pragma». La sua scrittura non sa più decifrare, né esprimere il mondo; il suo «mandato poetico», per usare le parole di Majakovskij, è in scadenza. È giunta l'ora, dunque, di cantare la città, il cemento, le fabbriche, anche nel Belpaese. Ma sarebbe lecito un simile inneggiare in

7 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 7.

8 E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, pag. 288.

un'era in cui le città sono le ospiti insidiose dello “sviluppo senza progresso”? Di una società mutata nel suo nucleo umanistico, in cui anche la devianza si riduce a “peccato” orizzontale, linguistico, e i significati sono relegati in capsule e confezioni dalla valenza segnaletica, e ogni verticalismo, ogni eccedenza espressiva è abolita? Tant'è. «Varcate le mura che cingono la città (la ratio)» dice Pasolini, «si apre l'orizzonte infinito, inizia la dismisura punita dagli dei».⁹ L'alternativa, per l'intellettuale, è farsi nuovamente cortigiano, o intraprendere, a proprio rischio, un proprio cammino “picaresco” e, chissà, di formazione. Ecco come, alla soglia dei quarant'anni, Pasolini si trova alquanto drammaticamente smarrito nella sua oscura «Selva», «che la dritta via era smarrita».

Così nella nota in prefazione a *La Divina Mimesis*: «alle stampe oggi queste pagine come un “documento”, ma anche per fare un dispetto ai miei “nemici”: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'inferno».¹⁰ L'inferno di Pasolini, per l'appunto, comincia nel '63, proprio nel punto dove le sue certezze ideologiche e letterarie, dunque anche “politiche” in un senso ampio, si disperdono nelle oscurità di una società nuova, che la neoavanguardia del Gruppo '63, ad esempio, si lancia invece a esplorare, con temerarietà e, forse, entusiasmo ormai alieni a Pasolini. È

9 P.P. Pasolini, a cura di J. Duflot, *Il sogno del centauro*, pag 76.

10 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 60.

il caso di rammentare che nel 1965 il Gruppo tiene una delle sue corrosive conferenze, particolarmente feroce nei confronti dello stesso Pasolini, che finisce per sentirsi ingiustamente un'ostia sacrificale di una falsa rivoluzione letteraria. Se il gruppo '63 utilizzerà lo *shock* stilistico-formale come specchio deformante e caleidoscopico del Neocapitalismo, in Pasolini tale specchio è ustorio, ulcerante: Vero è che ne *La Divina Mimesis* Pasolini concede qualcosa alla sfera avanguardistica della "scrittura automatica". In un passo di intensa pregnanza metalinguistica l'autore raccomanda a se stesso: «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».¹¹ Ma si tratta di un lambire asintotico che si regge, effettivamente, su un equivoco assai labile: i «magmi senza amalgami», come li chiama Pasolini in *Poesie in forma di rosa*, assecondano un anelito diaristico, di immediatezza, un bisogno di comunicatività che risorge per reazione dai "roghi lessicali" promossi dalla televisione, dalla pubblicità, dal sistema industriale e "tecnocratico". L'espressionismo, il manierismo opposti in extremis al dilagare del Neopotere.

La mimesi "divina" deve essere, infatti, la completa identificazione dell'opera con la vita, la coincidenza totale fra forma e sostanza della narrazione: *l'Inferno* pasoliniano è cioè dentro e fuori il linguaggio, anzi è il linguaggio e le sue modulazioni, espressione e concrezione del

¹¹ P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 57.

mondo allo stesso tempo. La visione pasoliniana è organica, integrale, complessa: linguaggio e società stipulano un rapporto di simbiosi interdipendente, anche se la ceralacca alla loro *unio* è applicata dal giro di vite scienziata che interessa l'Italia.

In definitiva, mentre *L'inferno* dantesco, e tutta la *Commedia* in generale, pur nelle costrizioni metriche e formali della struttura in terzine (e nel terreno angusto della trattazione teologica), rappresenta un momento altissimo di libertà e creatività espressiva, nobilitato per giunta dall'adozione e forse dalla invenzione di un nuovo "volgare", seppure in forma lirica. – *La Divina Mimesis* è invece una ruvida gabbia sociolinguistica, un'ironica e dolorosa parafrasi del mondo. Nelle pagine conclusive dell'opera, Pasolini paventa una inquietante premonizione: l'opera «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».¹² Ultimo baluardo eretto in opposizione al *Moloch* neocapitalista, monumento al plurilinguismo, prima di rassegnarsi a una definitiva e confondente entropia, che ha in questa nuova lingua tecnorazionalista, "media", in questa *koinè* parlabile dalle masse, una sorta di nuovo volgare. Nella concezione pasoliniana, la funzione del volgare è dunque ribaltata, da mezzo di espressività di massa, a mezzo di mera comunicatività estesa, diffusa.

12 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 59.

Infine Pasolini deve cedere. Nonostante la notevole estensione – materiale e tematica – del progetto, e la sua innegabile funzione terapeutica, che offre grandi spunti e continui stimoli al lavoro, col tempo lo scrittore bolognese ebbe modo di riflettere sulle difficoltà di un'operazione che andava assumendo i contorni di una vera impresa letteraria, a cui riservare ben altra dedizione, ben altra cura. Per di più, stritolata da pressanti impegni cinematografici e dalla proteiforme e frenetica ispirazione letteraria e giornalistica, nonché poetica; rimandata di continuo *sine die*, la realizzazione dell'*Inferno* pasoliniano dovette *de facto* ridimensionarsi e acquisire una qualità e una sinteticità più squisitamente sperimentali. Proprio perché alla sua stesura non potevano essere dedicate che le schegge di un'infinita *verve* produttiva, l'impianto testuale de *La Divina Mimesis* rivela *a fortiori*, in maniera immediata, quasi "cubista", i segni e le stratificazioni, le sovrapposizioni e la profondità analitica del pensiero pasoliniano, la rapsodia delle aggiunte, il suo *status in fieri*, addizionale; scopre lo spettro delle gradazioni morali, umorali e stilistiche. Del resto, è in una lirica di *Trasumanar e organizzar* che il poeta, quasi evangelicamente, predica: "*Interpolatevi amici, interpolatevi*". Poiché non può assurgere a poema, per limiti non endogeni, ma esogeni, esterni, eteronomi, – deve allora essere prosa, sia pure liricizzata, *La Divina Mimesis* diviene a buon diritto una testimonianza di natura diaristica, autobiografica, una memoria del proprio sé dinamico, la cronaca del confronto-scontro dell'essere che comunica *con\contro* il mondo, e nel mondo, che sfida la

prosa, la finitezza, la proporzione dicibile, commensurabile ricercando mansioni “euristiche”. La “mimesi” di Pasolini non è debitrice pedissequa di temi, immagini, figure dantesche, non ne ripropone la capacità icastica e discreta di disegnare, dar voce e respiro autonomo ai personaggi. Non è discorso né percorso per o attorno alla divinità, o meglio sarebbe stato estremo e arduo tentativo di riconquista dell’empireo poetico, se non fosse stato interrotto – volo di Icaro destinato a crollare nel mare dell’entropia. Il linguaggio iconico di Dante è rielaborato secondo forme prettamente pasoliniane, alla ricerca di un rapporto carnale, fattuale, estremo e volontaristico con il mondo: «vorrei gettare il corpo nella lotta» dirà di lì a poco Pasolini. Il corpo, e non più la lingua, come sonda delle cose. In definitiva, l’Inferno di Pasolini è un viaggio di natura non epica, né divina, ma lirica. Nel suo stato costantemente evolutivo e implementativo, è rintracciabile un principio dinamico di giustapposizione, solo parzialmente irrigidito dalla scansione in canti. L’io come il corpo-sentina dei mali del mondo. Complemento nostalgico, e melanconico, al lavoro, è un extra Inferno, *Iconografia ingiallita*, una sorta di “limbo” su pellicola fotografica, popolato proprio da figure e figuri relegati in una nicchia insipiente della storia, sconfitta e annichilita dal corso degli eventi: «crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine».¹³La dannazione è anche

13 P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, pag. 73.

retroattiva, travolge e scolora anche il passato. Una sezione, questa sì compiuta e coerente, in cui volti, situazioni, memorie, impressioni e sequenze in dissolvenza, dal dopoguerra all'affievolirsi dei fermenti sessantotteschi. Un morbido e ieratico amarcord di un'epoca dalla grammatica gentile, di una semplicità perduta, corrotta, *ingiallita*.

L'ordine e la "sintattica" precedenti sono stati rovesciati da una definitiva iattura, il trionfo del neocapitalismo, un evento designato in *Scritti corsari* come "l'unica vera rivoluzione di destra". L'entropia è regime minaccioso che si sottrae a ogni interpretazione che non sia la descrizione, unica, tremenda, dilagante rappresentazione dell'esistente, unica risorsa cognitiva, unica rivelazione. *La Divina Mimesis* doveva essere stata pensata da Pasolini come un epicedio sul vecchio Pasolini, ma è naufragata di fronte all'impossibilità del superamento: «volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito fuori qualcosa di poetico».¹⁴ Dunque una "mala mimesi", la statica avventura dell'io lirico «nel mondaccio ingiallito della mia anima», il rimpianto di un poeta che voleva abbracciare il mondo con la sua lingua e che dal mondo è ricusato, respinto:

«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».¹⁵

14 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pag. 3.

15 P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, pp. 64-65.