

LE TRE FIERE DI DANTE IN PASOLINI: DALLA *DIVINA COMMEDIA* ALLA *DIVINA MIMESIS*

(The Three Beasts of Dante in Pasolini.

From the *Divine Comedy* to the *Divine Mimesis*)

Cristina Coriasso Martín-Posadillo*

Universidad Complutense de Madrid

Abstract: During the ideological crisis of the 1950s, through the studies of Gianfranco Contini and Antonio Gramsci, the *Divine Comedy* proposed itself as an authorial, existential and political model and as a multilingual model, to which Auerbach's concept of *Mimesis* was added from 1957. A concept already prophetically sensitive to the arrival of neo-capitalism in the 1960s, which coincided, not by chance, with the triumph of the neo-avant-garde and the Gruppo 63. An artistic witness to the agonizing struggle against this arrival is *La Divina Mimesis*, an unfinished remake of Dante's poem, in which Pier Paolo Pasolini depicts the crisis of his mimetic poetics in the encounter between his 1950s self and his 1960s self. The characterization of the three beasts constitutes a sociolinguistic framework in which the author-actor does not renounce allegorical dialectics, identifying, in each one of them (lion-illusion, lion-superbia, she-wolf-conformism), the evil he recognizes in himself and in reality.

Keywords: Dante, Pasolini, *Divine Mimesis*, *Comedy*, sociolinguistics, beasts.

Riassunto: *La Divina Commedia* si propone, durante la crisi ideologica degli anni '50, tramite gli studi di Gianfranco Contini e di Antonio Gramsci, come modello autoriale, esistenziale e politico e come modello plurilinguistico, ai quali si unisce, a partire dal 1957, il concetto di *Mimesis* di Auerbach, già profeticamente sensibile all'avvento del neocapitalismo degli anni '60, coincidente in modo non casuale con il trionfo della neoavanguardia e del Gruppo 63. Testimone artistico dell'agonica lotta contro tale avvento è *La Divina Mimesis*, incompiuto rifacimento del poema dantesco, in cui Pier Paolo Pasolini raffigura la crisi della sua poetica mimetica nell'incontro fra il suo io degli anni '50 e quello degli anni '60.

* **Indirizzo per la corrispondenza:** Cristina Coriasso Martín-Posadillo. Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y de Traducción. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. Plaza Menéndez Pelayo s/n. 28040 Madrid (ccoriass@ucm.es)

La caratterizzazione delle tre fiere costituisce un quadro sociolinguistico in cui l'autore-attore non rinuncia alla dialettica allegorica, individuando, in ognuna di esse (lonza-illusione, leone-superbia, lupa-conformismo), i mali che riconosce in sé e nella realtà.

Parole chiave: Dante, Pasolini, Divina Mimesis, Commedia, sociolinguistica, fiere.

1. Anteprema

La Divina Commedia si propone, ad un certo punto – durante la crisi ideologica degli anni '50, tramite gli studi di Gianfranco Contini e la guida di Antonio Gramsci –, come modello autoriale nel senso di luogo in cui la dimensione esistenziale e quella religiosa e politica si integrano, e come modello plurilinguistico nell'uso di una lingua infinita e plurale che si apre a tutte le forze sociali invece di esercitarsi come monolitico strumento di dominio. Il frutto più alto dal punto di vista artistico sarà *Ragazzi di vita*, in cui la mimesi riesce ad essere espressione di un mondo (quello delle borgate romane) e non un semplice stereotipo. A partire dal 1957, con la traduzione in italiano di *Mimesis*, Pasolini si alimenta intellettualmente anche dell'idea di mimesi di Erich Auerbach apparsa nei suoi *Studi su Dante* (1963) e ha già iniziato la sua carriera cinematografica. Pasolini è già profeticamente sensibile all'avvento del neocapitalismo degli anni '60, che coinciderà in modo non casuale con il trionfo della neoavanguardia e del Gruppo 63. Uno dei testimoni documentari ed artistici di questa agonica lotta contro tale avvento è *La Divina Mimesis*, incompiuto rifacimento del poema dantesco, in cui Pasolini raffigura la crisi della sua poetica mimetica nell'incontro fra il suo io degli anni '50 e quello degli anni '60, "ingiallito" e quasi vinto. Partendo dallo studio di Emanuela Patti (2016), che ricostruisce con acutezza tale percorso, affrontiamo la caratterizzazione delle tre fiere, che costituiscono un quadro sociolinguistico della realtà in cui l'autore-attore non rinuncia alla dialettica allegorica che gli permette di individuare, in ognuna di esse (lonza-illusione, leone-superbia, lupa-conformismo), il male che riconosce in sé stesso e nella realtà. Questo lavoro vuole essere un'analisi di tali figure nell'opera di Pasolini.

2. Introduzione: geni e formazione dell'opera. Antefatti e detonante

Innanzitutto, cerchiamo di definire concisamente la genesi e lo statuto dell'opera nell'itinerario di Pasolini. Soltanto a torto l'opera può considerarsi incompiuta, giacché lo stesso autore decide di presentarla alla stampa nel 1975, in un'accurata raccolta di abbozzi e di note di cui soltanto i primi due canti si presentano in una forma chiusa, e la presenta, come detta la prefazione, in quanto "documento, ma anche per fare un dispetto ai miei 'nemici'".

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un 'documento', ma anche per fare un dispetto ai miei 'nemici': infatti, offrendo a loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) 'poesia visiva' (Pasolini 2006: 3).

Se guardiamo ad altre opere, come *Petrolio*, capiamo subito come in Pasolini l'incompiutezza può essere la forma compiuta di un'opera che esprime così il carattere espressivo di una crisi poetica, esistenziale, linguistica e politica. La genesi dell'opera è databile al 1963, venendo definita nel *Progetto di opere future* come "opera se mai ve ne fu, da farsi". Il modo in cui ogni nuovo asserto, sebbene apparentemente esterno, viene datato e aggiunto allo scartafaccio, ci parla di un'opera in cui ogni strato intermedio vuole essere contenuto e conservato nel suo fenomenologico dispiegarsi¹. Infine, non si può dire nemmeno, a rigore, che sia un'opera postuma, giacché quando è stata data alle stampe secondo le indicazioni dell'autore, questi era ancora – anche se per pochi giorni – vivo. Opera non postuma invece di non-opera postuma, *La Divina Mimesis* si configura come affermazione dell'autore, per quanto esigua e agonica, abbastanza potente da mandare all'Inferno, come si dice nella prefazione, chi pretenda ancora di sostare nell'idea di Paradiso, di un paradiso scisso in due opposte distopie. Ma quali sono questi nemici e quali questi paradisi? Per quale motivo Pasolini scrive questo rifacimento a partire dal 1963?

Per rispondere a queste domande dobbiamo tornare indietro, al suo precedente rifacimento della *Divina Commedia* datato 1959, intitolato *La Mortaccia (frammenti)*, compreso in *Alì dagli occhi azzurri* (1965). Questo progetto – effettivamente abbandonato dall'autore – doveva essere una replica in prosa romanesca della *Divina Commedia*, in cui, nel linguaggio di una prostituta-Dante, guidata da un Dante-Virgilio, si rappresentassero le borgate romane e nella quale ci sarebbe stata una trasposizione demetaforizzante dell'Inferno dantesco con personaggi contemporanei (Stalin al posto di Farinata, Gadda collocato fra i golosi, Marilyn trasformata in una mimosa, ecc.). Questo tentativo viene definito, in una pagina scartata dalla *Divina Mimesis*, "embrione infelice", e infatti lo sostituirà a partire dal '63 il nuovo disegno dantesco, dove "il carattere stilistico e l'impianto strutturale dell'opera è completamente mutato" (Pasolini 2005: 1265).

Ne *La Mortaccia* Pasolini vuole ancora inseguire un progetto poetico – il cui esito folgorante era stato *Ragazzi di vita* (1955) – nel quale il suo debito intellettuale verso Contini e Gramsci si materializzi. Da una parte l'analogia fra l'Italia linguistica di Dante (con la dialettica latino-volgare) e l'Italia dell'immediato dopoguerra (con la dialettica linguaggio borghese-realtà del parlante popolare) sembra rendere praticabile la ricerca di un plurilinguismo che integri un linguaggio raffinato e umano, elevato e umile, sublime e basso. Questa sintesi, sulla scia degli studi di Auerbach, è il grande universo cristiano di Dante che rappresenta dall'alto il più basso, e che, grazie alla concezione figurale, è capace di cogliere il vivente nell'eterno. Il poema didattico assoluto, rappresentato dalla *Commedia*, raffigura un ordine fisico-cosmologico, etico e storico-politico. A questo plurilinguismo dantesco si aggiunge, nel conferire a Dante il posto centrale come modello e simbolo dell'ispirazione pasoliniana, il pensiero politico di Gramsci sull'egemonia e sull'idea di empatia (l'intellettuale pensa ma non sente, il popolo sente ma non pensa) come elemento necessario all'intellettuale per poter fungere da ponte fra il popolo e il potere. La traduzione di questa prerogativa gramsciana nella pratica poetica è incarnata nella pietà dantesca, ovvero nella cognizione che presuppone il viaggio dantesco in cui avviene l'integrazione fra *Auctor* (funzione intellettuale) e

1 Tale carattere viene specificato nella nota numero 2, datata 1° novembre 1964.

Actor (esperienza vissuta del viaggio). In altre parole, Dante dimostrerebbe con il suo *exemplum* l'intreccio indissolubile e reale fra vita e arte, fra intellettuale e popolo, fra soggetto che rappresenta e cosa rappresentata. Mimesi e modello autoriale sono come sostenuti dalla figura di Dante. Ne *La Mortaccia* il linguaggio della prostituta Teresa – in un “regresso del parlante” che superasse la distanza egemonica – doveva essere il romanesco di Giuseppe Gioacchino Belli, cioè non quello della poesia dialettale colta, bensì quello di una Roma autentica. Le fiere, demetaforizzate, erano qui tre “canacci lupi” (Pasolini 2005: 592). La prostituta appena entrata nell’anti-inferno si trovava davanti ad un Dante di cui aveva letto in un fumetto poco prima di essere assassinata e che la guidava fino al “carcere-penitenziario”, prosaica rappresentazione del carcere infernale. Per quali motivi il disegno è abbandonato ma non così l’intenzione di eseguire un rifacimento della *Commedia*?

Se è vero il giudizio critico di Franco Fortini, che, nel 1977, a due anni dalla scomparsa di Pasolini, afferma che si tratti della “personalità più riconoscibile e definita del nostro secondo dopoguerra” (Fortini 1980: 171), è anche vero che proprio quella riconoscibilità storica che lo lega all’ideale partigiano e impegnato degli anni ’50 comincia a gravare su di lui a partire dall’enorme cambio sociologico e politico della seconda industrializzazione e del boom economico degli anni ’60. Lo sviluppo, che altri vedono come necessario decollo per l’evoluzione corretta del paese, forse non è stato analizzato così profondamente nelle sue vere conseguenze da nessun altro intellettuale italiano, né la provocatoria denuncia è stata, forse, così francamente espressa. L’intreccio lingua/società (o, detto in altro modo, linguistica e sociologia) è il fulcro della sua riflessione, che in *Nuove questioni linguistiche*, pubblicato in *Empirismo eretico* (1972), viene esposta in poche ma definitive pagine. L’incontro fra un Pasolini-Dante-anni ’50 e un Pasolini-Virgilio-anni ’60 è la traduzione allegorica, attraverso lo sdoppiamento, della grave crisi esistenziale e poetica che rappresenta *La Divina Mimesis*. L’ideale di Dante simbolo del plurilinguismo e del modello autoriale e mimetico, sostenuto e condiviso negli anni ’50 dalla “compagnia picciola” formata intorno a Contini (Pasolini 1999: 1383), ovvero la possibilità (sia pur remota e difficile) di creare una lingua nazionale popolare grazie alla letteratura, perde ogni speranza. In quegli anni, rappresentati nella “poesia visiva” che Pasolini aggiunge a *La Divina Mimesis*, si poteva ancora pensare che “[...] l’allargamento linguistico era un contributo a una possibile lingua nazionale attraverso l’operazione letteraria” (Pasolini 1999: 1253-54). Non si tratta soltanto della “fine del mandato dello scrittore” di cui parla Fortini, o della neoavanguardia – di cui Pasolini individua il punto debole (giacché il punto zero dal quale i neoavanguardisti compiono la loro distruzione dei semantemi non è una scelta libera, come vorrebbero), in quanto non si può prescindere dalla propria storia –, ma piuttosto di un vero e proprio cambio di era. “Questa crisi linguistica – e non soltanto stilistica – è la spia che sta accadendo nella nostra società qualcosa di profondamente nuovo” (Pasolini 1999: 1254). Siamo nel 1964, ad un anno dal settimo centenario che celebrerà con nuove revisioni il ruolo di Dante. All’*osmosi* col latino del linguaggio politico ufficiale si sostituisce l’*osmosi* con il linguaggio tecnico-scientifico legato al francese e soprattutto all’inglese. Come esempio, Pasolini cita l’allora primo ministro Aldo Moro che inaugura l’Autostrada del Sole, simbolo della modernizzazione del paese e del ponte commerciale fra nord e sud; e afferma: “Centri creatori, elaboratori e unificatori del linguaggio, non sono più le università, ma le azien-

de” (Pasolini 1999: 1262). Secondo Pasolini, questo cambio linguistico realizzato dai mass media (pubblicità, telegiornali, ecc.) viene determinato dalla seconda industrializzazione e tale linguaggio tecnico-scientifico non si pone come nuova stratificazione della lingua ma tende ad annullare le precedenti: è quindi omologatrice delle altre. L’omologazione, cioè la distruzione delle differenze con fini comunicativi, demolisce l’espressività che ha da sempre caratterizzato la lingua italiana. Una lingua imposta dall’alto, propria della tecnocrazia del nord, egemonica, finalmente nazionale. Da una parte Pasolini afferma: “In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l’espressività linguistica, che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell’uomo rispetto alla sua meccanizzazione” (Pasolini 1999: 1269). Dall’altra non dimentica che “[...] per un letterato non ideologicamente borghese si tratta di ricordare ancora una volta, con Gramsci”, che bisogna conoscere “[...] con assoluta chiarezza e coraggio” questo italiano nazionale, “qual è e cos’è la realtà nazionale che lo produce” (Pasolini 1999: 1270). Questi due poli vuole rappresentare *La Divina Mimesis*, un inferno fra due Paradisi, quello del monolinguisimo ideologico dell’Urss (caduto come ideale nel ’56 con i fatti d’Ungheria) e l’altro monolinguisimo tecnico-scientifico del paradiso neoliberales progettato dal potere negli anni ’60. Il trionfo linguistico e sociologico che impedisce a Pasolini-Dante di proseguire l’ascesa del “diletto monte” è la ferocia mostruosa, l’universo orrendo che tale “trionfo” prospetta (cfr. Ferretti 1978). A Pasolini converrà, a questo punto, “tenere altro viaggio”, un viaggio nuovo indicatogli dal suo doppio: il viaggio nel linguaggio del cinema, il linguaggio della realtà.

3. Analisi delle tre fiere de *La Divina Mimesis*

Per quanto riguarda la definizione di genere dell’opera, Pasolini stesso lo descrive, in un’intervista apparsa sul quotidiano “La Stampa” cinque giorni dopo la sua morte, come “qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa” (Pasolini 2006: 1). Cerchiamo quindi di inseguire il rifacimento punto per punto, considerandolo “poesia anche se in prosa”, nella comparazione con il testo a cui si rifà, che noi consultiamo nell’edizione a cura di Giorgio Petrocchi (1966-67).

Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! / Tant’è amara che poco più è morte; / ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai, / dirò dell’altre cose ch’i’ v’ho scorte (Alighieri 1966-67: 1).

Pasolini:

Intorno ai quarant’anni, (1) (questa e le seguenti note poi non sono più state scritte), mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi nella “Selva” (2) della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell’esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c’era un senso di oscurità. Non direi di nausea (3), o di angoscia; (4) anzi, in quell’oscurità, per dire il vero, c’era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c’è più niente da dire (Pasolini 2006: 7).

Troviamo la concreta indicazione temporale nella biografia (“intorno ai quarant’anni”) nella quale Pasolini toglie il carattere universale dato dal “nostra” dantesco. A questa segue l’indicazione di luogo, come sappiamo, simbolico: la selva oscura, trasformata in una Selva, con la maiuscola e fra virgolette, accompagnata da una presunta nota (così come lo era anche l’indicazione temporale e le parole “nausea” e “angoscia” che caratterizzano simbolicamente la selva). Queste note, come ci indica l’autore “filologico”, “poi non sono più state scritte”. Il gioco da *pasticheur* immette elementi di “critica” testuale falliti, vuoti, come a dire che nessuna nota può delucidare la selva della realtà. Ma c’è un dato che viene a rappresentare questa selva, al di là dell’oscurità, ed è “l’impreparazione a quell’esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria”. L’incapacità, cioè, di rappresentare la vita di là del limite dell’io, il problema della mimesis, della rappresentazione della realtà. Infatti più avanti l’autore allude, in contrapposizione, ad un tempo meraviglioso in cui aveva fede in questa capacità. Parlerà appunto di quel tempo in cui “era chiaro che stavo facendo esperienza di una forma di vita *allo scopo di esprimerla*”. Il carattere oscuro della selva di Pasolini è però portatore di “qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c’è più niente da dire”. Questa “vecchia verità” di Pasolini, terribile luce in fondo all’oscurità, corrisponderebbe al “ben ch’i’ trovai” di Dante “per trattar” del quale il poeta ha la necessità di parlare delle altre cose che sta rimemorando (“l’altre cose ch’i’ v’ho scorte”). L’amarezza vicina alla morte (“tant’è amara che poco più è morte”), in Dante, “l’angoscia” e la “nausea” in Pasolini sono, come caratteri della selva istintuale e materiale, paradossalmente, *initium sapientiae* nell’itinerario verso il bene. Ma il bene di cui ci vuole parlare Pasolini – e si apre qui un inciso estraneo all’andamento dell’originale – è situato in una realtà fuori dal tempo, già morta ed ingiallita, che l’autore ci illustra anche con l’aiuto della poesia visiva *Iconografia ingiallita (per un poema fotografico)*, nelle seguenti pagine de *La Divina Mimesis*.

Oscurità uguale luce. La luce di quella mattinata d’aprile (o maggio, non ricordo bene: i mesi in questa “Selva” passano senza ragione e quindi senza nome) quando arrivai (il lettore non si scandalizzi) davanti al cinema Splendid (o Splendore? O Smeraldo? So di certo che una volta invece, si chiamava Plinius: ed era uno di quelli dei tempi meravigliosi – e non lo sapevo – quando i mesi erano veri, lunghi mesi, e in ogni mio atto – sia pure arbitrario, puerile o colpevole – era chiaro che stavo facendo esperienza di una forma di vita allo scopo di esprimerla) (Pasolini 2006: 7).

Nelle pagine che seguono, Pasolini descrive “questa selva” attraverso un episodio concreto: un raduno comunista nel cinema Splendid di Roma in onore di Julián Grimau, vittima del franchismo il 22 aprile 1963, in un ambiente che sembra ancora quello degli anni ’40 ma che l’autore percepisce – in una scansione di sentimenti di dolore: “La millesima, la miliardesima stretta al cuore”, “stringeva il cuore”, “mi stringeva il cuore”, “il cuore straziato” (Pasolini 2006: 7-8) – come definitivamente tramontato. L’allusione a “le Seicento delle famiglie borghesi di Roma verso le prime merende sui prati” (Pasolini 2006: 8, immagine quasi pubblicitaria, ci ricorda che fuori dal cinema dallo “splendido nome” quasi per contrappasso con la sua reale oscurità, c’è il mondo degli anni ’60 “radioso e indifferente” (Pasolini 2006: 10).

Questa digressione dimostra l'impossibilità della mimesi continiana-gramsciana della poetica degli anni '50, liquidata dalla comparsa di una nuova realtà sociologico-linguistica inappellabile, quella del consumo. Il testo torna poi fedelmente all'originale.

Dante:

Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai. / Ma poi ch'ì fui al pie d'un colle giunto, / la dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già dei raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle (Alighieri 1966-67: 1).

Pasolini:

Ah, non so dire, bene, quando è incominciata: forse da sempre. Chi può segnare il momento in cui la ragione comincia a dormire, o meglio a desiderare la propria fine? Chi può determinare le circostanze in cui essa comincia a uscire, o a tornare là ove non era ragione, abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta, per passione, per ingenuità, per conformismo?

Ma come giunsi, in quel mio sogno fuori dalla ragione – di breve durata, e così definitivo per il resto della mia esistenza (così almeno immagino) – ai piedi di un "Colle" in fondo a quella orribile "Valle" – che mi aveva talmente riempito il cuore di terrore per la vita, e per la poesia – guardai in alto, e vidi, lassù in cima, una luce, una luce (quella del vecchio sole rinato) che mi accecava: come quella "vecchia verità" su cui non c'è più nulla da dire. Ma che riempie di gioia il fatto di aver ritrovata, anche se porta con sé, essa sì, realmente, la fine di tutto (Pasolini 2006: 10).

"Ah, non so dire, bene" sta per "Io non so ben ridir"; il "sonno" di cui è pieno Dante vale per "il momento in cui la ragione comincia a dormire"; "che la verace via abbandonai" è reso con "abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta". In questo punto Pasolini introduce un elemento che non è fedele all'ordine dell'originale e che anticipa i tre motivi che lo hanno fatto abbandonare la verace via: "per passione, per ingenuità, per conformismo". Parole che anticipano le "tre impedimenta" dell'accesso al monte come intimi peccati del poeta. L'avversativa riprende l'originale: "Ma poi ch'ì fui al pie d'un colle giunto" è ripreso da "Ma come giunsi [...] ai piedi di un 'Colle' in fondo a quella orribile 'Valle'" (e di nuovo le virgolette creano un senso di estraniamento); la "valle / che m'avea di paura il cor compunto" in Pasolini è ampliata in un inciso, "che mi aveva talmente riempito il cuore di terrore per la vita, e per la poesia", introducendo esplicitamente la questione meta-letteraria in intreccio indissolubile con quella esistenziale. La comparsa del Sole nel poema ("guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già dei raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle") si riprende con "guardai in alto, e vidi, lassù in cima, una luce, una luce (quella del vecchio sole rinato) che mi accecava", dopodiché due punti annunciano, in parafrasi, la spiegazione allegorica di tale luce: al "vecchio sole rinato" corrisponde "quella vecchia verità [...] su cui non c'è più nulla da dire", e che, ritrovata, ci "riempie di gioia" anche se segna "la fine di tutto". È nell'oscurità della valle, nell'istante più cupo, quello in cui si rivela la luce più accecante.

Dante:

Allor fu la paura un poco queta, / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i' passai
con tanta pieta (Alighieri 1966-67: 1).

Pasolini:

Alla luce fatale di quella vecchia verità, mi si quietò un po' l'angoscia: che era stata
l'unico reale sentimento durante tutto il periodo del buio, a cui la mia strada, giusta!, mi aveva
finalmente portato (Pasolini 2006: 10).

Quindi quel sole che, nell'universo di Dante, “sostenuto da un'ideologia di ferro” (Pasolini 2006: 22), non si può guardare direttamente, ma che, con i suoi raggi, guida sovrano ogni creatura, non scompare nel rifacimento di Pasolini: benché “vecchio” e “accecante”, esso risorge, proprio come nel poema, nel punto più profondo dell'oscurità. “La notte ch'i' passai con tanta pieta” di Dante corrisponde all'“angoscia”, “unico reale sentimento durante tutto il periodo del buio”. Raggiungendo il suo climax, l'angoscia cede il passo alla quiete: “fu la paura un poco queta” si trasforma in “mi si quietò un po' l'angoscia”. Nella piena oscurità si intravede la luce vera, che Pasolini chiama “luce fatale, di quella vecchia verità”, traducendo il senso di essa.

Dante:

E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago alla riva, / si volge all'acqua
perigliosa e guata, / così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse retro a rimirar lo passo / che
non lasciò giammai persona viva (Alighieri 1966-67: 1)

Pasolini:

Come un naufrago, che esce dal mare, e si aggrappa a una terra sconosciuta, mi voltavo
indietro, verso tutto quel buio, devastato, informe: la fatalità del proprio essere, dei propri
caratteri natali, la paura di cambiare, il timore del mondo: a cui a nessuno fu mai possibile
scampare, portando a salvamento la propria interezza (Pasolini 2006: 10).

La similitudine del naufrago si riprende in modo pedissequo e serve a Pasolini per illustrare il fatto di non essere andato oltre il limite dal quale non sarebbe potuto tornare, di essersi salvato e di contemplare “lo passo che non lasciò giammai persona viva”, che lui trasforma in: “tutto quel buio [...] a cui a nessuno fu mai possibile scampare, portando a salvamento la propria interezza”. Nessuno può “scampare” senza lasciare dietro di sé tutti gli elementi che di seguito il poeta enumera: “la fatalità del proprio essere, dei propri caratteri natali, la paura di cambiare, il timore del mondo”. Una crisi personale che esige quindi un sacrificio, una purga di parti dolenti, ormai morte, per andare avanti.

Dante:

Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la piaggia diserta, / sì che il piè
fermo sempre era 'l più basso (Alighieri 1966-67: 1).

Pasolini:

Mi riposai un poco, non pensai, non vissi, non scrissi: come un malato: poi ricominciasti a andare (è la vecchia storia). Su per l'ascesa deserta, dove veramente potevo dire di essere solo.

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 (Pasolini 2006: 10-11).

La sosta di Dante è spiegata e dilatata nel tempo in forma meta-letteraria, come una sospensione di vita, di pensiero e di scrittura: "Mi riposai un poco, non pensai, non vissi, non scrissi", dove l'intreccio vita-pensiero si fa palese. Poi, "ripresi via per la spiaggia deserta" diventa "ricominciasti a andare". Pasolini traduce direttamente la similitudine modale "sì che il piè fermo sempre era il più basso", sciogliendo la perifrasi in "su per l'ascesa deserta", con la posteriore amplificazione dell'aggettivo deserta ("dove veramente potevo dire di essere solo"). Infatti, dal punto di vista della poetica, Pasolini si sente un superstite solitario: "Solo, vinto dai nemici, noioso superstite per gli amici, personaggio estraneo a me stesso", la crisi del neorealismo, del post-ermetismo, del neo-sperimentalismo, "[...] il frutto più noto e discusso del lavoro critico di "Officina" (Barberi Squarotti 1984: 62), il trionfo della neoavanguardia lo fanno comparire a sé stesso come un personaggio ingiallito, passato; la sua "nuova assurda strada", in cui l'ascesa è un "arrampicarsi per la china", è una scelta disperata, ovviamente poetica e vitale, e viene illustrata da due immagini extra-dantesche: "come un bambino che non ha più casa, un soldato disperso".

Dante:

Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta, una lonza leggera e presta molto, / che di pel macolato era coperta (Alighieri 1966-67: 2).

Pasolini:

Ma ecco che subito, dopo pochi passi di quel mio solitario e scoraggiato salire, eccola lì, uscita dai ripostigli comuni della mia anima (che accanitamente continuava a pensare, per difendersi, per sopravvivere – per tornare indietro!), eccola lì, la bestia agile e senza scrupoli, cangiante come un camaleonte, così che i suoi colori che cambiano sono sempre quelli di prima. I colori dell'esterno, prima di tutto: quelli trovati nascendo, e subito oggetto di un affetto tremendo, che non vuol davvero vederli cambiare. E poi, a immagine e somiglianza – a causa dell'errore della lealtà infantile e giovanile – di quelli del mondo. Il colore della purezza, soprattutto, dell'altezza morale, dell'onestà intellettuale – maledetti colori dipinti dall'illusione! (Pasolini 2006: 11)

Finalmente compare la prima figura. Pasolini riproduce la colloquiale sorpresa dantesca, "Ed ecco", con "ma ecco", enfatizzando poi con "eccola lì". Ma la lonza di Pasolini "esce dai ripostigli dell'anima", il che allude all'analisi profonda dei sogni e alle visioni di animali della moderna psicologia: l'uomo medievale rappresenta il peccato attraverso il bestiario; l'uomo moderno libera la sua istintività repressa attraverso la figura dell'animale. In Pasolini, però, la lonza impedisce il passo facendo indietreggiare il poeta nella sua ascesa, verso l'oscurità alla quale non può assolutamente tornare. La figura spaziale è quella del vicolo cieco. L'anima

pensa sé stessa attraverso la figura della lonza. Un'anima che “accanitamente continuava a pensare, per difendersi, per sopravvivere – per tornare indietro!” E infatti il poeta non può tornare alla poetica del passato né affrontare un nuovo approccio. La lonza ha come caratteristiche principali, sul piano letterale, l'essere “leggera e presta molto” e “di pel macolato”. Com'è il trattamento qua? I due tratti che tanto hanno occupato i primi commentatori, come riporta Rosa Affatato nel suo saggio *Riflessioni sulla 'lonza' alla luce di alcuni commenti medievali alla 'Divina Commedia'* (2017), si traducono nel seguente modo: “agile e senza scrupoli” coglie la leggerezza nel senso fisico e morale; mentre “cangiante come un camaleonte, così che i suoi colori che cambiano sono sempre quelli di prima”, amplifica la leggerezza e allo stesso tempo interpreta il “pel macolato”: la capacità di accomodarsi ad ogni tempo sembrando sempre la stessa in una sorta di perenne adattabilità. Come nelle interpretazioni dei primi commentatori, Pasolini collega la lonza all'adolescenza, alla passione, e divide le sue macchie in “colori dell'esterno”, concepiti come congeniti, e “colori dell'interno” concepiti come culturali, come “purezza”, “altezza morale”, “onestà intellettuale”.

Il carattere seducente e attraente della lonza, la sua connessione con Venere, quindi, si conserva.

Dante:

E non mi si partia d'innanzi al volto, / anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar più volte vòlto (Alighieri 1966-67: 2).

Pasolini:

Così, la “Lonza” (in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi), con tutti quei colori che le maculavano la pelle, non si muoveva da davanti ai miei occhi, come una madre-ragazzo, come una chiesa-ragazzo. Anzi, per una forza terribile – quella della verità, quella della necessità della vita – mi impediva di proseguire per la mia nuova strada – scelta non per mio volere, ma per mancanza di ogni volere – e su cui non c'è alcun bisogno di mistificazione, perché si è soli. E io, mistificatore, anzi, sottilissimo caso di mistificazione, a causa dello spreco di sincerità onestamente voluta – sono stato più volte per arrendermi e tornare indietro nel prepotente, nello stupido, nel volgare mondo appena lasciato (Pasolini 2006: 11).

E infatti, così come in Dante “non mi si partia d'innanzi al volto”, in Pasolini “non si muoveva da davanti ai miei occhi”, fino al punto che quell'orizzonte lo spinge quasi a “ritornar più volte vòlto”, cioè, lo porta alla situazione di essere “più volte per arrendermi e tornare indietro nel prepotente, nello stupido, nel volgare mondo appena lasciato”. Lonza come mondo materno adolescenziale dell'illusione: madre-ragazzo, chiesa-ragazzo. Mistificazione suprema per l'assenza di mistificazione in cui il poeta non ha difficoltà a riconoscersi.

Dante:

Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle; / sì ch'a bene sperar m'era

cagione / di quella fiera a la gaetta pelle / l'ora del tempo e la dolce stagione; / ma non si che paura non mi desse / la vista che m'apparve d'un leone. / Questi pareo che contra me venisse / con la test'alta e con rabbiosa fame, / sì che pareo che l'aere ne tremesse (Alighieri 1966-67: 2)

Pasolini:

Ma ecco farsi avanti, accanto alla "Lonza", il sonno e la ferocia riuniti insieme in una sola forma di "Leone"; che, benché spelacchiato, fetido di stallatico bestiale, pigro, vile, prepotente, stupido, privo di altro interesse che non fosse il poltrire, solo, e il divorare, solo – aveva tuttavia la potenza di chi non sa il male, essendo per sua natura soltanto bene ciò in cui tutto lui stesso consiste. Dal suo essere sonno e ferocia, egoismo e fame rabbiosa, il "Leone" traeva una ispirazione a vivere che lo distingueva, con violenza addirittura brutale, dal mondo esterno. Che lo ospitava quasi tremando.

L'idea di sé non ha ragione; e quando si esprime distrugge la realtà, perché la divora.

Il saper divorare dà poi una certezza per cui è difficile impedirsi di farne uso: impedirsi di entrare, per mezzo di tale scienza, nel mondo, e installarvisi, come un re, un prepotente poeta. Sia pure parzialmente, anche in quel "Leone", come in uno sproporzionato segno premonitore, io mi riconobbi (Pasolini 2006: 11-12).

Non c'è traccia nel testo di Pasolini della descrizione stagionale né del verso "sì ch'a bene sperar m'era cagione / di quella fiera a la gaetta pelle", che passa direttamente alla "paura" del Leone. Il carattere visionario che esprime Dante con "vista che m'apparve" è reso dall'espressione "il sonno e la ferocia in una forma sola di 'Leone'", quest'ultima parola con maiuscola e tra virgolette, espressione che raccoglie i due attributi principali dell'originale, "test'alta e con rabbiosa fame". Si direbbe che la regalità della figura si ribalti, come nell'originale, con una amplificazione di significati negativi il cui tratto principale è l'egoismo: "spelacchiato, fetido di stallatico bestiale, pigro, vile, prepotente, stupido, privo di altro interesse che non fosse il poltrire, solo, e il divorare", sembra una descrizione del borghese e dei suoi valori, dell'individuo che considera "bene" e "male" partendo dal suo "egoismo e rabbiosa fame", appunto. Possiede "ispirazione a vivere" "con violenza addirittura brutale", e ha "una idea di sé" che – aggiungiamo noi –, in un modo solipsistico e narcisistico, annienta la realtà; la figura del leone pasoliniano non ci parla, però, semplicemente del borghese, ma del poeta borghese, nel quale Pasolini, anche se con maggiore difficoltà rispetto alla lonza, si riconosce. Il mondo "lo ospitava quasi tremando": dove nel "tremore" riecheggia il "tremesse" dell'originale. Viene alla memoria una scena di *Uccellacci e Uccellini*, quella del Congresso dei Dentisti Dantisti, composto appunto da poeti borghesi, in cui Totò, che incarna il piccolo borghese, viene quasi sbranato da un cane da guardia. Al di là della sua assimilazione all'autore borghese, il leone pasoliniano rimanda alla propria crisi poetica, dovuta alla sua presa di coscienza che la mimesi dantesca appare ormai impossibile.

Dante:

Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fè già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscita di sua vista, /

ch'io perdei la speranza de l'altezza. / E qual è quei che volontieri acquista, / e giunge 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista; / tal mi fece la bestia senza pace, / che venedomi 'ncontro, a poco a poco / mi ripingeva là dove 'l sol tace. / Mentre ch'i rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareo fioco (Alighieri 1966-67: 2).

Pasolini:

Ma dovevo riconoscermi ancora in qualcosa di ben peggio. Dal silenzio in cui si è – determinazione incontrollabile o fenomeno che a poco a poco si forma, fuori dagli accaniti e ingenui ritratti che il figlio per tutta la vita offre di sé – venne fuori una “Lupa”, che si affiancò alle altre due bestie. I suoi connotati erano sfigurati da una mistica magrezza, la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo e la mascella allontanati tra loro: lo zigomo in alto, contro l'occhio, la mascella in basso, sulla pelle inaridita del collo. E tra loro una cavità oblunga, che rende il mento sporgente, quasi appuntito: ridicolo come ogni maschera di morte.

E l'occhio secco in uno spasimo; tanto più abietto quanto più simile agli spasimi dei santi: un'aridità allucinata, che dove posa la sua luce pare che si attacchi come colla colata dalla pupilla fatta tonda, ora troppo diritta ora sfuggente; e in mezzo il naso, ingrossato nella pelle e nei buchi, sopra il labbro superiore quasi sparito, per consunzione: il naso umano della bestia, che fa di sé stessa una cavia delle proprie brame divenute, incancrendo, sempre più naturali.

Quella “Lupa” mi faceva paura: non per ciò che di degradante rappresentava, ma per il solo fatto di essere un'apparizione, quasi oggettiva: la definizione di sé, un “ecce homo”, per così dire, dalla cui realtà la conoscenza non può in alcun modo evadere. La sua presenza era così indiscutibile da togliere ogni speranza di poter giungere mai a quella cima misteriosa che intravedevo davanti a me, nel silenzio. Mi ci ero incamminato così volentieri – inaridito, senza vivere, senza scrivere, e tuttavia, proprio nella mancanza di tutto, se non dell’“abominio della desolazione”, preso da una nuova forma di vitalità – che ora, il dover accreditare alla presenza di quella bestia senza pace una forza insuperabile – qualcosa contro cui era semplicemente ridicolo cercar di misurarsi – mi dava un'angoscia da cui ero reso impotente. Ero respinto indietro dalla tentazione di ritornarmene là dove non si richiede, in fondo, che di tacere.

E mentre rovinavo giù, giustamente ridicolo per la mia antica vittoria su un mondo cui io appartenevo senza nessuna ragione di ritenermene più alto, ormai privo dell'autorità della poesia, e fatto ignorante dalle lunghe frequentazioni oscurantiste, pratiche e mistiche, ecco che mi apparve una figura, in cui dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio (Pasolini 2006: 12-13).

E arriviamo alla lupa. Di nuovo i versi di Dante non sono soltanto rifatti, ma amplificati di sensi e caratteri. Se le precedenti bestie sono “accaniti e ingenui ritratti che il figlio per tutta la vita offre di sé” – passione e illusione la lonza, ingenuità e velleità narcisistica il leone –, la lupa non può essere da meno, cioè, come qualcosa in cui il poeta si riconosce, e che però, come nel poema dantesco, si apre ad una dimensione malefica e oggettiva: “qualcosa di ben peggio”, “determinazione incontrollabile”. La sintetica descrizione dantesca della

fiera “che di tutte breme / semiava carca ne la sua magrezza” si trasforma in una “maschera di morte”, autoritratto della consunzione del poeta che riconosce in sé il male del suo tempo (cfr. Mura 2016) : Sembra quasi la caricatura del volto del poeta che più tardi si riprende attenuato nella figura di Pasolini-Virgilio: “mistica magrezza”, sguardo da “occhio secco”, “simile agli spasimi dei santi: aridità allucinata”, bocca come “cavità oblunga”, “mento sporgente”, “naso ingrossato”, “naso umano della bestia”, “cavia delle proprie breme divenute, incancrenendo, più naturali”.

La “paura” di Pasolini davanti a tale “degradazione” si deve al fatto che la Lupa è “quasi oggettiva”, “definizione di sé”, “ecce homo”. La perdita dantesca della “speranza de l’altezza” diventa in Pasolini una difficile presa di coscienza del fatto che “la sua presenza era così indiscutibile da togliere ogni speranza di poter giungere mai a quella cima”, una cima che lui chiama “misteriosa” e che non si illude più di poter raggiungere in ascesa diretta. Lui si era “inaridito, senza vivere, senza scrivere”. La poetica fra post-ermetismo e neo-sperimentalismo si squarcia a causa della realtà oggettiva della Lupa. Ma, proprio come nel poema di Dante, il vicolo cieco dell’Antinferno nel quale l’impossibile raggiungimento della cima e l’impossibile ritorno nella selva sembrano non offrire via di uscita, si apre ad un inaspettato esito. Infatti, Pasolini-Dante, autore ed attore, afferma di essere, “tuttavia, preso da una nuova forma di vitalità”. Una nuova spinta creativa, “una forza insuperabile”, che tuttavia Pasolini è ancora incapace di motivare criticamente, in quanto – e salta all’occhio la burocraticità della parola che sceglie – non la può “accreditare”, fatto che gli procura “un’angoscia da cui ero reso impotente”. La Lupa, per Pasolini così come per Dante, è “bestia senza pace”, “qualcosa contro cui era semplicemente ridicolo cercar di misurarsi”.

4. Conclusione

La rappresentazione del mondo nella sua carne, nella sua mondanità, nella sua malvagità, partendo dalla pietà e dall’empatia con cui Pasolini vede il male in sé e negli altri, si mostra come una poetica ormai impossibile, sopraffatta dalla realtà oggettiva della Lupa. Ha perso “l’autorità della poesia”, e così come nel proemio dantesco il senso oggettivo della bestia, la cupidigia, “non lascia altrui passar per la sua via” (v. 95), così la Lupa di Pasolini incarna la “determinazione incontrollabile” sopra il mondo e il suo linguaggio, quello della trasformazione epocale della seconda industrializzazione, negli anni ’60: essa crolla su di lui come una realtà che non lo lascia passare. Qui Pasolini non riproduce la similitudine di Dante e si distanzia dall’originale anche nell’esito finale dell’incontro con la bestia. Questa, infatti, “ripigneva” Dante “là dove ’l sol tace”, mentre Pasolini si sente “respinto indietro dalla tentazione di ritornarmene là dove non si richiede, in fondo, che di tacere”.

Ma non sarà così. Il suo doppio degli anni ’60 gli suggerirà che “bisogna cambiare strada”, una strada che non può portare a nessuno dei due paradisi linguistici prospettati, giacché il veltro della sua *Commedia* corre inesorabilmente verso valori quali “spirito aziendale, capitale cartaceo, e patria plurinazionale” (Pasolini 2006: 17). Del resto, seguendo il proprio maestro interiore, Pasolini era già riuscito a trovare, nel cinema, una nuova “strada”, ovvero un nuovo linguaggio: “il linguaggio della realtà”.

BIBLIOGRAFIA

- AFFATATO, Rosa (2017): “Riflessioni sulla ‘lonza’ alla luce di alcuni commenti medievales alla *Divina Commedia*”, *Tenzzone*, 18, 197-226.
- AUERBACH, Erich (1963): *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio e GOLFIERI, Anna Maria (1984): *Dal tramonto dell’ermetismo alla neoavanguardia*. Brescia: La Scuola.
- ALIGHIERI, Dante (1966-67): *Commedia*. Torino: Einaudi.
- FERRETTI, Gian Carlo (1978): *Pasolini l’universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti.
- FORTINI, Franco (1980): *I Poeti del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- MURA, Piero (2016): “L’invenzione del doppio ne *La divina mimesis* di Pier Paolo Pasolini”, *La letteratura della letteratura: atti del XV Convegno internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013*. Pisa: ETS, I, 311-323.
- PASOLINI, Pier Paolo (1965): *Ali dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti.
(1972): *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
(1999): *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Milano: Mondadori.
(2005) *Romanzi e racconti (1962-1975)*. Milano: Mondadori.
(2006): *La Divina Mimesis*. Milano: Mondadori.
- PATTI, Elisabetta (2016): *Pasolini after Dante. The “Divine Mimesis” and the Politics of Representation*. London: Taylor & Francis.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Cristina Coriasso Martín-Posadillo es actualmente Ayudante Doctor y enseña *Storia e Cultura italiana dei secoli XIX° e XX°* en el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y de Traducción de la Universidad Complutense de Madrid, universidad en la que se licenció en Filosofía (1996), obtuvo el Magister en traducción (2007) y el doctorado europeo (2011) con “Premio Extraordinario” (2012) por su tesis *Leopardi e l’idea di Natura*. Obtuvo *Menzione di merito* en los *Premi Leopardi di Dottorato 2005* (Recanati) por la tesina Símbolo y alegoría en la poética *Giacomo Leopardi*. Ha traducido y editado el *Discorso sopra i costumi* de Giacomo Leopardi (*Discurso sobre el estado presente de las costumbres de los italianos* (2013, Madrid: Pigmalión) y ha traducido y editado *Estetica. Teoria della formatività*, del filósofo Luigi Pareyson (*Estética. Teoría de la Formatividad*, (2014, Madrid: Xorki). Desde 2015 dirige el Seminario Permanente de Estudios Leopardianos (Seminario *La Ginestra*).

Fecha de recepción: 10-11-2021

Fecha de aceptación: 18-12-2021