



Federico Bellini

Dante/Pasolini: lo naturale è sempre senza errore



Abstract

Questo breve saggio è incentrato sull'influenza che Dante Alighieri ha esercitato nell'opera di Pier Paolo Pasolini. Naturalmente esso non si propone tanto di esaurire un tema vastissimo, quanto di esplicitare alcune ipotesi di ricerca che hanno costituito i fondamenti teorici dello spettacolo *Una commedia divina: Dante/Pasolini*, andato in scena a Monaco di Baviera nel 2019 per la regia di Antonio Latella e selezionato come una delle dieci migliori produzioni dell'anno dal Theatertreffen di Berlino.

This short essay is focused on Dante's influence on Pier Paolo Pasolini's work. Obviously, it does not claim to complete this theme. It tries to explain some research hypothesis which constitute the theoretical foundation for *A Divine Comedy: Dante/Pasolini*, a theatrical performance directed in 2019 by Antonio Latella in Munich. The show was selected by Berliner Theatertreffen as one of the best ten production for the year 2020.



Credo si possa affermare con certezza che Dante è stato uno dei riferimenti centrali per la poetica e per l'intero *corpus* delle opere di Pier Paolo Pasolini¹. Ovviamente non parlo di uno scontato o tangenziale riflesso dell'opera dantesca nel lavoro del poeta friulano, cosa che suppongo riguardi tutti gli autori di lingua italiana successivi a Dante, quanto al legame praticamente inscindibile tra, almeno, la *Commedia* e l'opera pasoliniana. Ne è una prova, se non altro, l'arco temporale in cui si inserisce il tentativo di Pasolini di riscrivere una propria versione della *Commedia*, da *La Mortaccia*, scritto del 1959, fino a *La divina Mimesis*, pubblicato poco prima della morte, nel 1975.

Ne *La Mortaccia*, poi presentata in forma di frammento nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* del 1965, Pasolini fa compiere a una prostituta romana, Teresa, una parte del viaggio dantesco, dove le baracche di Cinecittà e della Tiburtina diventano una sorta di anti-Inferno. Pasolini segue Dante passo a passo, la sua è un'autentica

¹ Per una ricostruzione complessiva del rapporto tra Pasolini e Dante e per la bibliografia progressa sulla questione rinvio a Santato 2021.

riscrittura dove alle tre fiere dantesche si sostituiscono «tre canacci lupi [...] con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rogna» (Pasolini 1998, t. 2, pp. 592-593). A livello linguistico, Pasolini, pur affidandosi alla prosa, raccoglie il volgare di Dante in un romanesco che ne conserva la matrice popolare. C'è ovviamente, in questo primo tentativo di riscrittura, la traslazione dell'Inferno nelle borgate romane, dove angeli e diavoli finiscono inevitabilmente per confondersi in un'unica entità. La guida Virgilio, è, in questa versione, Dante stesso, che, molto ironicamente, viene all'inizio scambiato da Teresa per un cliente, «o magari... un commissario di polizia!» (Pasolini 1998, t. 2, p. 594). Una delle questioni più pressanti e decisive riguardava probabilmente, per Pasolini, il ruolo di Virgilio. Ne *La Mortaccia*, come suggerisce egli stesso, Antonio Gramsci avrebbe dovuto prenderne le parti; in seguito, evidentemente non del tutto convinto della scelta, Pasolini l'avrebbe sostituito con Dante e quindi, ne *La divina Mimesis*, con un singolare Pasolini-Virgilio. Se vogliamo, osservando questa parabola, il poeta pare affidarsi, alla fine, solo a se stesso, in uno sdoppiamento che probabilmente è anche disincanto verso una figura paterna di maestro, politico e poetico, o forse l'assunzione definitiva della responsabilità d'essere guida, e quindi, in un certo senso, fautore della propria parabola esistenziale e della propria fine.

La Mortaccia, in ogni caso, fu un tentativo letterario arrestatosi ai primi due canti dell'*Inferno*, con annotazioni frammentarie di altri canti, come se Pasolini non fosse ancora pronto ad affrontare la montagna. Significativo, a questo proposito, il fatto che molti tentativi di mimesi dantesca da parte del poeta friulano siano stati in larga parte progetti abortiti o incompiuti. Per molto tempo, rispetto alla sua produzione, assistiamo, più che a un tentativo compiuto di riscrittura della *Commedia*, a un corollario di citazioni più o meno esplicite.

Non è quindi un caso che il primo film di Pasolini, *Accattone*, si apra proprio con una citazione dal canto V del *Purgatorio*, inscritta all'inizio della pellicola come una sorta di lapide che già ne svela il senso e il finale, con il protagonista che può salvarsi l'anima con un'ultima ma non tardiva assunzione di responsabilità. Il riferimento è chiaramente a Bonconte da Montefeltro, la cui «lagrimetta» lo 'assolve' in punto di morte, dirimendo la questione su chi debba prendersi la sua anima, se l'angelo del Paradiso o il diavolo dell'Inferno (dicotomia che troveremo esplicita in *Petrolio*, di cui parlerò più avanti). «L'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: "O tu del ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta che 'l mi toglie"» (*Purg.* V, vv. 104-107)², riporta Pasolini da Dante, riassumendo da subito la parabola esistenziale di Vittorio Cataldi, sottoproletario romano che si faceva mantenere da una prostituta. È chiaro, sia a livello politico che umano, che il Pasolini di quegli anni non

² Per le citazioni dalla *Commedia* faccio riferimento, qui e in seguito, all'edizione a cura di Roberto Mercuri indicata in bibliografia.

poteva che provare un senso d'indulgenza per le classi più disagiate, per cui risulta, a ben guardare, che i suoi protagonisti, avendo sperimentato l'Inferno in vita, non potevano essere, a livello morale, veri e propri peccatori. In questo Pasolini apporta significative differenze all'eventuale struttura del 'suo' Inferno, che non può non risentire del contesto sociale e di lotta di classe proprio di quegli anni.

Oltre alle citazioni dantesche, di cui è disseminata gran parte della sua opera, va qui ricordato il saggio *La volontà di Dante a esser poeta* che Pasolini pubblicò qualche anno dopo, nel 1965, anno del 'giubileo' dantesco, per il periodico *Paragone*. (Pasolini 1999a, t. 1, pp. 1376-1399). Questo saggio è a mio avviso depositario di un'intuizione folgorante e decisiva per ogni interpretazione o rappresentazione dantesca, ovvero il riconoscimento del plurilinguismo che Dante utilizza nella *Commedia* come consapevolezza letteraria del parlato di ogni classe sociale. In altri termini, Pasolini distingue tra il Dante-autore e il Dante-personaggio, quest'ultimo impegnato, come sappiamo, nella serie di incontri con le anime che caratterizzano il suo viaggio. Attraverso il dialogo con due ombre/emanazioni fondamentali del testo, in particolare con quella di Vanni Fucci, Pasolini riesce a cogliere l'autorialità di Dante come scrittore capace di cambiare registro linguistico a seconda del parlante, della sua classe sociale o della sua indole. Non si spiegherebbe altrimenti il linguaggio di Fucci, che Dante, pur non abbandonando ovviamente la terzina, abbassa platealmente fino a utilizzare un gergo ancora oggi triviale e scurrile: «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"» (*Inf.* XXV, vv. 1-3). In altri termini, Pasolini ci offre da un lato un'attenta analisi letteraria, dall'altro induce a pensare a un Dante-drammaturgo, quasi un autore di teatro impegnato nella costruzione di autentici parlanti-personaggi.

Dopotutto Pasolini aveva già da tempo saldato pubblicamente il suo debito nei confronti di Dante. Si guardi, ad esempio, alla poesia *Alla mia nazione*, contenuta ne *La religione del mio tempo* e pubblicata nel 1961, qualche anno dopo *La Mortaccia*. Qui Pasolini sembra idealmente raccogliere il testimone dal canto VI del *Purgatorio*, accogliendo non solo le caratteristiche semantiche dell'invettiva di Sordello, ma utilizzando termini del tutto simili. Per Dante, la «serva Italia» è «nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!» (*Purg.* VI, vv. 76-78); per Pasolini «una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino!» (Pasolini 2003, t. 1, p. 1027)³. Appare chiara l'insofferenza dei due scrittori nei confronti del proprio Paese, quasi una deflagrazione emotiva che permette alla parola "bordello/casino" di presentarsi inattesa nella materia poetica, irruzione del più rozzo parlato nel verso. Sullo sfondo, le macerie di una (probabile) Roma ben distante dalle glorie del passato, capitale che giace orfana di guida secondo Dante, oscurata dall'ignavia o dagli altri

³ *Alla mia nazione*, v. 7, nella raccolta *La religione del mio tempo*.

peccati del neo-capitalismo secondo Pasolini. Così, Sordello-Dante afferma: «Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama: / “Cesare mio, perché non m’accompagne?” / Vieni a veder la gente quanto s’ama! / e se nulla di noi pietà ti move, / a vergognar ti vien de la tua fama» (*Purg.* VI, vv. 112-117). Non è difficile osservarne il riflesso nei versi pasoliniani, dove anche i quartieri popolari sono ormai preda del nuovo rampantismo piccolo-borghese, nei quali «Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci / pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti; / tra case coloniali scrostate ormai come chiese» (*Alla mia nazione*, vv. 8-10). Soprattutto, sul piano del contenuto, entrambe le invettive rivendicano l’inadeguatezza del presente a confronto con i fasti del passato; in Dante, l’assenza di una guida o di un’unità si rovescia in un oscuro quanto inutile legiferare, dove «un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene» (*Purg.* VI, vv. 125-126). In Pasolini, al contrario, la consapevolezza della grandezza del passato diviene la prima e più eclatante dimostrazione della miseria dell’oggi, «Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti, / proprio perché fosti cosciente, sei incosciente» (*Alla mia nazione*, vv. 11-12). Come non notare, peraltro, un’eco dantesca nel terribile finale pasoliniano, dove il poeta si augura all’Italia di sprofondare nel «suo bel mare» (*Alla mia nazione*, v. 15), così come si inabissa la nave dantesca di Ulisse nei celebri versi «Tre volte il fé girar con tutte l’acque / [...] / [...] / infin che ’l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI, vv. 139-142)?

Inoltre, bisogna considerare che *L’umile Italia* era il titolo pensato da Pasolini per la raccolta poetica che si sarebbe poi intitolata *Le ceneri di Gramsci*. È evidente il richiamo all’espressione che Dante mette in bocca a Virgilio nel primo canto dell’*Inferno*, «di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute» (*Inf.* I, vv. 106-108): un passo che rievoca a sua volta l’*Eneide*, con il quale Dante, e Pasolini con lui, connotano quell’«humilemque videmus / Italiam» (*Aen.* III, vv. 522-523) virgiliano in senso probabilmente morale, forse erroneamente. È altrettanto significativo, però, a mio avviso, che l’invettiva di Pasolini faccia riferimento proprio al canto VI del *Purgatorio*.

Come sappiamo, Pasolini diede vita a un breve poema, incluso nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, non a caso intitolato *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»* (Pasolini 2003, t. 2, pp. 64-67). In esso svolge un ruolo d’assoluta protagonista la luce: «Dei primi sei canti del Purgatorio / so per ora solo che trattano molto di luce» (*ibidem*, p. 66). La luce purgatoriale assume in Pasolini un senso di rinascita, in accordo con il dettato dantesco del canto I («ma qui la morta poesì resurga», *Purg.* I, v. 7), ma anche, più o meno inaspettatamente, una sorta di dettame cinematografico («So anche che in Dante la luce / è tutta controluce e di taglio. / Se qualche momento di luce “piatta” c’è, / essa è però radente, con le “ombre lunghe”», in Pasolini 2003, t. 2, p. 66). Come in un lungo piano-sequenza,

vediamo due uomini passeggiare: sono Pier Paolo e il fratello Guido, nella loro abituale camminata aurorale «dopo l'ultimo sonno in comune» (*A un ragazzo*, in *La religione del mio tempo*, in Pasolini 2003, t. 1, p. 954). Forse l'ultimo sonno prima della partenza di Guido come partigiano, si potrebbe azzardare. In questo senso, la spiaggia purgatoriale diventa per Pasolini l'anticamera della scalata al monte dell'espiazione, dove poter cancellare qualcosa sentito come colpa. Del resto, anche a livello di suggestione, sulla fronte di Dante, nel Purgatorio, le ferite contrassegnate da ogni P si estinguono all'uscita da ogni cornice.

Particolarmente significativo, però, mi pare innanzitutto il fatto che Pasolini utilizzi un termine dantesco per significare una delle sue ultime e più importanti raccolte poetiche, «trasumanar», appunto. Non mi inoltro in una possibile spiegazione di questo termine, in quanto già Dante avverte l'impossibilità di inserirlo all'interno di un campo semantico stabilito. Trascendere, innalzarsi a una condizione divina, trapassare, perdere l'io nell'estasi, nulla rende appieno il concetto fondamentale insito nel «trasumanar». Di fatto si tratta di un neologismo dantesco che compare, come noto, nel canto I del *Paradiso*, nel momento in cui Dante incontra lo sguardo di Beatrice: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi. / *Trasumanar significar per verba / non si poria; /* però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba» (*Par.* I, vv. 67-72, corsivo mio). Ovvero il movimento interiore, se così si può definire, indotto dalla sola vista di Beatrice, non può essere descritto a parole, tale è la sua portata e intensità. Si tratta naturalmente di oltrepassare una condizione umana per giungere a una sorta di beatitudine. A tal proposito, Pasolini pare immaginare la sua raccolta poetica come una sorta di *summa* per un'ipotesi di felicità forse irraggiungibile, ma, paradossalmente, «organizzabile» in forma di progetto. In *Egli o tu*, poesia iniziale di *Trasumanar e organizzare* dedicata a Robert Kennedy, da poco assassinato, Pasolini scrive: «l'unica cosa radiosa è il nulla di un sorriso» (Pasolini 2003, t. 2, p. 11); e aggiunge, peraltro, quella che pare quasi una citazione dall'atto terzo dell'*Amleto*: «Hai significato che solo per questo poco si muore» (Pasolini 2003, t. 2, p. 11), che richiama a mente la constatazione del principe danese riguardo la grandezza del combattere anche per poco, forse per nulla. Quel che importa qui, comunque, è la ricerca, condivisa con Dante, di un'estasi inesprimibile dal linguaggio verbale, conservata solo nel cuore e nella mente di chi ha avuto la possibilità di riceverla. Ancora più esplicito è, nel seguito della poesia, il triplice richiamo a quello che pare un motto, un dettato spirituale «perché: lo naturale è sempre senza errore, / lo naturale è sempre senza errore / lo naturale è sempre senza errore» (Pasolini 2003, t. 2, pp. 11-12). Qui il debito dantesco si rivela nella sua enorme portata divenendo esplicito; si tratta infatti della citazione delle celebri terzine del canto XVII del *Purgatorio*, in cui Dante raccoglie, attraverso Virgilio, la sua teoria dell'amore: «Né

creator né creatura mai,” / cominciò el, “figliuol, fu senza amore, / o naturale o d’animo; e tu ’l sai. / *Lo naturale è sempre senza errore*» (*Purg.* XVII, vv. 91-94). L’amore che tutto pervade è inscindibile dal creato, e quello “naturale” non può contenere alcuna possibilità di sbaglio, o deviazione, in quanto è emanazione diretta del volere divino. È chiaro, in queste righe, come il triplice (non a caso) richiamo pasoliniano risuoni come una sorta di grande incisione sull’opera e la vita dello stesso poeta, nella sua inesausta ricerca di un modello d’uomo pre-industriale o pre-capitalista, uno stato di natura in cui nulla è corrotto e forse corruttibile. Il Paradiso: in altre parole, in altra forma. Oppure, stando all’ultimo Pasolini, parafrasando Milton, un Paradiso ormai perduto, perché anche chi poteva riconoscersi o essere identificato in questo ideale di natura è ormai del tutto naufragato nelle spire della società dei consumi, che ovviamente non ha risparmiato neppure le borgate o le baracche pasoliniane. L’ultimo, amarissimo Pasolini ne è a tal punto consapevole da parlare di un vero e proprio genocidio culturale, come riporta con molta franchezza in *Lettere luterane*: «tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. [...] I giovani, svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue – e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l’essere: quello piccolo borghese» (*Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*, in Pasolini 1999b, pp. 676-677).

«In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui [...] immagino una specie di discesa agli Inferi, dove il protagonista, per fare esperienza del genocidio di cui parlavo, percorre la strada principale di una borgata di una grande città meridionale, probabilmente Roma, e gli appare una serie di visioni [...]. Ognuna di esse è una specie di bolgia, di girone infernale della *Divina Commedia*» (*Il genocidio*, in *Scritti corsari*, in Pasolini 1999b, p. 512). Il 27 settembre del 1974, sulle pagine di *Rinascita*, Pasolini annuncia così quello che sarebbe stato il suo ultimo tentativo di riscrittura diretta, per così dire, della *Commedia*, ovvero *La divina Mimesis*. Non va dimenticato, naturalmente, che la stesura de *La divina Mimesis* andava di pari passo, nel lavoro di Pasolini, con quella, altrettanto impegnativa e fatalmente incompiuta, del colossale *Petrolio*, il romanzo che l’avrebbe impegnato, parole sue, forse per il resto della sua vita. La verità, probabilmente, anzi, direi con piena evidenza, è che i due progetti potrebbero essere pensati come un *corpus* unico, di cui Dante è il riferimento imprescindibile. Centrale, in questo senso, è a mio avviso il concetto di *bolgia*, che Pasolini immette nelle sue ultime opere con maniacale insistenza. Bolge sono quelle in cui sono immersi i personaggi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, opera che presenta una struttura scandita da tre blocchi-bolge dantesche introdotti da una sorta

di Anti-inferno. Sono bolge gli ultimi capitoli in cui precipita il protagonista di *Petrolio*: bolge e non cerchi, come puntualizza Pasolini stesso («Comincia dunque una seconda parte dell'Inferno [...]. Le Bolge, che sono cinque, rispetto ai quindici Gironi, sono caratterizzate da una diversa costituzione del Modello», in Pasolini 1998, Appunto 71Z, p. 1608). Nella Prima Bolgia, si trovano ragazzi che «hanno dunque la comune caratteristica di essere particolarmente brutti e ripugnanti [...]. Non guardano in faccia nessuno. [...] Ognuno di loro espone un completino esemplare: calzoni con splendide toppe a forma di stella; magliettine a forma di gilet 'double face' [...]. Sono lì per essere ammirati [...]. Ebbene, tutti costoro [...] emanano un odore, tutto uguale, di barbiere e di corpo lavato male. [...] È l'odore dell'impiegato fascista o dell'avvocato clericale» (ivi, pp. 1612-1613). Risuonano in queste parole gli echi di *Alla mia nazione*, una scrittura quasi tangibile in cui percepiamo con chiarezza gli «avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi» (Pasolini 2003, t. 1, p. 1027, v. 5) che informavano la poesia del 1956. Ciò che è cambiato, per quello che ho forse impropriamente definito "l'ultimo" Pasolini, è l'olezzo nauseante dell'acqua di colonia che caratterizza questi nuovi piccolo-borghesi. Distanti dagli affannati neo-capitalisti del dopoguerra, ancora incapaci, in fondo, di ripulirsi dalle sporchie belliche (i piedi sporchi), con la cravatta annodata a stento, l'avanzata di questi nuovi figli ha invece, per Pasolini, tutto il puzzo della finta pulizia, che è anche l'oblio di un'identità perduta. Come noto è un movimento che nasce, per il poeta, dalla creazione dell'uomo di consumo, un diverso tipo di suddito a cui anche gli strati più arretrati della popolazione ambiscono, pur in nevrotico affanno. Il neo-capitalismo, e il conseguenziale fenomeno del consumismo, permettono a Pasolini di informare la sua visione del mondo di nuovi peccati, aggiornando, da par suo, pene e contrappassi danteschi. Per cui, già nelle pagine finali di *Petrolio*, Pasolini annota come, per l'uomo di allora (con le caratteristiche di C., il protagonista "sdoppiato" del libro) la discesa agli Inferi non possa che assumere la valenza di un "sogno dei sogni", una sorta di *summa* dei desideri insiti nell'inconscio collettivo piccolo-borghese. Un sogno in cui, accanto ai noti rimossi del sesso (la 'Visione del Centauro col cazzo enorme'), appaiono in realtà i giovani per come Pasolini stesso poteva vederli in quell'inizio di anni Settanta, già in parte legati al mondo criminale. È lancinante osservare, oggi, la lucidità di Pasolini nel descrivere quella parte di mondo che avrebbe contribuito, se non posto in essere, la morte del poeta stesso; non è difficile rintracciarlo nella seconda bolgia di *Petrolio*, dove il Modello rappresenta la «'nuova criminalità', con le sue nuove leggi e le sue nuove caratteristiche» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1615). E qui Pasolini, ancora una volta, si rivolge a Dante per descrivere questi nuovi esseri disumani: «hanno perso anche le apparenze del 'ben dell'intelletto' teso sia pure alla xxx, e sono pure e semplici forme della Matta Bestialità» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1617). Si tratta di un agire bestiale del tutto

nuovo, lontano dalle forme assunte dalla violenza in precedenza, perché non ha alcun rimando alla cultura della malavita vera e propria. Pasolini, acutamente, quando afferma «l'organizzazione diventa [...] dissociazione» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1618), individua il passaggio chiave dei nuovi criminali, in cui l'io criminale è schizofrenico, prevedendo un uomo scisso in due parti assolutamente distinte e che con ogni probabilità non comunicano. Viene naturale, a questo punto, in una breve digressione, ricordare come uno degli eventi più efferati della storia italiana del secondo Novecento, il cosiddetto 'massacro del Circeo', avvenne esattamente un mese prima la morte di Pasolini, ad opera, come sappiamo, di un gruppo di giovani pariolini di buona famiglia, che, come annota Pasolini stesso, fungono da 'modello' per i nuovi criminali sottoproletari⁴. Al di là della contingenza temporale (comunque da non trascurare affatto), è la possibile lettura sociologica che Pasolini già offre di quella 'peggio gioventù' a essere singolare quanto interessante: la nascita di giovani assassini che, una volta interiorizzato il motto 'rubare e uccidere', trovano una coesione interna che è *tutta* in questa decisione, senza il bisogno di organizzarsi in una struttura criminale come, ad esempio, la mafia. Soprattutto, si esaurisce in un dettame che è in grado di garantire loro una sorta di doppia personalità, due io sociali sempre a disposizione. «Massacratori e sanguinari, compiono le loro azioni per partito preso e come drogati. Rincasano nella notte con un brandello di carne umana tra i denti scoperti, lo lasciano cadere, si forbiscono la bocca con l'avanbraccio, ma le labbra gli restano unte di sangue, e nell'occhio la luce di un'esaltazione vagamente comica» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1618). Come non vedere, in questa descrizione, i riflessi delle bande criminali romane degli anni Settanta, di matrice sia borghese che proletaria, con quell'agghiacciato stato di alterazione che finisce per virare la tragedia nel grottesco, se non nella farsa?

Da questo punto di vista, il poeta aveva già mostrato come una colpa o pena dantesca potesse trapassare nel ridicolo; nel finale del film *I racconti di Canterbury*, che significativamente si apre, appunto, con una terzina dantesca, il poeta ci offre l'immagine del colossale sfintere di Satana che, letteralmente, espelle come peti i frati avidi, imitato dagli altri diavoli custodi.

⁴ Si veda a proposito il libro di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica* (Albinati 2016). Qui è interessante notare come Pasolini ebbe il tempo di esprimersi a proposito del massacro del Circeo in un contestato articolo comparso sul *Corriere della Sera* l'8 ottobre del 1975. Ne cito un passaggio: «Il lettore confronti personaggi come i pariolini neo-fascisti che hanno compiuto l'orrendo massacro in una villa del Circeo, e personaggi come i borgatari di Torpignattara che hanno ucciso un automobilista spaccandogli la testa sull'asfalto: a due livelli sociali diversi, tali personaggi sono identici: ma "i modelli" sono i primi, quei figli di papà, che così a lungo – per secoli – sono stati sfottuti e disprezzati dai ragazzi di borgata, che li consideravano nulli e pietosi. Mentre erano fieri di ciò che essi stessi erano: della loro "cultura", che dava loro gesti, mimica, parole, comportamento, sapere, termini di giudizio» (*Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*, in Pasolini 1999b, p. 678).

Tornando a *Petrolio*, non si può non osservare, quindi, una sorta di legame strettissimo con *La divina Mimesis*, in quella che potremmo definire come *la volontà di Pasolini a essere Dante*, parafrasando il saggio del poeta di Casarsa su Alighieri. *Petrolio* stesso, peraltro, nelle prime intenzioni di Pasolini, avrebbe dovuto chiamarsi *Vas*, con l'esplicito riferimento al «Vas d'elezione» dantesco (*Inf.* II, v. 28). Addirittura, secondo le testimonianze esterne di Nico Naldini e di Enzo Siciliano, il titolo *Vas* avrebbe dovuto sostituire *Petrolio* nell'edizione definitiva dello scritto giunto incompiuto (Santato 2021, p. 294). In esso, naturalmente, Lucifero ha forse le sembianze del grigio presidente dell'Eni Eugenio Cefis, alias, nel libro, Aldo Troya, che, come il principe dei diavoli, si potrà forse trovare soltanto al termine della ricerca infernale, in quell'acqua del Cocito che per Pasolini è il liquido dell'oro nero. Inafferrabile e praticamente inarrivabile come Lucifero, Cefis dirama i suoi diavoli custodi in tutti i rivoli dell'Inferno italiano di quegli anni, dall'*affaire* Mattei alla presidenza della Montedison, dalla Confindustria a Propaganda 2, di cui con ogni probabilità era uno dei primi e principali 'azionisti'. Ma, per Pasolini, ciò che conta è che Lucifero-Cefis-Troya ha un'ambizione ben maggiore dell'essere uno degli uomini più potenti della Penisola, ovvero quella di operare un vero e proprio sovvertimento della Repubblica in favore della proclamazione di un presidenzialismo autoritario. Una Rivoluzione di destra, insomma. E ciò non deve affatto meravigliare, se già Pasolini avvertiva, in un articolo del 1973, pubblicato su *Il tempo illustrato* e poi raccolto negli *Scritti corsari*, che era in atto già dal 1971-1972 'la prima, vera rivoluzione di destra' (questo il titolo dell'articolo, in Pasolini 1999b, pp. 284-289), che, sotto le sembianze di una restaurazione, si poneva invece come rivoluzionaria in quanto «non restaura niente e non ritorna a niente; anzi, essa tende letteralmente a cancellare il passato, coi suoi "padri", le sue religioni, le sue ideologie e le sue forme di vita» (ivi, pp. 284-285). Pressoché lo stesso aveva affermato nel testo teatrale *Pilade*, del 1965, in merito alla fallita Rivoluzione di Pilade, soppiantata da una nuova Rivoluzione, forse figlia di quella «Destra sublime / che è in tutti noi» di cui Pasolini parla nel suo ultimo scritto di teatro, *Bestia da stile* (in Pasolini 2001, p. 853). Non è un caso che lo stesso Pasolini, poco prima di morire, decida di leggere l'ultima parte del testo in un incontro all'Università di Lecce, il 21 ottobre del 1975, dando il titolo alla conferenza-dibattito *Volgar eloquio*. Di fronte a una platea attonita di professori e studenti, Pasolini lesse proprio l'ultima strofa di *Bestia da stile*, definitiva e lancinante: «Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza, di volgarità, di bigotteria, / Destra Sublime, / che è in tutti noi, / "rapporto di intimità col Potere" [...] / Prenditi tu sulle spalle tutto questo» (*ibidem*). In tono volutamente ambiguo, Pasolini rovesciava l'identità del suo ideale interlocutore: non più rappresentante della borghesia avanzata di sinistra, ma di un arcaico quanto inattuale (per il tempo) neo-fascismo, forse l'unico in grado di recuperare i valori del passato. È chiaro come, con

questo, forse apparente, paradosso, Pasolini intendesse prendere di mira i cosiddetti *progressisti*, che, a suo avviso, si proclamavano innovatori senza rendersi conto dei cambiamenti avvenuti nella società e finendo con l'essere in realtà *gli antiquati*. Ancora una volta questo clamoroso invito alla destra non deve stupire. Già da un anno Pasolini intratteneva un fitto epistolario con Giovanni Ventura, ordinovista coinvolto nella strage di Piazza Fontana (Zecchi 2021).

Pasolini, in sintesi, durante la stesura di *Petrolio*, si muove come un giornalista d'inchiesta: chiede, interroga la realtà, si infiltra a modo suo negli ambienti del neofascismo fino a concepire quello che viene definito *Il romanzo delle stragi*, il famoso articolo uscito sul *Corriere della Sera* nel 1974, che altro non è se non l'avvertimento, a tutti, che la sua indagine non avrà fine né sarà messa a tacere se non dall'annientamento del suo stesso corpo.

Come sappiamo, dodici giorni dopo l'incontro di Lecce, Pasolini venne ucciso, tra l'1 e il 2 novembre, ad Ostia.

“Una commedia divina”, regia di Antonio Latella, Residenztheater di Monaco

Ho cercato di riannodare, per quanto mi è stato possibile, i fili conduttori che hanno portato alla genesi dello spettacolo *Dante/Pasolini: una commedia divina*, diretto da Antonio Latella su mia drammaturgia, se non altro perché esso comincia con la sequenza, più volte ripetuta, dell'omicidio del poeta. Nel lavoro teatrale si susseguono le immagini della morte di Pasolini da vari punti di vista, in più sequenze reiterate come in continuo riavvolgimento di un nastro audiovisivo, che tengono conto, soprattutto, delle varie versioni rilasciate da Pino Pelosi nel corso degli anni. Quel che oggi appare certo è che la prima versione dei fatti non corrisponde a verità. Il personale Inferno pasoliniano, nello spettacolo, è sia quello della morte del poeta che quello dell'impossibilità o della non volontà nel trovare una risposta certa rispetto a mandanti ed esecutori. Sulla scena, sette attori vestiti da Pasolini, in una sorta di lotta contro se stesso, inscenano le ipotesi del crimine. Sono l'equivalente dantesco delle Sette P che Dante incontra all'ingresso del Purgatorio, i sette peccati dai quali egli si deve mondare per poter trascendere, come nel passo dantesco («Sette P nella fronte mi descrisse / col punton de la spada e “Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe”, disse», *Purg.* IX, vv. 112-114). C'è qui subito il riferimento più immediato all'ultima opera che prenderò in esame, *La Divina Mimesis*; in essa, Pasolini, abbandonata l'idea di *farsi rappresentare*, rappresenta egli stesso, di fatto, il suo doppio, ovvero il Pasolini/Dante e il Pasolini/Virgilio. Tale sdoppiamento ricalca lo schema di *Petrolio*, dove il corpo dell'intellettuale di stanza ai Parioli, caduto (o spinto) dal balcone, vede il proprio

cadavere farsi oggetto di una singolare disputa tra Polis, l'equivalente dantesco d'un angelo, e Tetis, quello d'un diavolo. Più che una semplice suggestione, la contesa sul cadavere può rimandare sinistramente a quella avvenuta sul corpo di Pasolini stesso, sulla sua *appartenenza*. Ciò che conta, dal punto di vista letterario, è che i due Carlo che nascono dal corpo a terra, Carlo I e Carlo II, sono parte dello stesso personaggio. Così avviene che, nella *Divina Mimesis*, il Pasolini-Dante incontra, parallelamente allo sviluppo della prima cantica, il suo Pasolini-Virgilio, che altri non è che se stesso. Il Pasolini-Virgilio non è più il lirico mantovano del I canto dell'*Inferno*, il maestro d'arte e stile vissuto a Roma, ma «un'ombra, una sopravvivenza. [...] Sono nato sotto il fascismo, benché fossi ancora un ragazzo quando cadde. E vissi poi a lungo a Roma, dove del resto il fascismo, con altro nome, continuava» (in Pasolini 1998, p. 1082). Il Pasolini-Virgilio è un «piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta [...]: incapace di aiutare anche se stesso, figurarsi un altro» (ivi, p. 1084). In quest'ultima affermazione c'è il rovesciamento del ruolo di guida destinato a Virgilio; è Pasolini a spiegarne il motivo, affermando poco dopo, nel testo, che non sarebbe riuscito a trovare altro che un accompagnatore misero come se stesso. Salvo poi, con non malcelata ironia narcisista, far dire al Dante-Pasolini: «Mi sei sempre sembrato, in fondo, devo ammetterlo, il "più alto dei poeti del nostro tempo", la loro vera guida, effettivamente» (*ibidem*). Non meraviglia quindi, che al termine del suo percorso intellettuale, che coincide con l'inizio del suo *Inferno*, Pasolini non possa affidarsi ad altro contemporaneo che se medesimo. La *Divina Mimesis* si interrompe in pratica al termine della riscrittura del secondo canto, come ho già detto. Si intuisce, dai frammenti rimasti riguardanti gli altri canti, che Pasolini avesse in mente di proseguire il percorso dantesco, identificando gli ignavi come color che hanno scelto l'anonimato, ovvero "i moralisti del dovere". Avrebbe poi proseguito, nel canto IV, con una ricognizione dei poeti dell'Est Europa, che occupano anche una parte consistente del percorso formativo di Jan Palach in *Bestia da stile*. Si suppone che Pasolini vedesse in loro la forza di sottrarsi con la scrittura al regime totalitario al quale erano soggetti, in una ricerca di libertà creativa molto più complessa che in Occidente. Avrebbero naturalmente occupato il castello dantesco, quell'angolo di Paradiso che Dante ritaglia all'interno dell'*Inferno* per aggirare la non-colpa di essere nati prima di Cristo, e quindi non battezzati per pure questioni temporali. Nel canto VII avrebbero trovato invece la propria punizione i conformisti, come non è difficile comprendere pensando al percorso intellettuale del poeta. Va sottolineato che il titolo *La Divina Mimesis* non fu una scelta di Pasolini, ma del suo editore Einaudi, in quanto avvenne dopo la sua morte. Pare che frammenti dell'opera furono ritrovati nelle tasche di Pasolini e nella sua Alfa GT 2000 la notte in cui fu ucciso, insieme a un appunto su Platone; si suppone quindi che

ciò che Pasolini consegnò a Einaudi, sostanzialmente i primi due capitoli, non fossero che una prima versione di una pubblicazione che sarebbe stata ben più ampia.

Lo spettacolo andato in scena a Monaco di Baviera per la regia di Antonio Latella, nella ricostruzione della morte del poeta da varie angolazioni, non tace alcun aspetto delle varie ipotesi e ritrovamenti avvenuti negli anni: dall'anello con la scritta United States Army che Pelosi sostenne di aver perduto nell'abitacolo della macchina al singolare ritrovamento del cadavere di Pasolini stranamente rivolto faccia a terra, fino alla più evidente delle contraddizioni, ovvero la mattanza subita dal corpo del poeta. Pasolini non fu semplicemente ucciso, ma massacrato. Difficile, se non impossibile, pensare a tutto ciò come opera di un ragazzo, anche piuttosto gracile, a fronte di un uomo atletico qual era Pasolini.

L'Inferno della verità fatica ancora oggi a venire a galla⁵.

Eppure Pasolini, in qualche modo, se si vuole persino ironicamente, aveva compiuto una sorta di profezia sulla propria morte, quando, nella nota introduttiva de *La Divina Mimesis*, aveva avvertito che l'autore è «morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo» (Pasolini 1998, p. 1119)⁶. Ma, in fondo, tornando a Dante, che significato assume la morte di Pasolini nella sua personale *Commedia*? Secondo Giuseppe Zigaina, suo amico d'infanzia e grande pittore del Novecento, Pasolini, in qualche modo, la organizzò di persona per 'eternarsi', o, quantomeno, si mise volontariamente 'in pericolo' in date e luoghi carichi di simbolismo cristologico (Zigaina 2005). Basterebbe pensare, in effetti, che il poeta morì tra il giorno dei Santi e quello dei morti, a Ostia.

Tornando allo spettacolo andato in scena a Monaco, esso, come detto, cerca di tener conto delle varie ipotesi senza prendere una posizione univoca, partendo soprattutto dalle varie e differenti deposizioni di Pelosi che si sono succedute negli anni e dal lavoro degli inquirenti.

L'appuntato Renzo Sansone, durante un'indagine sotto copertura, ha fatto emergere ad esempio i nomi di Franco e Giuseppe Borsellino, due ragazzi calabresi di stanza a Roma e legati al Movimento Sociale Italiano, chiamati rispettivamente 'Braciola' e 'Bracioletta' (Marino 2017). Come riportò Pelosi al PM capitolino Francesco Minisci, «c'erano i due fratelli Giuseppe e Franco Borsellino, e un altro che non conosco» (Purgatori 2014). Le piste investigative portarono a identificare il quarto uomo in Johnny Mastini, alias 'lo Zingaro', così chiamato perché proveniente da una famiglia di giostrai. Nella macchina di Pelosi, infatti, fu ritrovato un plantare di scarpa di taglia 41, che né Pasolini né Pelosi avrebbero mai utilizzato. Mastini, al contrario, era solito portare un plantare di quella misura in seguito al ferimento durante una

⁵ Per informazioni e dettagli sulla morte di Pasolini rimando a Grieco 2015 e ai vari scritti di Giuseppe Zigaina, tra cui segnalo Zigaina 2005.

⁶ Per una «nota dell'editore», in appendice a *La Divina Mimesis*.

sparatoria. Inoltre, e questo è forse il fatto più significativo, sul luogo della morte e sugli abiti di Pasolini furono ritrovate tracce di 5 codici genetici differenti oltre a quelle di Pelosi e del poeta. L'inchiesta fu archiviata in quanto risultò impossibile risalire ai nomi di coloro ai quali sarebbero appartenuti.

Infine, come non tener conto della testimonianza di Sergio Citti, amico e collaboratore stretto del poeta? Citti riporta le affermazioni di un pescatore che avrebbe assistito all'omicidio. Secondo quest'ultima ipotesi, le macchine presenti sul luogo del delitto sarebbero state due; inoltre, Pasolini si sarebbe tolto la camicia insanguinata per poi scappare, inseguito da più persone. Prende corpo peraltro, secondo Citti, l'ipotesi che non sia stata l'Alfa di Pasolini a investire il poeta, ma la seconda vettura (Larcan 2010). Scenicamente, nello spettacolo, tale ipotesi veniva poeticamente restituita attraverso l'ingresso in palcoscenico di un modellino di Alfa Romeo che attraversava con delicatezza il corpo del poeta.

La prima parte dello spettacolo, invece, incentrata sulle varie ricostruzioni del delitto, aggiungeva a ogni nuova interpretazione ulteriori dettagli attenendosi agli indizi di cronaca sopra citati. Di fatto, ciò che prima ho definito un susseguirsi di sequenze visive era una vera e propria 'coreografia del delitto', ideata dal coreografo Francesco Manetti, dove sempre nuovi personaggi facevano irruzione, mentre Pelosi, alias Pino la Rana, ritrattava le sue deposizioni al termine di ogni ipotesi. Una volta compiuto l'omicidio dell'ultima ricostruzione, con il corpo dell'attore-interprete di Pasolini riverso a terra, gli assassini si tramutavano nelle tre fiere dantesche, ulteriore ostacolo all'ascesa dell'anima del poeta. Dalla macchina di Pasolini, fedelmente ricostruita dalla scenografia di Giuseppe Stellato, sarebbe uscito, poco dopo, il Pasolini-Virgilio de *La divina Mimesis*, qui nelle vesti del corvo di *Uccellacci e uccellini*, la guida marxista che accompagnava Totò nel film omonimo. A lui sarebbe spettato illustrare all'anima del poeta, sempre a terra per tutta la prima parte del lavoro, la struttura dell'Inferno come descritta da Virgilio nel canto XI della prima cantica: «Figliol mio, dentro da cotesti sassi” / cominciò poi a dir, «son tre cerchi / di grado in grado, come que' che lassi» (*Inf.* XI, vv. 16-18).

La spiegazione della struttura infernale assumeva, in questo contesto, anche un carattere quasi ironico, alludendo alle colpe spesso attribuite al poeta. A quale girone o cerchio sarebbe stato assegnato Pasolini, protagonista (peraltro assolto) di, non a caso, 33 processi? Quale pena Dante gli avrebbe attribuito?

Nel prosieguo dell'Inferno salivano alla ribalta due carabinieri, intenti, più che a trarre informazioni sull'omicidio, a cancellare le tracce di quanto accaduto. Tutto concorreva dunque, nello spettacolo, a supportare l'idea di un assassinio volutamente 'oscurato', o comunque oggetto di continui depistaggi. Al termine dell'Inferno gli

assassini, spogliatisi dei vestiti pasoliniani e quindi del loro doppio, improvvisavano una partita di calcio nella spiaggia di Ostia, incuranti del corpo dell'assassinato.

Uno scroscio di pioggia, in scena, celebrava invece l'ingresso nel Purgatorio. Una pioggia purificatrice che Pasolini-Virgilio accompagnava con le parole del I canto della seconda cantica, inno alla resurrezione della morta poesia e al contempo invocazione alle Muse («Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono», *Purg.* I, vv. 7-9).

L'intero Purgatorio era caratterizzato, scenicamente, da tre incontri tra l'anima del poeta e la proiezione di sua madre, Susanna Colussi, chiamata a riconoscere il cadavere del figlio. Come in una sorta di sogno-incubo, così presente in tutta la produzione pasoliniana, la madre si manifestava in tre differenti caratterizzazioni. Dapprima riottosa e ironica figura che rinfacciava al poeta alcune sue colpe, poi strega ammaliatrice, «femmina balba» dantesca, con esplicito riferimento al canto XIX del *Purgatorio*: «mi venne in sogno una femmina balba / ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta / con le man monche, e di colore scialba» (*Purg.* XIX, vv. 7-11). Naturalmente si trattava di un ulteriore ostacolo all'ascesa verso il Paradiso, falsa sirena che, come in Dante, aveva il potere di incantare i naviganti e distoglierli dal loro percorso. La vera madre, o meglio, l'apparizione di quella che poteva incarnare l'immagine più vicina al carattere e alla natura della vera Susanna Colussi, non appariva nello spettacolo se non sotto forma d'invocazione.

L'interprete di Pasolini poteva così, in un'ultima, risolutiva allucinazione, ricongiungersi finalmente con colei che l'avrebbe davvero accompagnato in un Paradiso da condividere, al contempo Beatrice e Vergine Madre. In scena, esaurito il suo compito, il Pasolini-Virgilio si congedava con le parole del lancinante addio del maestro a Dante, mentre l'interprete di Pasolini, ormai solo, poteva, come detto, far sue le parole di San Bernardo. Di fatto, chi, da un certo punto di vista, avrebbe potuto meglio identificarsi in quel «figlia del tuo figlio» del primo verso del XXXIII canto del *Paradiso* se non la madre stessa del poeta, visto che Susanna Colussi stessa aveva già interpretato Maria sotto la croce ne *Il Vangelo secondo Matteo*, pensato e diretto, quindi creato, dal suo stesso figlio⁷?

Dopo l'invocazione, scendeva dall'alto una porta da calcio, del tutto simile a quella che realmente si trovava nella spiaggia di Ostia. L'interprete di Pasolini, nudo, poteva quindi calciare un ultimo rigore riconciliandosi con il se stesso fanciullo, amante del calcio, in un «trasumanar» avvolto nel silenzio e nell'assenza della parola, laddove tutto è origine e quindi purezza, lontano da ogni colpa, maldicenza o miseria terrena. Perché, ormai lo sappiamo, «lo naturale è sempre senza errore».

⁷ Il riferimento è alla preghiera di san Bernardo alla Vergine: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio» (*Par.* XXXIII, vv. 1-3).

L'autore

Federico Bellini, membro della compagnia stabilemobile, collabora dal 2002 con Antonio Latella in qualità di drammaturgo (in particolare si ricordano gli spettacoli *Querelle*, *I Trionfi*, *La cena de le ceneri*, *Studio su Medea*, *Moby Dick*, *Non Essere – Hamlet's portraits*, *La metamorfosi e altri racconti*, *Don Chisciotte*, *Mamma Mafia*). È stato drammaturgo al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, per la stagione 2010-2011, dove ha scritto come autore *Caro George* (regia di Latella), *Prometeo* (regia di Pierpaolo Sepe), *Il Velo* (regia di Tommaso Tuzzoli) e *Tutto ciò che è grande è nella tempesta* (regia di Andrea De Rosa). Nel 2011 scrive (insieme a Linda Dalisi e Antonio Latella) la drammaturgia di *Francamente me ne infischio* e nel 2012 *Studio sul Simposio di Platone* per la regia di Andrea De Rosa. Nel 2013 ha curato, insieme a Latella e per la sua regia, la drammaturgia di *A. H. e Die Wohlgesinnten (Le Benevole)*. Nel 2015, sempre insieme a Latella, ha curato la drammaturgia di *Ti regalo la mia morte*, *Veronika*, produzione ERT. Nel 2016 è stato tutor per la drammaturgia per il progetto *Santa Estasi*, regia di Latella. Negli ultimi anni cura la drammaturgia di *Caligula* e *Oedipus* per il Theater Basel, e di *Pinocchio* (insieme a Latella e Linda Dalisi), per il Piccolo Teatro di Milano, sempre per la regia di Latella. Nel 2019 ha scritto insieme a Latella *Die drei Musketiere* per il Theater Basel e *Eine goettliche Komoedie, Dante/Pasolini* per il Residenztheater di Monaco, spettacolo selezionato per l'edizione 2020 del Theatertreffen del Berliner Festspiele. Dal 2017 al 2020 è stato inoltre drammaturgo e assistente alla Direzione Artistica della Biennale di Venezia Teatro.

e-mail: federicobellini39@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Albinati, E 2016, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano.

Alighieri, D 2021, *Inferno [Purgatorio. Paradiso]*, ed. R Mercuri, Einaudi, Torino.

Grieco, D 2015, *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*, Rizzoli, Milano.

Larcan, L 2010, "Così venne ucciso Pasolini". La verità nel docufilm di Martone', *la Repubblica*, 4 maggio 2010. Available from: <https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/05/04/news/film_pasolini-3817829>.

Marino, A 2017, 'Chi era Pino Pelosi, l'uomo che si è portato nella tomba il segreto di Pasolini', *Fanpage*, 21 luglio 2017. Available from: <<https://www.fanpage.it/attualita/chi-era-pino-pelosi-l-uomo-che-si-e-portato-nella-tomba-il-segreto-di-pasolini>>.

Pasolini, P P (1998), *Romanzi e racconti. Volume secondo (1962-1975)*, ed. W Siti e S De Laude, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (1999a), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. W Siti e S De Laude, con un saggio di C Segre, cronologia e note a cura di N Naldini, 2 tt., Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (1999b), *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. W Siti e S De Laude, con un saggio di P Bellocchio, cronologia e note a cura di N Naldini, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (2001), *Teatro*, ed. W Siti e S De Laude, con due interviste a L Ronconi e S Nordey, cronologia a cura di N Naldini, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (2003), *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W Siti [con la collaborazione di Maria Careri, Annalisa Comes e Silvia De Laude], saggio introduttivo di F Bandini, cronologia e note a cura di N Naldini, 2 tt., Mondadori, Milano.

Purgatori, A 2014, 'Pier Paolo Pasolini, la prova del Dna su un plantare potrebbe incastrare il terzo killer di cui parla Pino Pelosi', *The Huffington Post Italia*, 2 dicembre 2014. Available from: https://www.huffingtonpost.it/2014/12/01/pier-paolo-pasolini_n_6249520.html.

Santato, G 2021, 'Pasolini e Dante: dagli esordi a *Petrolio*', *Studi e problemi di critica testuale*, n. 102, pp. 263-297.

Zecchi, S 2021, 'Dietro il massacro di Pasolini non c'è Petrolio: le lettere col terrorista neofascista che nessuno vuole vedere', *TPI*, 19 luglio 2021. Available from: <https://www.tpi.it/cronaca/pasolini-massacro-lettere-terrorista-neofascista-petrolio-inchiesta-20210719808655>.

Zigaina, G 2005, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Marsilio, Venezia.