

L'iconicité e il dialetto: lo spazio della poesia.

Analisi della produzione poetica e saggistica di Pier-Paolo Pasolini (1942-1953)

Mémoire réalisé par
Tom Guillaume

Promoteur
Costantino Maeder

Année académique 2016-2017
ROM2MA-Finalité approfondie

Ringrazio il Professore Costantino Maeder per i suoi consigli, ma anche per la sua passione che è stata contagiosa.

Grazie anche a Mathilde Flumian e Annalisa Caruso, per il loro lavoro di rilettura. Soprattutto, grazie per le loro correzioni di lingua italiana.

Infine grazie a voi che non capite l'italiano ma che avete cercato di aiutarmi, particolarmente a Manon per la sua pazienza, alla mia famiglia, ma anche tutti voi che avete contribuito, da vicino e da lontano, alla realizzazione di questa tesi di laurea.

Ancora una volta, merci.

Indice

Indice	3
Indice delle abbreviazioni	5
Introduzione	7
Capitolo I: La questione del dialetto nella saggistica giovanile di Pasolini	11
1.1. Una distinzione fondamentale	11
1.2. Potenzialità del dialetto, istituzione della lingua	12
1.1.1. L'esempio del toscano	13
1.1.2. La responsabilità del poeta	13
1.3. Il friulano	14
1.3.1. L'Ascoli e la tradizione linguistica	14
1.3.2. Lo statuto del dialetto friulano	16
1.3.3. Caratteristiche del codice	16
1.3.4. Un'identificazione problematica	18
1.4. Lingua naturale e dialetto: l'approccio linguistico e semiotico	20
1.4.1. Ferdinand de Saussure e l'arbitrario del segno	20
1.4.2. Charles S. Peirce: la triade semiotica	21
Capitolo II: L'iconicità nella lingua friulana: tra politica, linguistica e poeticità	25
2.1. Umberto Eco e l'iconicità: riformulazione del concetto	25
2.1.1. Contenuto ed espressione	25
2.2.2. Replicabilità	26
2.2.3. Tipo e occorrenza: ratio facilis e ratio difficilis	26
2.2. Al di là delle apparenze. Suono e senso iconico secondo Pasolini	28
2.2.1. La parola poetica	29
2.2.2. Il suono e la natura	29
2.3. Verso una nuova tipologia, dalla poesia dialettale alla poesia in dialetto	30
2.3.1. Il dialettale	31
2.3.2. In dialetto	31
2.4. Considerazioni politiche: il regime fascista e la lingua	32
2.4.1. Il dialetto e l'italianità: la nuova norma linguistica	33
2.4.2. La guerra al dialetto	34
Capitolo III: Iconicità, poesia, struttura e genere: l'analisi della pastorella	37
3.1 La Pastorella di Narcis. Tradizione e costruzione	37
3.1.1. La "pastourelle" o pastorella, un genere codificato	38
3.1.2. La pastorella nella cultura italiana medievale	40
3.1.3. Struttura e ri-struttura del poema	41
3.2. Iconicità e poesia: uso estetico dello spazio poetico	45
3.2.1. La poesia tra suono e senso	45
3.2.2. L'onomatopea e la questione del lessico	46
3.2.3. Articolazione vocalica	46
3.2.4. Associazione	47

Capitolo IV: La materialità della poesia o la scrittura cosciente	49
4.1. Sei parametri della configurazione spaziale	49
4.1.1. Verticalità	50
4.1.2. <i>Sequence</i> e orizzontalità	50
4.2. Analisi de <i>Li Ciantz di un muàrt</i>: verso una materialità del tempo	51
4.3.1. Condensazione grafica	53
4.3.2. Estensione grafica	54
4.3.3. Dilatazione del verso	55
4.3.4. Protrusione	56
4.4. Bianco, silenzio e rottura	57
Capitolo V: L'invenzione e la presa estetica: la lingua che trasfigura il Reale	61
5.1. L'epifania linguistica: l'incontro con il suono	62
5.2. Iconicità e estetica: un processo d'invenzione	63
5.2.1. Iconicità e convenzione	63
5.2.2. Similarità tra espressione e contenuto	64
5.2.3. Pseudo-iconicità	64
5.2.4. Un modo di produzione: l'invenzione	65
5.3. Il tentativo di scrivere l'esperienza estetica	67
5.3.1. La presa estetica di Greimas	67
5.3.2. Linguaggio figurale e mondo naturale	69
5.3.3. Figurare l'istante estetica: la prova dell'estesi	70
Capitolo VI: La creazione dello spazio poetico	73
6.1. Investire la lingua	73
6.1.1. La passionalità della nostalgia	73
6.1.2. L'istante della "rêverie"	74
6.1.3. Il tempo mitico: desiderio e origine	76
6.2. Oralità e metalinguaggio: tra tradizione poetica e proietto innovativo	78
6.2.1. La lingua letteraria dei trovadori	79
6.2.2. Arthur Rimbaud e il <i>dérèglement</i> sensoriale: trovare o resuscitare una lingua	80
6.2.3. Il fanciullo-poeta e la lingua morta di Pasolini	82
Capitolo VII: Dialetto, storia e realtà. Dal cambiamento alla ri-scrittura	85
7.1. Dal friulano all'italiano: <i>Le Ceneri Di Gramsci</i> nel 1950	85
7.2. Storia e dialetto: <i>La nuova Gioventù</i> del 1975	87
Conclusione	91
Bibliografia	95
Allegati	99

Indice delle abbreviazioni

Il riferimento dei testi di Pier Paolo Pasolini rinvia alla collana Meridiani presso Mondadori. Nella nostra tesi abbiamo utilizzato queste abbreviazioni per cura di leggibilità:

- TLP: Pasolini, P. P., Siti, W., Bandini, F., & Naldini, N. (2003). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- SLA I: Pasolini, P. P., Siti, W., De Laude, S., Segre, C., & Naldini, N. (2004). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori., T. I.
- SLA II: Pasolini, P. P., Siti, W., De Laude, S., Segre, C., & Naldini, N. (2004). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori., T. II
- SPS: Pasolini, P. P., Bellocchio, P., Naldini, N., & Siti, W. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.

Introduzione

Pier Paolo Pasolini fa parte degli autori travolti dalla propria leggenda. Leggenda nera per lui, iniziata durante la sua vita attraverso il ruolo d'intellettuale maledetto che la sua morte violenta conferma nel 3 novembre 1975. Da questa fama risulta, al livello della critica, un interesse maggiore per i suoi film, per la sua poesia civile e per la sua attività di giornalista corsaro che si pone sempre contro tutto e tutti. Però il percorso creativo del poeta comincia all'inizio degli anni 40, nel Friuli materno, tredici anni prima della diffamazione per omosessualità e il suo trasferimento a Roma.

La poesia dialettale di Pier Paolo Pasolini occupa una posizione paradossale all'interno della sua opera. Fu l'oggetto della prima raccolta pubblicata nel 1942 a spesa dell'autore, *Poesie a Casarsa*, e la ripresa costituisce l'ultima opera che esce dal vivo dell'autore nel 1974, *La nuova gioventù*, con una presentazione autorevole del poeta. Tra questi punti, una costanza: il dialetto che evolve dal friulano poetico della madre al romanesco prosaico delle borgate romane. Però l'interesse dell'autore per il friulano rimane, come ne testimoniano le ultime creazioni del 1973-74 di *La Nuova Gioventù*. A questo momento, Pasolini godeva della fama di un grande artista creatore e maledetto in Italia, ma anche superstar intellettuale mediatica. L'autore assume il cambiamento: "In trent'anni si può veramente diventare un po' diversi" (Pasolini 1975 (2016): 283). Noi, preferiamo l'audacia della prima raccolta del 1942, anche se il poeta ne parla 30 anni dopo come d'un "libro di un io del tutto rifatto di maniera" (ibid.)

Nel 1942 il ventenne Pasolini pubblica a Bologna una raccolta di poesia in friulano di Casarsa, paese della famiglia della madre (Santato 2012: 26). Si tratta del suo esordio nel mondo letterario. Però la scelta dell'autore colpisce per il suo paradosso: scrive in un dialetto parlato da qualche migliaio di locutori, di contadini che non si interessano di letteratura. Non si capisce questo dialetto dell'altra riva del Tagliamento a Bologna, città universitaria in cui si leggevano i poeti della Modernità, le *avant-garde* e tutti i poeti sostenuti dal regime fascista che, nel 1940, cacciava i dialetti.

Per il nostro lavoro, abbiamo cercato di non ridurre la produzione dialettale a una presa di posizione politica, o di vedere nelle *Poesie a Casarsa* l'annuncio di un anticonformismo che trascurerebbe l'intera opera di Pasolini. Così avremmo potuto ridurre il dialetto friulano a un *non-italiano*, senza preoccuparci dell'operazione di prima scrittura operata dal poeta. Nella volontà di rifiutare l'unica dimensione politica,

l'interesse per il popolo contadino di questo periodo della vita non integra le preoccupazioni gramsciane e comuniste tipiche di Pasolini.

Paradossalmente era per questa via politica che mi sono interessato in un primo momento a Pasolini, iniziando dalla lettura degli *Scritti corsari* per poi approdare allo studio politico della sua poesia civile (Magnette 1994). L'articolo sulle lucciole (Pasolini 1975 [2016b]: 128), e la lettura che ne propone Cunier (2005), mi ha permesso il necessario salto tra politica e poetica, tra la produzione editoriale dell'ultima parte della vita di Pasolini e l'adolescenza poetica del giovane. Al livello critico, il saggio di Didi-Huberman, anche dedicato alle lucciole pasoliniane (Didi-Huberman 2009) conferma la dimensione profondamente poetica della saggistica politica di Pasolini.

L'ipotesi iniziale della nostra ricerca era di capire la scelta di un dialetto così poco diffuso da parte di un giovane che vuole essere riconosciuto come poeta. La lettura degli scritti di saggistica ci ha poi mostrato la volontà di Pasolini di ideare un progetto più complesso e la necessità di confrontare i due regimi di produzione, poesia e teoria.

Per questo, nel primo capitolo, si studia la posizione della lingua di Casarsa nel campo linguistico del friulano per determinare la sua unicità nella letteratura friulana. Lo statuto di questo linguaggio pone il problema della gerarchia tra lingua e dialetto della linguistica saussuriana; preferiamo, in un primo momento, l'approccio semiotico pierciano che non presuppone alcuna classificazione tra lingua e dialetto.

Il secondo capitolo cercherà di definire la concezione del dialetto friulano teorizzata da Pasolini. Vedremo che la sua definizione non si fonda, come lo vuole la tradizione, su criteri sociolinguistici; il potere espressivo basta, per l'autore, a trasformare un dialetto in lingua. Da questo postulato nasce una responsabilità poetica, ma soprattutto una distinzione tra *dialettale* e *in dialetto*.

A partire da questa dicotomia, ci concentreremo sullo studio dell'iconicità nella poesia di Pasolini, cioè sulla relazione tra significato e significante. Vedremo attraverso lo studio della pastorella nel terzo capitolo il gioco con la tradizione che passa, in questo caso, dalla strutturazione tra strofa italiana e *cobla* provenzale, cioè organizzazione spaziale per la prima e vocalica per la seconda.

La poesia sarà nel capitolo successivo studiata nella sua materialità. Difatti, Pasolini considerava al centro del suo progetto poetico l'atto stesso di scrittura, di cui risulta un uso della disposizione spaziale sulla pagina. Il rapporto iconico tra forma e contenuto sarà alla base del capitolo; dopo averlo definito in modo teorico secondo

l'approccio di Nänny (1985) e Fischer e Nänny (2000), vedremo le conseguenze sulla concezione della poesia e dell'atto di scrittura.

Partendo dalla creazione di spazio materiale per la poesia, si tratterà di studiare il processo d'invenzione (Eco 1968: 165) della scrittura di questo dialetto. Difatti, l'esperienza di Pasolini è prima di tutto acustica, e dunque la messa in versi del codice appare un'invenzione linguistica che ravvicineremo alla nozione di *prise esthétique* di Greimas (1987).

Il sesto capitolo sei di identificare le caratteristiche dello spazio poetico creato dal poeta. Il dialetto friulano di Casarsa è investito dalla soggettività di Pasolini e sfugge allora alla temporalità canonica per raggiungere un momento *altro*. Questo sarà letto alla luce della *rêverie* di Bachelard (1960), ma anche del tempo mitico teorizzato da Mircea Eliade (1965). In un secondo momento, queste caratteristiche saranno paragonate ai tre momenti della letteratura di cui Pasolini reclama la filiazione: i trovadori, Rimbaud e Giovanni Pascoli.

Nell'ultimo capitolo confrontiamo le *Poesia a Casarsa* con due momenti che riguardano il nostro argomento: le *Ceneri di Gramsci* (1950) che consacrano la scelta della lingua italiana, e la seconda edizione del 1974 della raccolta in dialetto sotto il nome di *La nuova Gioventù* per confermare la creazione di un spazio poetico particolare, fuori della storia. Dalla lettura incrociata delle due edizioni si manifesterà un cambiamento della poetica pasoliniana, che sottolinea l'individualità degli scritti dialettali giovani.

La scelta del nostro corpus è stata al cuore della nostra problematica, tra poesia e dialetto. Così ci siamo limitati alla prima produzione dialettale, cioè tra il 1942 e il 1953. Le traduzioni proposte in questa tesi sono di Pasolini stesso: il poeta traduceva il suo dialetto in italiano, rispettiamo così la scelta linguistica dell'autore. Però queste traduzioni non sono suddivisi in verso, e così abbiamo riprodotto la forma della prosa. Per coerenza cronologica, non ci siamo focalizzati sui poemi dialettali scritti per l'edizione della *Nuova gioventù* del 1975; per coerenza linguistica, non abbiamo studiato la produzione in italiano di *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* né i *Diari* che riprendono scritti dal 1943 al 1949. Anche se cercheremo di rifiutare la lettura biografica dell'opera, questa scelta di corpus corrisponde alla vita di Pasolini prima del trasferimento a Roma, il "tempo friulano" identificato da Santato (Santato 2012: 41-138) nel saggio che ci serve di riferimento per i dati biografici.

Capitolo I

La questione del dialetto nella saggistica giovanile di Pasolini

La distinzione tra il dialetto e la lingua assume secondo Pasolini una dimensione culturale, più che linguistica. In questo primo capitolo si tratterà di definire la concezione del dialetto nella visione del poeta.

Partendo da questa definizione, cercheremo di identificare la lingua che Pasolini ha utilizzata per scrivere la sua poesia, e identificarne la sua specificità. Investigheremo poi l'opposizione tra l'approccio linguistico e quello semiotico per avvicinare la questione del dialetto, con una prevalenza per l'approccio di Peirce che, al contrario della linguistica saussuriana, rifiuta l'opposizione di prestigio tra lingua e dialetto (de Saussure 1916 [1995]: 267-268).

1.1. Una distinzione fondamentale

L'opposizione tra lingua e dialetto è fondamentale nella storia della letteratura italiana, se pensiamo alle prime opere in vernacolare di Petrarca, Boccaccio e Dante che hanno consacrato il toscano come lingua dell'unità culturale italiana. La dialettica si ritrova attraverso tutta la storia letteraria in tutti i campi della produzione (teatro, poesia, prosa, etc.) (Beccaria 1975) e oppone la lingua popolare alla lingua cittadina. Il dialetto non è rimasto un fatto marginale, ma una variante equipollente che è investita dagli autori di una dimensione puramente letteraria o poetica, oltre che folcloristica o popolare.

Cultura e politica sono ovviamente molto legate, e l'opposizione tra lingua e dialetto è, sin dal primo trattato linguistico *De Vulgari Eloquentia* di Dante, avvicinata a quella tra campagna e città:

“Espello con essi tutte le parlate delle montagne e dei campi, come di quei del casentino e di Fratta, che per brutta irregolarità d'accento appaiono discordanti da chi abita nel mezzo della città” (I, XI, v. 6-7).

Appare allora una distinzione tra un dialetto d'ambito letterario che corrisponderebbe alla *lingua* cittadina, borghese, e un dialetto puramente contadino che dovrebbe rimanere nei campi ed è unicamente in grado di esprimere realtà contadine. Effettivamente, le capacità di questi diversi dialetti sono condizionate dalla loro definizione socio-

geografica (città/borghesia/corte in opposizione con campagna/popolo): il dialetto cittadino consente di nominare realtà elevate e di sviluppare un linguaggio aulico, allorché il linguaggio contadino rimane popolare di uso puramente comunicativo e senza considerazione per le realtà astratte.

Da un punto di vista linguistico, possiamo parlare di un potenziale espressivo diverso. La lingua dell'aristocrazia e della borghesia sarebbe molto regolata, "la lingua dei libri", che, se è in grado di esprimere sentimenti o concetti, è determinata da una serie di regole che l'allontanano dall'uso naturale, cioè da un uso meno convenzionale. Il dialetto contadino invece conserverebbe il suo legame naturale con la produzione linguistica e sarebbe dunque più vicino delle realtà della natura, come gli uomini che l'usano. Si manifesta una distinzione socio-culturale tra i due usi, che allora postula un'equivalenza originaria, una potenzialità linguistica (Stussi 1993).

1.2. Potenzialità del dialetto, istituzione della lingua

Pier Paolo Pasolini fonda la sua distinzione, tra dialetto e lingua, secondo gli stessi criteri tradizionali: istituzione culturale per la lingua, carattere espressivo del dialetto. Li ritroviamo nel primo articolo fondatore della nuova rivista friulana creata da lui e i suoi amici, l'*Academiuta di Lenga Frulana*. Lo *Stroligut* è stato pubblicato nel 1944 e definisce le linee della rivista ma ci ritroviamo anche le basi delle teorie linguistiche di Pasolini. L'articolo è pubblicato in friulano ed è accompagnato dalla traduzione italiana. Ritroviamo per la prima volta una chiara distinzione tra lingua e dialetto e un tentativo di definizione in questi termini:

"Così il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. [...] Se a qualcuno viene quella idea, ed è buono a realizzarle, e altri che parlano quello stesso dialetto, lo seguono e lo imitano, e così, un po' alla volta, si ammuccia una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa una 'lingua'. La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore." (SLA I: 64-65).

Pasolini riprende la distinzione di Ferdinand de Saussure tra lingua letteraria e idioma locale (Ferdinand de Saussure [1916] 2015: 268). La dialettica ricopre una dimensione convenzionale per il linguista svizzero che parla di "une sorte de convention tacite, [...] véhicule de tout ce qui intéresse la nation" (Ferdinand de Saussure: *ibid.*), letteraria per Pasolini. Secondo la teoria del poeta friulano, non è fondata su criteri linguistici e postula dunque un'identica potenzialità; la definizione è empirica, ricavata

dall'uso. Tutti i dialetti avrebbero la possibilità di divenire lingua se i locutori la scrivessero se ne servirebbero per esprimere sentimenti alti.

1.1.1. L'esempio del toscano

Il fenomeno di elevazione a livello di lingua nascerebbe dal gesto poetico come Pasolini lo illustra con l'esempio del toscano e della lingua italiana, insistendo sul carattere dialettale primario della lingua delle tre corone:

“Ma ecco che saltano fuori, in Toscana, scrittori e poeti che vogliono sfogare con più sincerità e vivacità i loro affetti, e in modo che tutti li capiscano: e così si mettono a scrivere nel loro dialetto toscano. In dialetto toscano Dante scrive le sue poesie, e così quel dialetto un poco per volta diventa lingua e sostituisce il Latino. E siccome tutti gli altri dialetti italiani non danno né documenti scritti né poeti, la lingua toscana si impone su tutti e diventa lingua italiana.” (SLA I: 65).

Qui conferma che è l'uso poetico di un dialetto ad elevarlo a lingua precisando la motivazione del ricorso al vernacolare. Gli autori del Trecento avevano deciso di scrivere nel loro dialetto, per motivi di sincerità, dunque per la possibilità d'espressione di contenuti mentali, non solo di descrizione della realtà o per un uso puramente comunicativo del linguaggio. Se però il codice è inizialmente locale (varietà della lingua) e personale (espressione di un pensiero), sarebbero poi la sincerità e l'espressività, secondo Pasolini a garantire l'universalità della lingua. Per capire come l'autore concepisce il “in modo che tutti li capiscano”, bisogna andare più lontano nella riflessione dell'autore e soffermarci sul testo del 1949, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua* (SLA I: 159-161). Qui riprende l'idea della responsabilità del poeta nell'istituzione di un dialetto come lingua sovraregionale (nazionale, ma anche sovranazionale nelle aree in cui frontiere linguistiche superino frontiere politiche) attraverso la possibilità per l'uomo di agire sulle leggi fonetiche (citando la lezione del Bottiglioni, professore all'università di Bologna e di cui Pasolini era lo studente). Però, se il ruolo dell'uomo fosse indubitabile nella teoria di Pasolini, la poesia dovrebbe superare il carattere idiosincratico del linguaggio proprio dell'uso poetico:

“Così la lingua stessa, la pura parlata dei Casarsesi, poté divenire linguaggio poetico senza tempo, senza luogo, tramutarsi in un vocabolario senza pregiudizi, e pieno invece di dolci violenze estetiche, giustificate da un clima poetico diffuso in tutta l'Italia, o meglio, in tutta l'Europa” (SLA I: 160).

1.1.2. La responsabilità del poeta

Nella citazione, Pasolini usa il termine “lingua” per evocare il parlato di Casarsa che, secondo la terminologia ufficiale, non è una lingua ma piuttosto una varietà dialettale (Roseano, in Heineman e Melchior 2015: 155-158). Supera le differenze locali per

adottare caratteri che non permettono l'identificazione a un periodo né storico né geografico. Ritornando al saggio *Dialet, lenga e stil* pubblicato nello *Stroligut* (SLA I: 61), si capisce che pretendere a un uso poetico non è sufficiente per riuscire a far evolvere un dialetto in una lingua secondo il sistema di Pasolini. La poesia non è unicamente definita dalla metrica, dai versi o dalle rime ma rinvia a un ambito più alto, “non per scrivere tre stupidate da far ridere, o per raccontare due tre storielle vecchie del proprio paese (perché allora il dialetto resta dialetto, e basta), ma con l'ambizione di dire cose più elevate, difficili, magari; [...]” (SLI I: 65). La lingua, anche se ben stabilita e istituzionalizzata come lo era per esempio il latino, può prendere una dimensione dialettale se un locutore se ne serve per un soggetto basso o popolare. Si discerne attraverso la definizione che tenta di stabilire il poeta che la distinzione tra dialetto e lingua permette di identificare un “colore locale” alla lingua. Per capire in profondità le considerazioni dell'autore bisogna tornare alla tradizione linguistica italiana sulla quale si fonda Pasolini: quella dell'Ascoli.

1.3. Il friulano

1.3.1. L'Ascoli e la tradizione linguistica

Gli scritti dell'Ascoli e la sua metodologia di ricerca rifiutano in un primo momento l'assolutezza della lingua italiana e l'egemonia del fiorentino sulla produzione allora chiamata "letteraria" (Ascoli 2008: LXXII-LXIII). Si fonda anche su un rifiuto di un inizio, di un *terminus ab quo*, della lingua italiana spesso identificata con il fiorentino del Duecento. A partire da questo postulato, Ascoli fonda uno studio diacronico della lingua o meglio delle varie lingue che sono riprese sotto l'appellazione “italiano”. Anche istituzionalizzato come lo era il fiorentino dell'Ottocento, la lingua nazionale italiana conserva tratti dialettali della regione di origine, esemplificato dall'Ascoli con il titolo di un libro chiamato “Novo vocabolario” pubblicato a Firenze e d'ambito nazionale (Giorgini & Broglio 1870-1897). Ascoli spiega allora che questo *novo* non è la riproduzione della pronuncia della parola italiana, ma la consacrazione della pronuncia dell'antico “o” breve latino del fiorentino contemporaneo alla pubblicazione, cioè alla seconda metà dell'Ottocento. Sotto la volontà e la pretesa di un universalismo linguistico si nasconde, per chi non è dialettologo o sensibile alla questione dialettale italiana, un fatto linguistico particolare, cioè l'evoluzione di un fonema latino nella Firenze odierna,

mentre “l’uo degli scrittori fiorentini non coincideva già soltanto con l’uo d’Arezzo o d’altre terre circonvicine” (Ascoli 2008: 8). Secondo la tesi dell’Ascoli, la fondazione della lingua italiana costituirebbe dunque un fatto politico-storico più che un’evoluzione naturale della lingua e l’impresa d’istituzione al livello nazionale fallisce proprio a causa dell’artificialità di questo tentativo.

Le considerazioni sulla lingua italiana hanno condotto l’Ascoli a fondare la disciplina della glottologia, cioè lo studio delle varie lingue che ripone su criteri non valutativi, ma piuttosto diacronici e che rifiuta la classificazione delle lingue a seconda delle frontiere politiche. Nei *Saggi ladini* (Ascoli 1876), Ascoli estende la definizione dell’area linguistica di studio dalle parlate italiane a quelle svizzere e tedesche.

Queste ultime sono chiamate “retoromanze” e integrano una zona che suscita dibattito tra gli specialisti per la sua esatta delimitazione. La definizione, che propone l’Ascoli, estende la zona seguendo la curva delle alpi, partendo dal Reno-anteriore a est e il mare adriatico a ovest (Ascoli 1876). La zona è divisa in tre aree dall’autore: occidentale che riprende i dialetti della regione dei Grigioni, centrale che “abbraccia le varietà ladine tridentino-occidentali e il gruppo ladino tridentino-orientale ed alto bellunese” (Ascoli 1876), e l’ultima chiamata “orientale” o “friulana”. Anche se sembrano chiaramente identificate, queste zone non appaiono né fisse né omogenee. Le loro frontiere sono permeabili in funzione dei fenomeni fonologici studiati; una tipologia precisa tra i vari dialetti appare difficile. La scelta della definizione dell’Ascoli ci interessa non per un’esatta classificazione dei dialetti della zona che ci riguarda (essa è d’altronde criticata dagli studiosi), ma per i presupposti sopra identificati e l’integrazione delle parlate politicamente italiane in una zona più globale che integra paesi stranieri, opponendosi allora all’idea di un’Italia unita sul piano linguistico, o al meno all’idea di una standardizzazione naturale della lingua verso il modello fiorentino. Al contrario di quest’unità “italiana” l’autore opta per “l’unità romana”, e pone allora la questione del significato di questa “romanità”. Riprendiamo per questa definizione la tesi di Giuseppe Francescato citata in *I cento anni dei ‘Saggi ladini’* (in Pellegrini 2000: 161) che privilegia l’unità di una parlata latina originaria (che può essere ricomposta grazie allo studio delle varianti neolatini) all’unità delle parlate ladine.

1.3.2. Lo statuto del dialetto friulano

Qualunque sia il significato esatto della “romanità” dell’Ascoli, la classificazione delle parlate nel gruppo romanzo è ormai accettata, come lo mostra per esempio il *Manuale di linguistica friulana* che ci serve da base, pubblicato nella collana “Manuals of Romance Linguistics” alle edizioni De Gruyter (Heinemann & Melchior 2015). Il saggio dell’Ascoli rimane fondatore nel campo della ricerca sul friulano, ma rimane comunque concentrato sulla varietà detta “centrale”. In ogni caso adesso gli studi linguistici sul friulano sono più numerosi e considerano il friulano come un sistema linguistico autonomo. Anche se è considerato nella sua filiazione romanza, non è studiato come un sottogenere degli studi sui parlati ladini.

L’apparizione del friulano in quanto parlata neolatina con caratteristiche proprie è locata da Vicario (in Heineman and Melchior: 27) intorno all’anno Mille, e per friulano si intendono ovviamente tratti fonologici ma anche sociolinguistici che lo diversificano dalla parlata veneta. L’autore identifica al meno due tratti particolari: la continuazione di una parlata neolatina durante il periodo d’occupazione germanica; la dimensione popolare del friulano che si oppone alla lingua germanica delle *élite*, ma in uno stesso movimento popolare alla lingua latina scritta dell’amministrazione e del culto. L’identità linguistica friulana rimane particolarmente forte lungo i secoli nei confronti degli invasori - dai longobardi alle incursioni slave o ungheresi nell’Alto Medioevo -, ma conosce anche una situazione d’isolamento nella penisola italiana. Bisogna, infatti, aspettare il Duecento per assistere a un’apertura verso le altre regioni italiane con lo sviluppo di rapporti commerciali con il Veneto e con la Toscana. All’epoca tuttavia il friulano ha già stabilito la maggioranza dei suoi tratti caratteristici. Il rapporto con il mondo germanico si estende dal Medioevo alla prima guerra mondiale con la dominazione austriaca. Arcaicità dunque tipica delle zone periferiche che conferisce alla lingua friulana un tono latino, ma anche un adstrato germanico, più importante che negli altri dialetti italiani, nonché ancora vari casi di *slavismi* nel lessico quotidiano.

1.3.3. Caratteristiche del codice

L’identificazione dei tratti particolari della lingua segue il modello proposto da Vicario (Vicario 2015) per la sua attualità ma anche per la metodologia contrastiva rispetto all’italiano. Infatti, abbiamo avvicinato l’importanza del contatto germanico nella costruzione della lingua, ma la diglossia maggiore rimane quella con l’italiano. L’uso del

dialetto letterario che compie Pasolini risponde certamente a un'ambizione costituiva per la sua regione natale, sempre in opposizione con la tradizione italiana e l'italiano.

A livello fonetico il fenomeno più particolare consiste nell'opposizione latina tra vocali brevi e lunghe. Questo rapporto esclusivo prende un valore distintivo, e distingue parole di un senso del tutto diverso: per esempio, *lât/lat* (andato/latte); *chê/che* (quella/che); *crôt/crot* (credo/nudo, rana). Una prima ipotesi potrebbe attribuire questo fenomeno al conservatorismo delle aree periferiche della vecchia Romania; ciò che sarebbe rilevante tenendo conto della situazione d'isolamento della zona sin dalla fine dell'Antichità e attraverso l'intero Medioevo. Però, nella zona friulana, si manifesta il passaggio del sistema vocalico latino classico in opposizione a quello del latino tardo basato sull'apertura vocalica. Il tratto oppositivo friulano risulterebbe dunque non da un conservatorismo ma da una paradossale innovazione linguistica (Vanelli 1979; Finco 2007). Questo tratto sarebbe dovuto a un processo più complesso: da un lato, la sonorizzazione delle consonanti scempie intervocaliche e lo scempiamento delle geminate e, dall'altro, la caduta delle vocali finali diverse da -a, che conduce alla desonorizzazione delle consonanti sonore scoperte e allora, in fine, all'allungamento delle vocali toniche che le precedono (Vicario: 33). Tra gli altri fenomeni tipici possiamo citare la dittongazione di certe vocali latine medio-basse in determinate condizioni (lat. *Medico* > *miedi*; lat. *petram* > *piere*; lat. *scholam* > *scuele*) o il fenomeno adesso conservativo del dittongo latino 'au' che si mantiene in sillaba tonica (lat. *aurum* > *aur*; lat. *tesaurum* > *tesaur*). Il consonantismo presenta anche caratteristiche specifiche: identifichiamo a titolo d'esempio la palatalizzazione dell'occlusiva velare che precede la -a, in posizione tanto iniziale quanto interna (lat. *canem* > *cjan*; lat. *casam* > *cjase*). Il tratto forse più interessante per lo studio dell'autonomia del friulano nei confronti dell'italiano standard, basato sul fiorentino letterario, risiede nell'intacco delle consonanti velari. Il fenomeno era diffuso nella zona cisalpina fino al decimo secolo ma è abbandonato sotto la pressione culturale del volgare di Firenze; solo il friulano lo conserva, proprio perché si collocava allora fuori della zona d'influsso della cultura italiana.

A livello morfosintattico, possiamo citare la formazione del plurale che possiede un modello particolare rispetto all'italiano standard. Il plurale dei nomi e aggettivi può prendere due forme, una sigmatica¹ e l'altra palatale, dovute alla declinazione bicasuale del friulano antico (Vicario: 36). La forma palatale consiste nella palatalizzazione

¹ Formata dall'aggiunto di un *s* finale.

dell'ultima consonante di alcuni nomi o aggettivi terminanti in coronale (cjavál – cjavai; biel – bieì; dut – ducj). La forma sigmatica prevede l'aggiunta della –s alla radice del nome o dell'aggettivo maschile o femminile (pari-paris; biele-bielis; mont-montis). Questa forma, comune al francese ma diversa dall'italiana, è la più diffusa nel dialetto ed è spesso considerata come esempio fondamentale della profonda distinzione con la lingua italiana.

1.3.4. Un'identificazione problematica

Questi tratti permettono di identificare il dialetto in modo globale, ma esistono anche varianti all'interno della zona friulana. Una distinzione preliminare è di natura geografica che identifica il Tagliamento come isoglossa tra il friulano occidentale (a destra del fiume) e quello centro-orientale (a sinistra del fiume). Il nostro interesse porta su quello centro-orientale, laddove è situata Casarsa, villaggio caro a Pasolini in cui ha scritto la raccolta eponima.

Si pone un problema di denominazione quando si tratta di definire a quale dialetto appartiene quello usato di Pasolini. Abbiamo osservato che la distinzione tra lingua e dialetto è di ordine estetico-letterario per il poeta, allorché la classificazione gerarchica in dialetto e sotto-dialetto si fonda su una distinzione sociolinguistica.

Riprendendo la classificazione fatta dal Roseano (2015: 162), che si fonda sulla sintesi degli studi di Frau (1984) e di Francescato (1966). Il dialetto descritto da Pasolini “di cà da l’aga” corrisponde al tipo centro-orientale localizzato sulla riva destra del fiume Tagliamento. Questo fiume costituisce un'isoglossa fondamentale nell'area friulana tra la varietà centro-orientale e quella occidentale (l'ultima delle tre zone, chiamata “carnica”, riprende i dialetti del Nord parlati nelle montagne). Lo studio delle isoglosse della zona centro-occidentale permette di identificare, accanto alla grande diversità linguistica di una regione così ridotta, la profonda individualità del dialetto di Casarsa nei confronti di quello cittadino di Udine. Infatti, la parlata udinese è spesso considerata come *il* friulano centrale, cioè quello che servirà a lungo di base agli studi linguistici. Lo studio delle isoglosse di quella zona linguistica non rivela un'autonomia linguistica del friulano di Casarsa ma ben un'autonomia della lingua udinese rispetto alle parlate periferiche: si vede l'identificazione di un'unica isoglossa di tipo O che permette l'identificazione della città principale. Seguendo la tipologia del Roseano (Roseano 2015), il dialetto casarsese appartiene allora al friulano centro-orientale, quello centrale comune. Lo caratterizziamo

dunque in modo contrastivo con quello di Udine; non ci sembra rilevante paragonarlo con la parlata quasi tedesca del Nord o le varianti dialettali dell'Ovest e la loro prossimità con il Veneto, perché queste varianti riguardano le classi più alte della popolazione, e non il dialetto contadino (Fusco 2015: 300).

L'intuizione del giovane Pasolini nell'identificazione della sua varietà di friulano non pretende all'esaustività della lingua e serve piuttosto da argomento poetico che da studio glottologico. Si legge allora nella sua produzione pasoliniana l'unicità del dialetto di Casarsa e una definizione della parlata oppositiva verso gli altri dialetti. Il primo è ovviamente quello di Udine, dialetto istituzionalizzato dall'*Academiuta di lingua furlana* che avrebbe, secondo l'autore, perso la naturalità dei linguaggi spontanei dei contadini. Il secondo dialetto opposto a quello di Casarsa è quello di Pordenone, in un movimento dialettico tra identità linguistica e politica: "[...] diremmo che la non-friulanità di Pordenone è rappresentata lapalissianamente dalla sua lingua." (SCP I: 33). Pasolini identifica ragioni storiche a questa situazione: per esempio il lungo periodo di occupazione austriaca e la politica linguistica che ha condotto alla caduta del sostrato friulano.

Si osserva dunque una triplice tipologia dei dialetti che sarà ridotta da Pasolini a un doppio movimento:

Nella riva destra si parlano dunque due linguaggi: l'uno il Friulano, consciamente o inconsciamente spinge l'assoluta maggioranza che lo parla verso Udine e la Regione Friulana; l'altro, il veneto, facendo gravitare i parlanti verso Venezia, s'illude di superare un'inesistente (ne non nei cervelli limitati) limitezza provinciale (SCP I: 35).

La caratteristica maggiore della lingua parlata a Casarsa e della regione vicina traspare nella sua profonda arcaicità; arcaicità del friulano in quanto zona periferica della vecchia Romania, ma anche conservatorismo friulano in contrasto con l'innovazione del centro urbano che rappresenta Udine. Questo fenomeno si manifesta soprattutto per l'evoluzione consonantica: osserviamo per esempio il mantenimento dell'opposizione tra sibilanti alveolari e post alveolari ([*'pe:f*] '*pece*' / [*'pe:s*] '*peso*' in zona periferica allorché Udine non si marca la differenza tra [*'pe:s*] e [*'pes:*], '*pece*' e '*peso*'), o le occlusive palatale /*c*/ e /*j*/ mantenute mentre vengono sostituite da affricate post alveolari. Un altro tratto particolare riguarda la morfologia e il morfema del femminile singolare: /*a*/ a Udine e /*e*/ nel resto della zona centro-occidentale (Roseano, in Heinemann e Melchior 2015: 161-182).

1.4. Lingua naturale e dialetto: l'approccio linguistico e semiotico

La questione dell'iconicità prende un senso fondamentale nello studio della poesia dialettale di Pier Paolo Pasolini, soprattutto rispetto al suo progetto non di creare una lingua ma di re-investirla in modo estetico. Per questo cercheremo di definire il concetto d'iconicità per fissare una base teorica alle nostre riflessioni sulla poetica pasoliniana. Descriveremo le origini delle teorie sul segno linguistico e semiotico attraverso gli scritti di Ferdinand de Saussure e di Charles S. Peirce; questi due autori sviluppano due versanti della semiotica: la semiologia europea e la semeiotica americana (Kharmouch 2014). Un tratto fondamentale rimane peraltro: qualunque sia la terminologia e il riconoscimento delle varie dimensioni, il segno integra tutte le dimensioni per arrivare alla significazione. L'altro punto di base consiste nell'uso della semiotica e non della linguistica; questo servirà per lo studio della poesia nella sua doppia dimensione, all'incrocio della lingua e della sonorità. Utilizzando la semiotica, possiamo considerare la musica come un linguaggio che risponde alle stesse regole di funzionamento del linguaggio umano (Molino 2009: 71-115).

1.4.1. Ferdinand de Saussure e l'arbitrario del segno

Con il *Cours de linguistique générale*, la linguistica conosce un cambiamento radicale. Ferdinand de Saussure considera il segno linguistico come la combinazione di due facce: il significato e il significante. Per unirle, il linguista svizzero utilizza la nozione di *arbitraire du signe*, cioè che lega il significato a un portatore: il segno linguistico diviene allora pura convenzione. Definisce quest'arbitrario in questi termini:

Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire* (de Saussure 1916 [1995]: 100).

Il teorico rifiuta allora l'uso del termine "simbolo" per caratterizzare il segno perché il simbolo presuppone una relazione naturale, del tutto contraria alla nozione d'arbitrario e di rifiuto della motivazione linguistica. Riflette su casi per cui l'arbitrario non sembra applicarsi: le onomatopее e le esclamazioni. Rifiuta tuttavia ancora di considerarle come naturali perché, secondo lui, una volta che sono integrate nel sistema della lingua, perdono il loro carattere naturale e si allontanano dalla loro purezza originale per divenire simboliche, come tutti i segni della lingua. Lui sembra comunque riconoscere che l'argomento è poco convincente e considera allora questi fenomeni come periferici alla

lingua e, per questo, essi non appartengono al vero sistema della lingua: “En résumé, les onomatopées et les exclamations sont d’importance secondaire, et leur origine symbolique est en partie contestable” (Saussure 1916 [1995]: 102)

Sempre partendo dal postulato di un profondo binarismo linguistico, Ferdinand de Saussure evoca gli idiomi e le lingue letterarie, la cui opposizione si fonda su ragione politico-culturale. L’indice di convenzionalità sarebbe più grande per le lingue letterarie perché rivestono un uso più astratto, contrariamente ai dialetti che conservano una potenziale naturalezza. Nondimeno anche il dialetto conosce un’evoluzione diacronica, quindi non può mai conservare un eventuale legame naturale con la realtà che tenta di descrivere. L’uso del termine *idiome* al posto di *dialecte* permette di tralasciare la dimensione politica presente nell’opposizione dialetto/lingua, ma insiste tuttavia sul carattere culturale (dunque non naturale) che rimane alla base dell’identificazione al codice linguistico di una comunità. La coppia idioma/lingua letteraria, la cui descrizione corrisponde alla situazione italiana, integra la nozione di prestigio attraverso il ricorso al termine di civilizzazione che ritroviamo nell’esempio seguente:

Par ‘langue littéraire’, nous entendons non seulement la langue de la littérature, mais, dans un sens plus général, toute espèce de langue cultivée, officielle ou non, au service de la communauté toute entière. (Saussure 1916 [1995]: 267)

La linguistica saussuriana non considera sul serio la questione dell’iconicità ma insiste, anzi, sulla dimensione culturale. Appare attraverso lo sguardo sulle nozioni di onomatopée e di dialetto che esiste una sorta di gerarchia nelle pratiche linguistiche che permette di rifiutare un potenziale legame tra segno e natura, e dunque di affermare la relazione arbitraria che unisce significante e significato nel segno linguistico.

1.4.2. Charles S. Peirce: la triade semiotica

La teoria semiotica di Peirce ripresa negli *Scritti sul segno* parte da un postulato diverso da quello di de Saussure: per il filosofo e semiologo americano, il segno non è la più piccola unità di senso ma integra un processo di significazione che ingloba tutte le esperienze. Questo processo semiotico si fonda come un rapporto che si articola intorno alle tre identità da lui definite: *representamen*, *object* e *interpretant*. Però parte prima di tutto da una tipologia triadica dei segni, condivisa in *indice*, *simbolo* e *icona*. Ci concentriamo sulle due definizioni dell’icona e del simbolo.

L’icona è definita in questi termini:

Un'icona è un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che esse possiede nello stesso identico modo sia che un tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista. (Peirce: 2.247)

Si legge attraverso questa definizione lo stretto legame tra l'oggetto, anche se parla di denotazione, e il segno. In questo senso, anche se l'icona è usata al posto dell'oggetto che appartiene alla realtà, Peirce pone una somiglianza di proprietà basata sull'identità vera e propria. Per capire i posti postulati di una tale definizione, leggiamo adesso come l'autore concepisce il simbolo:

Un Simbolo è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un'associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia interpretato come riferentesi a quell'Oggetto (Peirce: 2.249).

L'uso di un simbolo richiede un processo interpretativo per avvicinarsi dell'oggetto reale. L'interpretante deve capire la legge alla base della trasformazione, contrariamente all'icona il cui riferimento si capisce quasi senza mediazione. L'icona funge da *representamen* per qualità sua propria che esiste però in pura potenzialità perché deve essere capita o osservata dall'interpretante. Il *simbolo*, invece, risponde a una legge fissa che deve essere interpretata; il livello potenziale non esiste, sarà capito o no. Peirce è tuttavia cosciente del carattere assai arbitrario dei linguaggi, soprattutto nella loro trascrizione scritta. Convoca allora la nozione di convenzioni uditive che sono segni di una relazione originale iconica; si capisce che questa considerazione costituisce un punto di divergenza tra de Saussure e Peirce. Allorché il primo si concentra su una descrizione sincronica della lingua, il filosofo americano integra il processo diacronico della trasformazione e la triade dell'interpretazione prende una dimensione cognitiva che era assente nella teoria di de Saussure. Nella sua accezione, l'iconicità può estendersi a fenomeni più globali che nel senso di de Saussure; compare che si esprime attraverso la nozione di proprietà comune ma anche attraverso il rifiuto della trasformazione di essa (in quel caso avremmo un simbolo) (Peirce: 4.432).

Di questo percorso si manifesta una volontà per Pasolini di insistere sul carattere espressivo del dialetto e sulla possibilità di farne una lingua letteraria. Lingua e dialetto appaiono come una dialettica non fissata. L'identificazione vera e propria della parlata di Casarsa ci permette di capire il processo d'individuazione del codice messo in scrittura dal poeta. Si vede l'autonomia della parlata di Casarsa verso quella di Udine, che era allora istituzionalizzata e codificata. Abbiamo anche cercato di dimostrare la particolare

situazione del friulano in riguardo con l'italiano, all'interno delle frontiere politiche ma linguisticamente autonomo.

Al livello metodologico, abbiamo confrontato le teorie di Peirce e di Ferdinand de Saussure. L'opposizione tra lingua letteraria e idioma locale del linguista svizzero era contraria alla dialettica pasoliniana; la triade semiotica di Peirce permette invece di avvicinare il testo in quanto segno, senza considerazione politiche o estetiche. Vedremo nella definizione del dialetto e della poesia che la questione dell'iconicità è centrale per Pasolini. Il significato della poesia si pone in relazione con le sue varie dimensioni, dal significante acustico alla materialità del testo.

Capitolo II

L'iconicità nella lingua friulana: tra politica, linguistica e poeticità

In questo secondo capitolo si tratterà in un primo momento di definire l'iconicità secondo l'approccio di Umberto Eco. Questa definizione ci permetterà poi di avvicinare la concezione della parola poetica nella saggistica di Pasolini, e il ruolo del linguaggio nell'approccio del mondo. Di queste considerazioni deriva una dicotomia tra poesia e dialetto, che fonda le definizioni di “dialettale” e “in dialetto”. L'ultimo punto si concentra sulla politica dialettale del regime fascista, che costituisce l'ancoraggio politico-culturale del giovane Pasolini.

2.1. Umberto Eco e l'iconicità: riformulazione del concetto

Focalizzandoci sulla questione dell'iconicità, ci fondiamo sulla critica che ne effettua Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale* (1975 [1995]). L'interesse per questa teoria si trova nella sua ricerca di fare una sintesi della disciplina. Essa si trova all'incrocio dei due versanti della semiotica (identificati sopra, in 1.4): di formazione strutturalista, il semiotico fonda però la sua teoria sugli scritti di Pierce operando così una sorta di sintesi tra l'approccio strutturalista della tradizione francese (incarnata nel nostro caso dal testo fondatore che era ed è ancora il *Cours de linguistique générale*) e il versante anglosassone caratterizzato dall'interesse per il processo cognitivo.

2.1.1. Contenuto ed espressione

Umberto Eco parte dalla distinzione tra contenuto ed espressione sul modello di Hjelmslev in cui l'espressione significa il sistema semiotico creato dal primato della forma sulla *substance* e il contenuto come somma delle esperienze sensibili messe in forma per la segmentazione in elementi e comunicati (Hjelmslev 1943 in Eco 1968: 141). Da questo modello, Eco propone una definizione dell'iconicità basata sui concetti di somiglianza e d'analogia tra l'espressione e il contenuto.

2.2.2. Replicabilità

La replicabilità costituisce il primo criterio per abbordare il segno iconico. Riprende in un certo senso una tipologia già presente in Peirce, la continua ampliandola e propone una nuova sul modello triadico:

- (a) segni produttibili all'infinito secondo il modo di produzione del loro tipo;
- (b) segni le cui occorrenze hanno una certa unicità materiale;
- (c) segni per cui occorrenza e tipo sono del tutto identici.

(Eco 1978: 142-143).

Questa distinzione secondo il criterio della replicabilità interroga la produzione linguistica e letteraria, soprattutto nel caso della messa in scrittura di una produzione originalmente orale. Infatti, con l'uso del canale orale, una parola non potrà mai essere del tutto identica a un'altra: le condizioni d'enunciazione differiscono. La replicabilità apparisce dunque centrale perché diversa dal doppio in quanto presuppone una somiglianza di proprietà. Nel caso di una produzione stampata, possiamo invece ipotizzare una copia assolutamente identica a un testo originale (senza considerazione per i minuscoli dettagli di stampa). Si manifesta dunque una prima tensione nella messa in scrittura e la pubblicazione di una raccolta di poesia in una lingua che esisteva allora nell'unica modalità vocale. Se consideriamo la replicabilità come rapporto tra un'espressione e un contenuto per somiglianza di alcune proprietà (un numero significativo ma non assoluto), queste ultime servono all'identificazione; nel caso del linguaggio orale, le unità fonologiche costituiscono un esempio. Apparisce qui una prima articolazione tra tipo e occorrenza, che si può definire come coppia astrazione/manifestazione concreta. Umberto Eco affina lo studio della relazione con i concetti di *ratio facilis* e *difficilis* (Eco 1968: 146; Lancioni 2005).

2.2.3. Tipo e occorrenza: *ratio facilis* e *ratio difficilis*

La distinzione tra *facilis* e *difficilis* riguarda il rapporto che l'occorrenza e il tipo intrattengono. Nel caso della *ratio facilis*, l'occorrenza concorda con il tipo come è stato previsto dal codice. Significa che quest'ultimo è già istituzionalizzato, che la segmentazione di questo codice è resa possibile da un'anticipazione culturale. La *ratio difficilis* sarebbe la relazione privilegiata di un'iconicità più profonda: sono ripresi sotto questo nome i casi per cui il tipo espressivo corrisponde con il significato. Possiamo a questo momento accennare a una potenziale motivazione del segno, al meno per assenza

d'istituzionalizzazione della forma. I casi di *ratio difficilis* possono appartenere a due tipi che cerchiamo di chiarire adesso (Eco 1978: 146).

- *Ratio difficilis* e toposensitivà

Il concetto di toposensività e la sua relazione al segno si pongono all'incrocio dell'icona e dell'indice. Umberto Eco prende l'esempio del gesto fisico d'indicazione con il dito, esempio spesso considerato alla base dell'atto d'indicare (Eco 1978: 147). Però, ci sarebbe iconicismo nell'indicare la localizzazione dell'oggetto denotato dal gesto, la relazione iconica mostra un semema; in questo senso, i dati fisici non indicano l'oggetto ma prendono le stesse caratteristiche secondo una relazione analogica. Si tratta di un contenuto veicolato dal segno, non di un'indicazione precisa; non bisogna che l'oggetto raggiunga l'asso del dito, per esempio. I tratti sintattici saranno semantizzati. Applicando il processo ai fenomeni linguistici, i fonemi sono considerati nella loro toposensività (alto/basso, duro/dolce, etc.) per essere semantizzati in categorie di senso (bene/male, lento/veloce, etc.), ma ci torneremo e lo illustreremo con la poesia dialettale di Pier Paolo Pasolini considerata come un codice d'uso letterario ma privato di tradizione (3.1.3. Struttura e ri-struttura).

- *Ratio difficilis*, galassie espressive e nebulose di contenuto

Esistono anche casi in cui la motivazione apparisce talmente motivata dal contenuto che sembra rendere impossibile la riproduzione. Umberto Eco pone alla base della sua riflessione l'esistenza di discorsi per cui il testo non è stato mai prescritto. In questo senso, emette la supposizione che esistano segni per cui il contenuto non è ancora stato segmentato. Si tratterebbe di una situazione in cui l'espressione deve essere stabilita su un modello di contenuto che non esisteva prima di essere espresso secondo un certo modo: il produttore sa *che cosa* dire, ma non sa *come* dirlo. Il contenuto è allora indeterminato: il produttore deve cercare un nuovo codice semiotico che funziona sul modo della correlazione. Se si ricorda l'assenza di tradizione, la relazione correlativa non funziona: l'autore deve allora creare basandosi su un contenuto nuovo. L'iconicità apparisce in questo caso di *ratio difficilis* perché la creazione apparisce motivata dal suo contenuto. L'espressione imita o trasforma per arrivare a una possibile significazione. L'interpretante, nel nostro caso il lettore, deve cercare i punti di convergenza o di

riferimento sull'unica base comune: l'esperienza della trasformazione attraverso l'uso di vettori di pertinenza.

2.2. Al di là delle apparenze. Suono e senso iconico secondo Pasolini

Già nel primo *Stroligut*, Pasolini s'interessava di linguistica per dare peso alla sua argomentazione identitaria. Anche se i tratti linguistici identificati dall'autore nel suo saggio non seguono una metodologia scientifica, sorprendono per la loro giustezza, e l'anticipo sulla ricerca dialettale. Il poeta aveva identificato la formazione del plurale che abbiamo sottolineato sopra e che pretende alla base di una filiazione linguistica fuori della penisola italiana: "Questa particolarità e tante altre hanno convinto gli studiosi a considerare il Friulano come un dialetto non italiano, ma a sé stante" (SLA I: 66). Stabilisce allora un parallelismo tra ladino e latino, stabilisce un legame diretto tra friulano e latino e preferisce inserirlo nel campo provenzale e non in quello italiano. Però, più che un tentativo di genesi della lingua o un tentativo di raggruppare lingue per fare un albero linguistico e un atlante, l'interesse di Pasolini si pone sul senso poetico della parola. Si permette allora di avvicinare lingue che la linguistica o la storia della lingua non ammettono. Così, nel "I nomi o il grido della rana greca", scritto nel 45-46, Pier Paolo Pasolini si fonda su esempi della lingua greca, come il titolo lo indica, al fine di esprimere un sentimento comune a tutti gli uomini ma non esprimibile (secondo lui) in tutti gli idiomi. Tutti condividono questo sentimento, ma il poeta concepisce quest'infinito come limite tra l'essere e il non essere, cioè fuori della percezione umana che supera la capacità dell'essere umano: "Dietro l'attonita luna, dietro le nubi, dietro le foglie, dietro le acque indifferenti, dietro gli occhi umani, si estende questa infinità" (SLA I: 193). Il ruolo della parola è di dotare l'uomo del potere o almeno del potenziale di andare di là dalle apparenze, di andare più lontano nell'intelligenza del mondo rispetto a quella consentita dai sensi. Con il corpo si è limitato alla conoscenza sensibile e, in questo senso, superficiale. Poi, ed è adesso che l'argomentazione pasoliniana diviene la più interessante per capire la sua idea della poesia, si fonda sull'espressione dell' "al di là" per esprimere la sua concezione dell'assoluto limite dell'infinito che si trova sopra l'esperienza umana, un infinito accessibile grazie al linguaggio nella misura in cui, per lui, questo significato dell'infinito si ritrova nell'espressione acustica o fonemica.

2.2.1. La parola poetica

Per raggiungere questo senso si deve oltrepassare la semplicistica e comune lettura (“Ma se superiamo il lieve bagliore che al suono dei L ci vibra nei sensi, e ci colora di un significato troppo consueto quelle sillabe [...]” (SLA I: 194)) e raggiungere un livello originario di significato che sarebbe veicolato non dal significato saussuriano ma dal puro suono della parola. Per illustrare il profondo distacco tra il significato superficiale, che può essere avvicinato dal senso comune ripreso nei dizionari, e il significato veicolato dalla parola come concatenazione sensoriale, auditiva. Il poeta prende l’esempio di una parola greca da lui non conosciuta, Εμπυρα χαλκοαραν, e la considera per lo spazio che la sua lettura apre e l’emozione che nasce dalla sua sonorità e non dal suo significato (“dall’incontro soavemente sonoro dell’μ e del π”). Si può leggere che il carattere soave che emana dai fonemi è strettamente legato alle caratteristiche acustiche delle consonanti greche: l’una è una consonante nasale bilabiale velata e l’altra un’occlusiva bilabiale sorda, dall’opposizione tra i quali nasce un sentimento soave. Qualunque sia il sentimento attivato dal locutore, Pasolini lo considera come tratto particolare della parola umana e, per estensione, del linguaggio umano. Però il sentimento rimane in un certo senso materiale, sensoriale e dunque manca la dimensione spirituale stessa (SLA I: 196).

2.2.2. Il suono e la natura

Evocando il cielo dell’Acropoli, Pasolini integra questa dimensione profondamente sensoriale e terrena, umana e nata dall’esperienza concreta, cioè del vissuto quotidiano di chi usava naturalmente questa parola, in un momento in cui era naturale (al contrario dell’uso anacronistico proposto dal poeta). Comunque questa ricostruzione della situazione d’enunciazione originaria prende la forma di un simulacro sul quale il lettore proietta caratteristiche da lui integrate. L’esempio utilizzato da Pasolini è illuminante proprio perché lui fa una proiezione della vita greca integrata da lui, cioè un tempo mitico delle origini, “quando la vita che allora era l’unica, la vera; [...]” (SLA I: 195). Si tratta quasi di un luogo comune: considerare il tempo mitico della Grecia antica e localizzarlo nell’Atene dell’Acropoli. Tramite quest’attualizzazione mostra una tensione tra la parola e la sua connotazione. Se al tempo mitico è attribuita una connotazione quasi celeste, divina o ancora immortale, l’incontro delle due consonanti evocate sopra si rivela molto terreno e dunque crea una tensione tra terra e cielo. Infatti, riattualizza la parola di

un locutore ovviamente morto, essa acquisisce allora un significato immortale, quello dell'infinito che aveva evocato l'autore all'inizio del suo saggio. Osa poi fare un paragone tra l'italiano e il greco per giungere alla conclusione che le parole greche non sono contingenti, ma necessarie. Continua allora fondando tratti oppositivi tra la lingua greca e quella romana o romanza: "I nomi greci hanno luce, i romanzi colore; i greci suonano, i romanzi melodia; i greci perfetti, i romanzi perplessi; i greci sereni, i romanzi annuvolati" (SLA I: 196). Traspare un paradosso: l'integrazione dell'italiano tra le lingue romanze allorché cercava giustamente di porre il friulano nella continuazione del mondo neolatino al contrario dell'italiano. Al termine della sua riflessione, rimane una concezione del linguaggio greco che si vuole specchio acustico della realtà veicolata attraverso la parola. Lo conferma ancora una volta con l'analisi della parola "εἶδος", che avvicina nella sua dimensione puramente sensoriale e considera come una successione di suoni investiti di un valore emozionale: "forma sanguigna dell'ω, o il [q] breve, rapido, o il [ç] sussurrante" (SLA I: 197).

Naturalmente si legge in filigrana la questione molto poetica dell'iconicità del linguaggio e del legame tra la parola, l'immagine che rappresenta e la successione di suoni che la costituisce (la materialità del significante). Pasolini ricorre al concetto di "metafora naturale", cioè una relazione tra il suono della parola e la rappresentazione che il soggetto parlante ne proietta. Concepisce allora il linguaggio nella sua possibilità di conoscenza del mondo perché funge da sintesi tra la realtà del mondo (in un primo momento incomprensibile per l'uomo) e l'interpretazione di questo mondo o meglio l'integrazione della realtà nella mente umana. Prendendo l'esempio della parola "cielo", mostra un legame necessario tra il fatto di capire il cielo e il modo di nominarlo. Il fatto di nominare oggetti del mondo testimonia della capacità dell'uomo di distanziarsi da questa realtà.

2.3. Verso una nuova tipologia, dalla poesia dialettale alla poesia in dialetto

Si capisce attraverso il percorso compiuto finora nella saggistica di Pasolini che il lavoro di creazione suscita sempre una tensione tra poesia e dialetto. Dalla distinzione tra dialetto come codice linguistico (nel senso saussuriano, per esempio, cioè varietà geolinguistica di una parlata) e dialetto in quanto ambizione letteraria (all'incrocio della

tematica e dell'uso del linguaggio) si riconosce una differenza tra il dialettale e il "in dialetto".

2.3.1. Il dialettale

Il *dialettale* riveste una idea di prossimità, un uso del linguaggio e una tematica popolare e di poco prestigio, che narra le cose della vita contadina senza né pretesione né ambizione. Al contrario, *in dialetto* riveste unicamente una caratteristica linguistica relativa al codice utilizzato; definiamo "in dialetto" come possiamo definire "in latino" o "in lingua standard". Il ricorso al termine dialettale implica che tutti i dialetti condividono caratteristiche che superano la loro specificità. Non si considerano nella loro specificità: il romanesco, il friulano, il siciliano o il calabrese hanno caratteristiche dialettali, dunque queste caratteristiche autorizzano il raggruppamento, in modo contrastivo con la cultura italiana. Parecchi studi sono già stati pubblicati da lungo tempo per definire una storia della letteratura dialettale non è integrata nella letteratura italiana classica. Però gli autori entrano nell'antologia proprio perché non utilizzano l'italiano per scrivere letteratura, e non perché condividono tratti poetici. Pasolini intende superare questa distinzione comune e opporre poesia dialettale e poesia e dialetto, volontà che trova la sua origine letteraria (secondo Pasolini) con il Pascoli: "Ma è soprattutto nel Pascoli che abbiamo un centro di scambio tra lingua e dialetto" (SLA I: 249). Illustrare il rapporto tra queste due entità linguistiche con Pascoli mostra il rifiuto della distinzione tradizionale presente nella storia della letteratura italiana. Il poeta è ripreso nelle storie di poesia italiana, allorché usava il suo dialetto materno, come per esempio in *Myrica* o nei *Canti di Castelvechio* (Pascoli 2009).

2.3.2. In dialetto

La definizione del dialetto per la poesia non si trova nello studio della costruzione linguistica ma piuttosto nel rapporto che il poeta coltiva con la lingua e il mondo:

Per l'uso scritto è diverso: il dialetto in genere è abbandonato all'istinto e all'improvvisazione, un'un'assoluta mancanza di coscienza, scade nel sentimentale, il coloristico; [...] (SLA I: 374).

Per definire le possibilità espressive del dialetto scritto o messo in letteratura, parliamo adesso il ruolo della metafora fonetica. Se le riflessioni di Pasolini innovano nella loro applicazione alla poesia friulana, sono identificabili nel campo della fonetica e

delle metafore poetiche. L'impresa è resa difficile perché si tratta di poesia: il testo perderebbe il suo interesse o la sua magia se fosse ridotto ad alcuni fenomeni acustici. Lo studio della metafora fonetica postula un'unicità naturale tra suono e senso, basata sull'osservazione empirica dei testi poetici in molte lingue, per molti autori in periodi diversi della storia (Fónagy 1979: 67).

2.4. Considerazioni politiche: il regime fascista e la lingua

Ci si deve adesso soffermare su considerazioni sociolinguistiche e sulla costituzione del fondo linguistico dell'epoca in cui s'inserisce la prima produzione dialettale pasoliniana. Anche se rifiutiamo di studiare l'opera di Pasolini solo in chiave politica, il poeta è nato l'anno della Marcia su Roma, e tutta la sua educazione e formazione è condizionata dal contesto politico particolare di quest'anni.

Nel 1941, il regime fascista governa l'Italia. La politica nazionalista sostenuta da Mussolini promuove un processo d'identificazione nazionale sempre più forte attraverso una politica linguistica fondata sulla supremazia della lingua italiana unita. Il dibattito sulla natura della politica linguistica eseguita dal regime fascista non c'interessa, quindi l'identificazione di una problematica che costituisce il contesto culturale dell'autore permette soprattutto di confermare un uso del dialetto come scelta letteraria. Però considerare anche il contesto linguistico sotto l'angolo della politica fascista identifica una pratica della lingua anche letteraria del tutto contraria alla pratica dialettale o al meno opposta al gesto pasoliniano d'identità dialettale. Tuttavia non si tratta di avvicinare Pasolini in chiave politica, come la critica (a giusto titolo) lo fa per la sua produzione in prosa, cinematografica o ancora in modo più globale per i suoi scritti di giornalista-corsaro (per esempio Magnette 2005). L'esplicitazione del rapporto lingua-dialetto fascista mostra che la concezione di Pasolini intrattiene legami con quella del regime. Ancora una volta, servirà il nostro argomento letterario e non per evocare un eventuale impregnamento politico di questa prima fase di produzione del Pasolini ventenne. Consideriamo questo periodo nella sua dimensione temporale, come un ambiente politico-culturale o, come lo sottolinea Klein (1986: 147) nel saggio che serve di base alla nostra analisi: "in queste considerazioni è importante tener presente che non si tratta solo di una politica linguistica *del* fascismo, ma anche di una politica linguistica *durante* il fascismo".

2.4.1. Il dialetto e l'italianità: la nuova norma linguistica

La volontà del partito fascista di consolidare la nazione italiana prende molte forme, tra le quali l'esaltazione della lingua nazionale. Nel primo Novecento, l'identità italiana non era ancora ben definita e condivisa da tutta la popolazione. Il dibattito sull'identità nazionale comprendeva spesso la questione linguistica e la sua uniformizzazione. Negli anni trenta si istituisce una vera politica di autarchia linguistica e la chiusura all'innovazione proveniente dall'esteriore. Si inizia una caccia agli esotismi. Il concetto d'italianità e di purezza della lingua riattualizza le teorie del purismo linguistico (Klein 1986: 119) e l'idea, direttamente ispirata al romanticismo, che a ogni nazione corrisponde una lingua. Senza proporre argomenti del tutto nuovi, si propone un'estensione in tutti i campi della lingua dell'epoca, come lo riassume Bruno Migliorini nel 1940, usando il concetto di "neopurismo":

Il carattere essenziale del purismo è la sua lotta contro ogni specie di innovazione. Il neopurismo, distinguendo tra forestierismi e neologismi, vuole saggiare gli uni e gli altri alla luce della linguistica strutturale e funzionale [...]. D'altra parte il purismo teneva d'occhio esclusivamente l'Italia; il neopurismo vuol servire alle necessità italiane, ma reputerebbe cattiva politica quella di chiudere gli occhi alla realtà europea. Il purismo aveva già di mira soprattutto la lingua letteraria; il neopurismo estende lo sguardo anche alle lingue speciali (Migliorini, citato in Klein 1986: 120).

Si legge nella citazione il riconoscimento di una 'lingua letteraria', opposta alla 'lingua d'uso', che costituiva il cuore del dibattito intellettuale dell'epoca tra i grandi nomi della cultura (ricordiamo a titolo di esempio la posizione di Gadda che concepiva nello scrittore un creatore linguistico e che gli affidava allora il ruolo dell'innovatore, e dunque la sua supremazia sulla lingua piccola-borghese). Fra le diverse proposizioni che riguardano la norma linguistica, citiamo quella di Ugolini e Bertoni (1939) che considerano Roma come il centro linguistico dell'Italia per motivi politici: "Ora, [...] Roma è diventata il maggior centro della vita politica e morale d'Italia e la sede dell'unificazione della lingua si è spostata." (in Klein 1986: 122). Si postula una trasposizione dall'antica Firenze letteraria alla Roma politica degli anni trenta. Questo trasferimento assume anche un altro aspetto: alla lingua vernacolare di Dante e di Petrarca (cioè un dialetto visto come naturale) è sostituita la lingua colta di Roma, e non il dialetto, il romanesco usato nella maggior parte della capitale.

2.4.2. La guerra al dialetto

La questione della lingua conserva in ogni caso la problematica del dialetto al suo cuore. Quindi per promuovere l'unificazione linguistica, si propongono due metodi che si distinguono nel loro rapporto con la realtà del dialetto. Il primo prevede la caccia al dialetto in quanto pratica di una lingua altra da quella italiana; in questo senso, il dialetto è vietato perché *forestierismo*, uso contrario all'unica pratica dell'Italiano standard che rinvia allora alla lingua non del popolo ma dei ceti colti della popolazione. La seconda invece concepisce la pratica del dialetto come una possibilità per rinforzare l'uso della lingua italiana. Effettivamente, la distinzione tra lingua e dialetto riprende l'economia linguistica che abbiamo identificato negli articoli saggisti di Pasolini: essa prevedeva una distinzione tra uso estetico-letterario e uso non-letterario. Però il metodo chiamato da Klein "dal dialetto alla lingua" cerca in un primo tempo, attraverso la tolleranza della pratica dialettale, di arrivare ai limiti di quella lingua, per raggiungere, in un secondo tempo, la supremazia della lingua italiana unificata come veicolo di una visione globale, sovraregionale, unica a permettere una comunicazione fuori delle ristrette comunità dialettofoni. Il dialetto è allora non soltanto considerato nella grande tradizione romantica d'identità tra lingua e popolo ma anche inserito nell'esaltazione della nazione italiana e il concetto d'italianità della lingua, il dialetto apparisce insufficiente a raggiungere il "genio della nazione" caro all'educazione e alla propaganda fascista. Il dialetto costituisce allora una tappa necessaria dell'affermazione di un livello sociale superiore raggiungibile unicamente grazie all'italiano. Esercizi di traduzione dal dialetto alla lingua integrano il programma delle scuole, che esemplificano il processo di affermazione del regionale per consolidare la presunta supremazia della lingua unitaria. Sin dal 1931, questo metodo sarà però destinato alla scomparsa con l'interdizione di stampa di qualsiasi produzione in dialetto e con l'eliminazione progressiva del dialetto nelle scuole. Si capisce che lingua e dialetto si distinguono, nell'ideologia fascista, a seconda di una logica gerarchica. I due codici sono subordinati, si posizionano su un asse verticale. La scala potrebbe rivestire una dimensione comunicativa, nel senso che essa classifica i codici dal loro potenziale comunicativo. In questo senso, la lingua italiana è "più alta" perché, secondo i fascisti, si rivolge a una parte più grande della popolazione italiana, consente cioè una

comunicazione globale². Al contrario, il dialetto rimarrebbe costretto a una comunità di parlanti ben più piccola.

Allora si vede che la distinzione di Pasolini è piuttosto orizzontale: lingua e dialetto possono elevarci a un livello più alto, quello estetico. L'unica differenza si trova, per motivi storici, nella lingua (cioè il dialetto fiorentino), che l'ha compiuto secoli fa a differenza del dialetto (friulano nel caso presente). Perciò, insistiamo, nella concezione pasoliniana, i due possiedono la stessa potenzialità espressiva o, meglio, estetica.

Con la formulazione della distinzione tra dialettale e in dialetto, si capisce che Pasolini non si interessa alla politica linguistica. La sua definizione non prevede la questione della lingua che si ritrova nel programma fascista. Per il poeta, la poesia costituisce un rapporto al mondo che può essere letto alla luce della teoria dell'iconicità di Umberto Eco e alla nozione di *ratio difficilis*. A partire da quest'ultima nozione, la lingua è stata considerata come un continuum non segmentato, cioè aperto al lavoro poetico di segmentazione. Vedremo nel capitolo successivo l'organizzazione spaziale di questa segmentazione, sempre legata all'atto di scrittura di un dialetto sin da allora puramente orale.

² Nella realtà dell'epoca, la maggior parte della popolazione non comunicava con l'italiano standard ma con il dialetto (Klein 1986: 154-157).

Capitolo III

Iconicità, poesia, struttura e genere: l'analisi della pastorella

In questo capitolo si cercherà di analizzare la doppia dimensione del linguaggio poetico che determina anche la concezione del dialetto secondo Pasolini: il rapporto tra suono e senso. Per questo partiamo da una forma poetica ben identificata, la pastorella. Si osserverà che la relazione poetica di Pasolini con le forme trovadoriche combina non soltanto una profonda conoscenza dei generi letterari medievali, ma anche una volontà d'adattare questi generi in funzione delle sue ambizioni. Per questo, studieremo l'organizzazione nuova e pasoliniana del poema secondo l'approccio dell'iconicità e l'uso estetico dello spazio poetico.

3.1. La *Pastorella di Narcis*. Tradizione e costruzione

Prendiamo come punto di partenza il componimento intitolato *Pastorella di Narcis* per facilità d'identificazione del lavoro di ricostruzione delle forme canoniche. Sin dal titolo si capisce l'inserimento nella tradizione della pastorella che rinvia ai più grandi autori della letteratura italiana classica medievale (Petrarca, Cavalcanti, ecc.), e il personaggio di Narcisso che, invece, si ritrova nella poesia contemporanea (pensiamo per esempio al *Canzoniere* di Saba). Al fine di mostrare l'unicità del componimento nella tradizione italiana e nel campo della letteratura dell'epoca sua, la poesia di Pasolini sarà analizzata in una doppia prospettiva: l'una interna che si centrerà sulle sue caratteristiche formali (metrica, scelta fonetica, narrazione, ecc.); l'altra esterna che evidenzierà, seguendo un metodo contrastivo, i rapporti che la poesia intrattiene con i codici del genere letterario.

Il poema integra la seconda parte chiamata *Danze* della raccolta *Suite Furlana*. Narra la storia di un ragazzo che, camminando tra i prati, incontra un se-stesso seduto sotto un albero, che poi scorge la sua madre e il nero degli suoi occhi. È composto di 27 versi, ripartiti in tre strofe di nove versi. Queste sono chiaramente identificabili da uno spazio bianco, ma non presentano una reale unità metrica o la ripresa di una stessa rima; per esempio il primo verso della terza strofa che riprende la rima in “-a” dei quattro ultimi versi della seconda. La scelta delle tre strofe non è un caso ma sembra rispondere a un taglio operato dal poeta nella forma classica della pastorella. Per capire in profondità

la lettura che effettua Pasolini, si tratta adesso di definire i tratti essenziali di questo genere letterario.

3.1.1. La “pastourelle” o pastorella, un genere codificato

La pastorella (*pastourelle* in francese) è una forma poetica codificata nel Medioevo e tipica della letteratura romanza, con una particolare presenza nella tradizione occitanica dei trovadori. Per l'analisi del genere, ci fondiamo sul saggio di Michel Zink pubblicato nel 1972 che, se non è l'unico a trattare la forma della pastorella, figura tra i più completi.

La definizione minima della pastorella prevede un narratore che racconta la sua impresa di seduzione per una donna incontrata nelle campagne. Anche se si può pensare ai testi latini d'amore in un quadro agreste, la pastorella (come donna vera che si occupa di pecore) è emblematica della produzione medievale in lingua volgare. In questo senso il genere della *pastorella* è tipica della produzione letteraria vernacolare, e l'abbondanza di pecore e di pastore attesta di un movimento d'autonomizzazione di questa letteratura; apparisce proprio in un momento in cui le lingue vernacolari cominciano a essere messe in letteratura. Per concepire l'importanza della scelta vernacolare, bisogna ricordare il bilinguismo degli autori detti popolari all'epoca: chi era in grado di scrivere in vernacolare sapeva prima di tutto scrivere in latino. Si deve anche ricordare la musica che accompagnava la poesia fino al Trecento; così, la *pastorella* era nel suo più grande momento di diffusione un genere accompagnato di musica di cui rimangono poche partiture. Michel Zink (Zink 1972: 21-24) definisce la pastorella secondo i tre elementi tipici della poesia lirica del dodicesimo e tredicesimo secolo: la forma metrica, la melodia e la significazione del testo. Anche se la melodia, o la musica, che accompagna la lettura/recitazione assume un ruolo importante, la pastorella era determinata dalla metrica e dalla significazione del testo. Però rimane una dimensione profondamente musicale al verso che cercava una certa armonia o ritmicità.

Nella forma medievale, la pastorella faceva parte della categoria delle canzoni narrative. Queste sono caratterizzate da metri diversi all'interno di una stessa strofa, versi di tre a otto sillabe con una preferenza per gli imparisillabi o per versi lunghi bi- o tri-partiti (Zinck 1972: 22). La musica pone allora il problema della regolarità della metrica, intrinseca al suo carattere di poesia dialogica nell'accezione medievale. Difatti, con modalità diverse, la pastorella presenta, a livello narratologico, il racconto di un incontro di un cavaliere e di una pastorella; citiamo due brani di testi medievali perché le loro

considerazioni si rivelano illuminanti per capire la lettura che Pasolini compie del genere.

Il primo si ritrova nel famoso *Razos de Trobar* di Raimon Vidal:

Pastora : si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyararay, ço es a saber, si t'acostes a pastora e la vols saludar, o enquerar o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar o parlar li vulles. E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestia que guardara. Et aquesta manera es clara assatz d'entendre, e potz li fer sis o vuit cobles, e so novell o so estrayn ya passat (in Zink 1972: 25-26)

L'altro brano famoso di Guillaume Molinier è ripreso nei *Leys d'Amors*:

La diffinitios de pastorela. Pastorela es un dictatz que pot haver. VI. o VIII. o X. Coblas o mays, so es aytantas cum sera vist al dictayre, mas que no passe lo nombre de trenta. E deu tractar d'esquern per donar solas. E deu se hom gardar en aquest dictat maiormen, quar en en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni laias, ni procezisca en son dictat a degu vil fag; quar trufar se pot hom am femna e far esquern la un a l'autre, ses dir e ses far viltat o dezonestat. Pastorela requier tostamps noel so plazen e gay, ne pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so un petit cursori e viacier. E d'aquesta pagela son vaquieras, vergieras, porquieras, auquieras, crabieras, ortolonas, monias, e enayssi de las autras los semblans" (in Zinck 1972: 26).

Da queste due definizioni medievali possiamo identificare una serie di tratti essenziali della pastorella, tanto contenutistici quanto formali. Non deve essere troppo lunga: sei o otto strofe³, anche se Guillaume Molinier indica trenta strofe come massimo (Zink 1972: 26). Si esige un accompagnamento musicale, ma la definizione medievale non prevede un componimento originale. La differenza maggiore tra le due definizioni si trova nel carattere proprio della pastorella: per Raimon Vidal dovrebbe inserirsi nella poesia d'amore o al meno la narrazione di un momento di seduzione. Al contrario, il testo di Guillaume Molinier pone l'accento sulla dimensione umoristica che caratterizza lo scambio linguistico tra i due protagonisti. Nei due casi, il linguaggio gioca un ruolo importante nella costruzione del poema e la riuscita o il fallimento dell'impresa di seduzione (in chiave amorosa o umoristica) determina la lunghezza della poesia. Possiamo riassumere la definizione della *fabula*⁴ della pastorella con i termini di Delbouille, citato nel saggio di Zink:

Le chevalier-poète traverse les campagnes. Soudain lui apparaît au détour d'un sentier, jeune et belle, assise au bord d'une fontaine ou à l'ombre d'un bosquet, une bergère qui garde ses moutons en chantant ou en tressant une couronne de fleurs. Il s'approche d'elle et lui offre les joies de l'amour. Pour la convaincre, il use de la flatterie, lui promet des cadeaux les plus riches et même un train de vie princier. La "pastoure" accepte quelque fois sans aucune hésitation, mais le plus souvent elle

³ Laddove l'italiano intende un'unità formale – strofa come unità delimitata dallo spazio bianco –, l'occitano privilegia un'unità ritmica con la *cobla*.

⁴ Ci fondiamo sulla definizione di Umberto Eco: "La fabula è lo schema schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente." (Eco 1979 [2016]: 102)

invoque son honnêteté ou la crainte que lui inspirent ses parents, objecte qu'elle est fiancée à Robin ou bien encore renvoie simplement le galant aux dames de sa condition. Dans ce cas, le séducteur insiste et tantôt voit sa prière accueillie, tantôt prend de force ce qu'on lui refuse, tantôt encore se retire devant la fierté de la bergère ou devant les menaces des bergers accourus (in Zink 1972: 28).

3.1.2. La pastorella nella cultura italiana medievale

Emergono di questa definizione le diverse modalità per l'impresa del cavaliere: fallimento, riuscita, ecc. L'interesse della pastorella sembra consistere nello scambio tra i due personaggi. Perciò il genere della pastorella non deve essere inteso come il francese "pastorale": l'autore non descrive il modo di vivere nei campi e non elogia la vita contadina. Le tre definizioni considerate permettono di afferrare il genere letterario in cui s'inserisce Pasolini. Però, per l'ambito culturale e tradizionale, bisogna anche citare i testi della tradizione italiana che mettono in scena una pastora. Così, Petrarca mette in scena una pastorella nel suo *Canzoniere*, in un componimento di otto versi ben lontano dalle pastorelle provenzali che abbiamo evocate sopra:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde'l cielo,
tutto tremar d'un amorose glielo.
(Petrarca 2009: 80)

Il testo di Petrarca non riprende gli elementi della narrazione previsti dagli autori medievali – pecora, dialogo, fase di seduzione - , ma la pastorella non si trova in totale opposizione con il cavaliere nobile. Difatti, si manifesta una tensione con il genere medievale: la pastorella della poesia lirica rileva del quadro più largo del mito della natura eterna e idealizzata, situata in un *locus amoenus* creato dalla soggettività del poeta.

Di questa costruzione personale consegue una caduta della dimensione satirica, fondamentale nella tradizione provenzale. Il linguaggio aulico utilizzato da Petrarca conferma quest'idea, ancora una volta in opposizione con la tradizione medievale che raccomandava un confronto di stili linguistici tra il cavaliere e la contadina, e che conferisce al linguaggio un ruolo d'identificazione sociale. In Petrarca, la pastorella non interviene, rimane silenziosa. Infatti costituisce una caratteristica comune alla tradizione

provenzale e a quella lirica italiana: la donna riflette i desideri del poeta, secondo una modalità diversa.

Nella pastorella provenzale è la donna contadina che è l'oggetto del desiderio maschile (Zink 1972: 99). Nella versione provenzale la pastora funziona come un'entità autonoma (capace di un volere e di un agire), in grado di staccarsi in modo profondo dal poeta. Il distacco si manifesta grazie allo scambio dialogale. Invece, nella tradizione cortese italiana esemplificata con il componimento di Petrarca, la donna rimane silenziosa. L'io lirico ne è dipendente e la donna lo rifiuta. La donna idealizzata esiste in sé, ma il poeta ne crea un'immagine idealizzata e soggettiva.

Torniamo adesso sul poema pasoliniano per analizzare come si ritrovano le due tradizioni e in che modo s'intrecciano, dando luogo a una creazione particolare, sintesi di due tradizioni ma sovversione di un uso poetico-linguistico.

3.1.3. Struttura e ri-struttura del poema

Riproduciamo il testo completo dell'autore, accompagnato in fondo alla pagina dalla traduzione dallo stesso poeta:

Jèir vistit di fiesta
(ma i èrin di Vinars)
i zevi par i tìnars
pras e i ciamps àrsis.
I tegnevi li mans
In sacheta...Cutuàrdis àins!
Cuàrp cialt di belessa!
I tociavi la me cuessa
Sot li plejs limpiis da la barghessa.

Na vòus a ciantava
Ta l'ombrena dai poj.
Jo i ài sigàt "Hoi!"
Cro dint ch'a fòssin fioj...
I soj zut là dongia
E a era na frutina bionda...
No : na fantata
Cu na ciamesaa scarlata
Fant erba ic bessola ta la fumata

I olmi platat...
E al so post i soj jo :
mi jot sintat ta un soc
sot i rams dal pòul.
I vuj di me mari
Neris coma il fons dal stali,
il stomi lusint
sot da l'abit risint,

e una man pojada sora il grin.⁵
(TLP: 70-71)

Si osserva alla prima lettura che il testo di tre strofe non rispetta la prima regola dei testi teorici medievali: non conta sei strofe come previsto dalle definizioni medievali. Possiamo avvicinare questo fenomeno dalla *fabula* narrata nel poema; secondo la norma, la quantità di strofe dipende dagli argomenti di seduzione del cavaliere, e dal pudore della pastorella. Lo scambio linguistico regge infatti il contenuto, come l'abbiamo notato in precedenza.

Il componimento di Pasolini si suddivide in tre strofe che corrispondono a tre momenti. La prima si concentra sul poeta e la sua percezione del mondo, ma anche di se stesso (v. 7). L'io poetico cammina senza scopo tra i prati, e questo permette di rendere il futuro incontro casuale. Si manifesta già una concentrazione sul proprio corpo, un egocentrismo ("I tociavi la me cuessa"⁶) che rivela anche la disgiunzione futura del soggetto (nel verso sette per esempio). La seconda strofa narra il primo momento dell'incontro, cioè quando l'io vede una forma senza distinguerla, e i due errori di percezione (vv. 13 e 16). A questo momento la possibilità d'incontrare una pastora è sempre possibile, il che si conferma con l'evoluzione delle ipotesi (compagni maschili, ragazzetta, giovane), in un quadro che corrisponde a quello della pastorella medievale. La terza strofa invece è problematica: ritroviamo lo stesso quadro naturale e idillico, ma il personaggio incontrato non è un altro. L'io poetico vede il suo doppio, che rende l'impresa di seduzione impossibile. Dunque, a partire da questo momento, la pastorella classica è resa impossibile, e l'io poetico torna a casa. Con l'incontro di un se stesso, il soggetto pasoliniano non trova risposta al suo saluto e difatti tutta l'impresa di seduzione scompare.

Un'altra divisione del poema emerge quindi se ci concentriamo sul fenomeno dell'assonanza. Questa segmentazione sarà alla base di un lavoro di costruzione testuale per il lettore (Gili 1983) che attualizza la *fabula* attraverso la tensione che identificheremo (Eco 2011: 111). Forma e contenuto intrattengono allora una relazione analogica. I versi

⁵ "Ieri vestito di festa (ma era Venerdi) andavo per i teneri prati e i campi arsi. Tenevo le mani nelle tasche...Quattordici anni ! Corpo caldo di bellezza ! Mi toccavo la coscia, sotto le pieghe limpide dei calzonni.

Una voce cantava nell'ombra dei pioppi. Io ho gridato: 'Hoi !', credendo che fossero miei compagni...Sono andato vicino, ed era una ragazzetta bionda...No : era una giovane, con la camicia scarlatta, che coglieva erba sola nella nebbia. Spio di nascosto... e al suo posto sono io: mi vedo seduto su una radice, sotto i rami del pioppo. Gli occhi di mia madre, neri come il fondo della greppia, il torace lucente sotto l'abito nuovo, e una mano posata sopra il grembo."

⁶ "Mi toccavo la coscia."

si raggruppano in *coblas* secondo la figura dell'assonanza che prevede la ripetizione di una vocale. Così si identificano nove gruppi: vv. 2-4 ([ars]), vv. 5-6 ([ns]), vv. 7-10 ([a]), vv. 11-13 ([oj]), vv. 14- 19 ([a]), vv. 20-22 ([o]), vv. 23-24 ([i]), vv. 25-27 ([in]). A questa suddivisione corrispondono tre gruppi di contenuto. Il primo riprende l'assonanza in [a] e forma un periodo di descrizione larga (vv. 1-10; vv. 14-19). L'assonanza in [o] (vv. 11-13; 20-22) caratterizza il periodo di crisi della comunicazione, cioè quando il poeta tenta di andare verso l'Altro e fallisce. Questo momento trova il suo climax quando il poeta vede se stesso. I versi raggruppati dalla [i] (vv. 23-27) corrispondono ai versi materni, che narrano il ritorno verso la casa e il grembo materno.

- L'assonanza in [o]: il fallimento della comunicazione

Dobbiamo adesso concentrarci sui versi caratterizzati in [o], perché possono essere considerati come caratterizzanti della relazione tra l'io poetico e il suo alter ego, e poi permetterci di estendere lo studio alle altre vocali. Questi sei versi mostrano due tappe dell'incontro verso l'Altro che fallisce. Nel primo caso, la comunicazione non funziona con un saluto che rimane senza risposta; costituisce l'unico momento del poema in cui il parlato sia messo in scena con la presenza di un discorso diretto, allorché gli altri versi non rappresentano comunicazione, ma piuttosto l'evoluzione e la percezione dell'io poetico. Questa comunicazione non è capita da chi cantava sotto i pioppi, e possiamo ipotizzare che i compagni abbiano capito. In ogni caso, non funziona e l'incomunicabilità si è associata alla figura della [o]. Il secondo caso è ben più chiaro per spiegare la significazione della [o]. Il soggetto fa un'esperienza profondamente circolare e riflessiva, rappresentata dalla figura del cerchio o, applicandola alla scrittura, al "o" rappresentativo della chiusura. La sua esperienza torna verso il suo inizio: parte nella prima strofa dal suo proprio corpo (v. 7), per tornare alla fine alla sua propria osservazione (v. 21). L'assonanza rappresenta allora la circolarità, nel senso che la materialità della lettera rappresenta la chiusura e l'incomunicabilità che si può leggere nel poema.

- L'assonanza in [i]: il luogo materno

Si può confermare un tale uso della scrittura per le altre vocali, cioè la [i] e la [a]. L'iconicità della lettera "i" è già stata molto discussa dalla critica letteraria (per esempio in Nänny 1985: 115). Si rivela difficile trovare un legame rilevante per la "i" nel poema che ci interessa. Però si raggruppano in un periodo che si può chiamare 'materno', cioè,

alla fine del poema, quando l'io poetico torna a casa. Le cinque occorrenze costituiscono gli ultimi, dopo l'episodio dell'incontro. Si tratta di una descrizione dell'immagine della madre costruita grazie a tre elementi corporali (v. 23: gli occhi; v. 25: il torace; v. 27: il mano). Ci sembra abusivo in questo caso di trarre un legame tra il significato della strofa e la forma della lettera. Forse possiamo evocare la solitudine che rappresenta la [i] e la solitudine dell'io poetico di fronte a sua madre.

- L'assonanza in [a]: la resistenza del genere medievale.

Al livello quantitativo, la [a] conta il massimo di occorrenze (16). Tutti i versi della prima strofa presentano l'assonanza, e anche gli ultimi versi della seconda strofa. L'assonanza in [a] si caratterizza in modo contrastivo. In questo senso, non sono i versi che narrano il fallimento della comunicazione (in [o]), né quelli materni ([i]). In un certo senso, corrispondono ai momenti del poema pasoliniano che integrano la tradizione della pastorella. Il primo gruppo consiste nell'iscrizione contadina e la presentazione dell'io poetico, fino all'apparizione della voce che annuncia la pastora. Il secondo gruppo (vv. 14-19) si concentra sulle proiezioni dell'io poetico che corrispondono alle caratteristiche della pastora medievale. Si manifesta così la rievocazione dell'antico genere "di cui pure si mantengono *décor* e schema attanziale (non però quello dialogico)" (Brugnolo 1984: 81).

Lo studio dell'assonanza permette di trarre un percorso simbolico verso la chiusura. Per questo, ci fondiamo sulle caratteristiche articolatorie delle vocali: possiamo tracciare un percorso progressivo tra il momento iniziale del poema e l'ultimo, esso segue la classificazione tra la [a] aperta, la [o] semi-chiusa e la [i] chiusa. I luoghi del poema corrispondono a questa evoluzione fonetica: i campi e i prati sono luoghi del tutto aperti, e il poeta gode di una libertà totale. Abbiamo già identificato la "o" come rappresentativa della chiusura della comunicazione ma, a livello del luogo, il poeta cammina adesso tra i pioppi che, senza essere muri, delimitano uno spazio che possiamo chiamare semi-chiuso. Poi l'ultima parte caratterizzata dalla [i] si svolge vicino alla madre, cioè se non a casa, nel grembo materno, luogo chiuso di profondo regresso.

Lo studio della pastorella compiuto finora mostra l'ambivalenza di Pasolini con la tradizione medievale. Riprende, come l'abbiamo identificato sopra, alcuni tratti della poetica medievale con un processo d'adattamento che è creativo. Rievoca un antico genere per investirlo della sua ambizione poetica che attraverso la "proiezione del *nuovo* nell'antico, dell'*informe* (il senso di un'esperienza vitale e unica e irripetibile) in una

forma schematizzata e schematizzabile, riconosciuta e riproducibile” (Brugnolo 1984: 81).

3.2. Iconicità e poesia: uso estetico dello spazio poetico

Applicato alla poesia, l'iconicità può combinare piani di studio forse non considerati da Umberto Eco nella metodologia teorica che abbiamo seguito finora. Il semiologo si concentrava sull'opposizione tra significato e significante, sull'opposizione tra percezione della realtà e la parola nella sua unicità. Il punto precedente ci ha mostrato che il livello grafico, materiale della poesia scritta, poteva assumere una carica di significato. Jonathan Culler lo esprime in queste parole:

... to write a poem is a very different act from speaking to a friend, and the formal order of poetry – the conventions of line-endings, rhythms, and phonetic patterns – help to make the poem an impersonal object, whose ‘i’ and ‘you’ are poetic constructs. But the fact that a text is a poem is not the necessary result of its linguistic-properties, and attempts to base of theory of poetry on an account of the special properties of the language of poems seem doomed to failure. (Culler 1975: 162)

L'autore dimostra come la poesia funzioni per conferire al poema la sua unicità. L'atto di scrittura occupa una dimensione centrale per definire la poesia. Il luogo poetico è uno spazio in cui il linguaggio prende una significazione propria. Però è anche uno spazio vero e proprio che si può utilizzare per conferire un significato supplementare a quello veicolato dalle parole. Esempi famosi di questa dimensione sono i calligrammi di Apollinaire. Insistiamo sull'ambivalenza dello spazio letterario, perché l'uso della parola riveste una doppia accezione. La prima rinvia alla disposizione sulla pagina, e l'altra è quella di spazio come lo definisce Blanchot, “*intimité ouverte de quelqu'un qui écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé*” (Blanchot 1955: 31).

3.2.1. La poesia tra suono e senso

Dalle *Romance sans parole* di Verlaine alla definizione di Paul Valéry della poesia come “*hésitation permanente entre le son et le sens*”, la poesia moderna si definisce all'incrocio dei due versanti del segno identificati da de Saussure, sempre tra significato e significante. Il segno poetico deve dunque essere avvicinato non nella sua dicotomia ma piuttosto nella sua complessità produttiva di significazione. La musicalità del verso prende una dimensione fondamentale e il suono fa parte integrante dell'universo

semantico, suono che deve essere preso in considerazione come unità significativa, nella sua relazione con il segno materiale, ossia le parole scritte. Ci riferiamo alla definizione dell'iconicità di Fischer: "In iconicity in its ideal form the relationship between form and meaning supposed to be neither arbitrary nor conventional, but determined by the fact that form and meaning are one" (Fischer and Nänny 1999; 124). Tutte le facce sono sempre considerate, ma in questo caso, Fischer consiglia di considerarli non in modo separato arbitrariamente, ma in modo unito.

3.2.2. L'onomatopea e la questione del lessico

L'abbiamo visto sin da de Saussure, la problematica delle onomatopee per lo studio della loro dimensione iconica raggiunge il dibattito del loro *valore lessicale*. La definizione dell'onomatopea è fondata sulla costruzione di una rappresentazione scritta del suono sentito dal soggetto. Attraverso l'uso dell'aggettivo "scritta" nella definizione cerchiamo di evitare l'uso di "parola" che sarebbe ambiguo e renderebbe conto della doppia accezione dell'onomatopea se si considera la sua dimensione lessicale. In questo senso, Fischer identifica due tipi di onomatopee:

- una prima come rappresentazione di un puro suono, quindi non-lessicale;
- una seconda lessicale, che imita il suono naturale ma può esprimere qualcos'altro ("swoosh" ('to make a noise expressed by the syllable 'swoosh'', *OED*) and *whoosh* ('to utter or emit a dull, soft sibilant sound, like that of something rushing through the air', *OED*) are lexical" (Fischer 1999: 124)). La distinzione fondamentale tra questi due tipi si trova tra il *rappresentare* il suono percepito e integrarlo nel lessico o l'imitazione pura del suono della natura.

3.2.3. Articolazione vocalica

Accanto a questo fenomeno di somiglianza tra la parola e il suono puro (nel senso acustico), Fischer identifica anche una relazione chiamata "articulatory iconicity", e che tratta il modo in cui si formano le vocali al livello articolatorio, non del suono emesso (Fischer 1999: 126). Alle caratteristiche fonatorie della formazione delle vocali sono attribuite caratteristiche semantiche:

Thus the /i/ – /a/ opposition apparently indicates very many kinds of contrast (little and large, near and far, high and low, bright and dark, angular and round, hard and soft, light and heavy, tense and relaxed, tight and loose, narrow and broad, thin and thick, etc.), and one could argue that it is contrast in general rather than any specific opposition which is mirrored. This cannot be the whole truth, however: if *différence* was all, then it would not matter, for example, whether /i/ stood for 'little' and /a/ for 'large' or the other way round. In fact, however, the high front vowel is regularly associated

with one set of these meanings (little, near, high, etc.) whereas the low back vowel is equally regularly associated with the other set (large, far, low, etc.) (Fischer 1999: 128)

La creazione di senso, nell'esempio citato da Fischer, si fonda sull'opposizione del modo articolatorio delle vocali, e dunque ne risulta un allontanamento dal principio di *mimesi* acustica del suono naturale. Questo fenomeno si ritrova nella segmentazione in tre momenti della pastorella che abbiamo compiuto nel punto precedente (3.1.3) e il processo di chiusura dell'articolazione vocalica.

3.2.4. Associazione

Continuando la sua topologia dell'iconicità, cerca di definire in seguito il fenomeno di associazione tra un suono e un senso, che *sembra* fondato su un'iconicità originaria, ma che, nell'uso contemporaneo, non è percettibile: "Most of them do not mirror sounds and so cannot be classed as cases of auditory iconicity, and yet they are associated, however vaguely, with certain meanings; hence my term associative iconicity." (Fischer 1999: 129).

L'autore opera una distinzione tra associazione primaria e secondaria:

- l'una, associazione di un suono e di una situazione d'enunciazione, in cui il suono e il contesto sono in correlazione;

- l'altra, associazione di suoni presenti nelle parole prese nella relazione primaria. Quest'associazione secondaria prende una dimensione quasi speculativa e concerne relazioni all'interno del linguaggio, ma non tra linguaggio e realtà. Questo caso d'iconicità potrebbe, nel caso della poesia, corrispondere a una costruzione culturale o tradizionale, cioè quasi come regola d'uso con le quali i poeti giocano. In quest'ultima nozione si manifesta il peso della tradizione e il possibile gioco con le norme che crea senso.

Il costante gioco di Pasolini con la tradizione si manifesta attraverso l'uso delle varie dimensioni della poesia. Grazie all'analisi della pastorella, abbiamo visto che la materialità della poesia serve alla suddivisione del poema. Anche se riprende la forma classica della strofa, Pasolini usa la disposizione sulla pagina per creare unità di significati. Quindi appare una tensione con la suddivisione in *coblas*, cioè unità fondate sulle considerazioni sonore. In questo senso, l'analisi del fenomeno dell'assonanza ha

mostrato una ri-strutturazione del componimento. Le vocali sono state poi analizzate in modo articolatorio, per mostrare che anche a questo livello esiste un possibile significato.

Capitolo IV

La materialità della poesia o la scrittura cosciente

Il capitolo precedente ha mostrato le possibilità di organizzare lo spazio poetico grazie alle sonorità delle parole, processo anticamente poetico se pensiamo a nozioni di base come strofe o rime. Abbiamo osservato che era, per Pasolini, un modo di giocare con le strutture e i codici che regolano gli usi tradizionali della poesia e conferire un significato nuovo a un genere codificato. L'esempio della pastorella si fondava sull'incrocio tra suono e senso per costruire gruppi autonomi e significanti.

Adesso si tratterà di studiare la materialità della poesia, cioè la dimensione puramente spaziale della disposizione sulla pagina della scrittura poetica. Basandoci sullo studio di Max Nänny (1985), cominciamo con un elenco dei diversi parametri da considerare. Poi saranno applicate al poema, *Li Ciantis di un muàrt* (Pasolini 2009: 47-51), del poeta friulano. Questo poema illustra la spazialità caricata e investita di senso. Poi studieremo altri casi di gioco sull'organizzazione dei versi sulla pagina sempre confermando un uso della scrittura che riflette sul contenuto da trasmettere e sulla forma da conferire allo stesso scritto, e la volontà di trasformare un suono in un'unità di materia significativa, nonificante.

4.1. Sei parametri della configurazione spaziale

Nel suo saggio "Iconic Dimension in Poetry" (1985), Max Nänny insiste su una caratteristica fondamentale del testo letterario: la dimensione scritta. In questo senso, gli scritti letterari, per le lingue alfabetiche (come l'italiano o il friulano nel caso nostro) funzionano come icone del parlato; seguono allora la linearità del linguaggio parlato e la sua dimensione temporale. Però l'atto di scrittura stesso impone una nuova dimensione nello spazio tipografico sulla pagina: la dimensione visuale. L'iconicità in poesia integra allora questa bidimensionalità tra l'asse orizzontale della linearità del linguaggio parlato e l'asse verticale della trascrizione tipografica.

Il teorico propone una suddivisione in "spacial configuration" dell'asse verticale e in "sequence" di quello orizzontale (Nänny 1985: 111-135). Per esaustività, riprendiamo tutti i parametri citati dall'autore, anche se non sono presenti nella poesia di Pasolini.

4.1.1. Verticalità

La forma verticale si crea con il gioco sulla lunghezza del verso. Il confronto tra scrittura e il bianco della pagina rappresenta una forma che denota lo stesso significato. Per esempio, una strofa irregolare che tratta di acqua rappresenta la fluidità del liquido, o l'isolamento di certi versi denotano la solitudine dell'io poetico (Nänny 1985: 115).

La posizione relativa, invece, prevede una corrispondenza culturale o convenzionale tra verso e significato. Così, versi che parlano di sole si troveranno nei primi versi, nella parte alta della pagina. Questo fenomeno funziona anche per le costruzioni culturali: nella tradizione religiosa e mitologica, il paradiso si situa allora in posizione alta, nel cielo, l'inferno invece in fondo, sotto la terra.

Il terzo parametro, la dimensione, tratta della corrispondenza tra l'oggetto del poema e il poema stesso (Nänny 1985: 119). Questo parametro ci appare meno significativo perché il rapporto analogico tra lunghezza del poema e densità del soggetto potrebbe anche integrare la posizione relativa. Il parametro dell'assenza si marca con una precisa traccia dell'omissione di un termine, grazie ai tre punti per esempio (Nänny 1985: 120-122). Funziona anche attraverso l'uso del bianco tipografico, segno dell'assenza di una parola.

Le “notional structures” (Nänny 1985: 123) sono strettamente legate alla posizione relativa. Si tratta di un'iconicità di valori, con un grande peso culturale nella loro rappresentazione. Per prolungare l'esempio di sopra della dicotomia spaziale alto/basso: il bene rinvia al paradiso e quindi si troverebbe in alto mentre il male, legato all'inferno, si situerebbe in basso.

L'ultimo parametro verticale evocato dal teorico riguardano i tentativi di veicolare un messaggio nascosto attraverso la disposizione, come si vede con gli acrostici.

4.1.2. Sequence e orizzontalità

La nozione di sequenza integra tre relazioni particolari tra significato e rappresentazione del testo. “Motion”, che traduciamo con “movimento” riprende i casi in cui la costruzione grammaticale o la ripetizione di suoni denotano un movimento (Nänny 1985: 129). Questo fenomeno si ritrova nella *Dansa di Narcis* (TLP: 67). La ripetizione delle parole (per esempio *aunàr* appare in sei strofe) imita il movimento della danza suggerita nel titolo. Il secondo caso (*Duration*) postula una relazione iconica tra l'iscrizione temporale di un evento e la lunghezza del verso o del periodo che lo narra

(Nänny 1985: 130). Per esempio in *Il dì da la me muàrt*⁷, allo spostamento del verso corrisponde alla velocità che ritroviamo in *ai pena*⁸, ma anche nel paradosso tra i ragazzini e l'io poetico (vv. 14-15-16). Il terzo parametro riprende “ [the] poetic use of the possibilites offered by a changing verbal sequence” (Nänny 1985: 131). I cambiamenti testuali rappresentano rotture del significante, come si ritrova nella *Domènia uliva*:

Al trima fesc il pòul,
Al trima clar il fun,
Al trima, muàrt tal lun,
Di ghitaris il borc⁹
(TLP: 37)

Il cambiamento iniziale del quarto verso marca la rottura tra i due primi elementi vivi e il terzo morto, che si deve qualificare.

La dimensione spaziale prende un carattere importante nell'analisi del significato di un poema, e questo percorso teorico ha mostrato la presenza del fenomeno in tutta la raccolta pasoliniana. Cerchiamo adesso di focalizzarci su un poema per esplorare le sue varie dimensioni e l'impatto della disposizione sul significato.

4.2. Analisi de *Li Ciantis di un muàrt*: verso una materialità del tempo

Abbiamo finora considerata la poesia dialettale nella sua coscienza di se-stessa e parlando di se-stessa. Adesso cerchiamo di definire la coscienza della scrittura e l'importanza di questo lavoro scritto. Si deve ricordare l'estratto dello *Stroligut* del 44: “La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore” (SLA I: 64-65). Esso ci autorizza a trarre una profonda relazione tra scrittura e sentimenti alti, nel senso che possiamo avvicinare a quella relazione dell'iconicità, cioè il legame tra materialità della poesia e contenuto. Si deve precisare che pochi sono i poemi della raccolta considerata con una messa in scena della scrittura; per la maggioranza, sono allineati sulla sinistra senza ricerca formale. Allora quelli che *deviano* prendono una significazione ancora più forte, come l'abbiamo studiato nel punto precedente. Tra questi, ci concentriamo sul *Ciantis di un muàrt* perché illustra diversi casi di gioco con la disposizione spaziale. Il lungo poema è composto di nove strofe, ognuna con una specificità spaziale. Proprio perché importa

⁷ Riprodotto in allegato.

⁸ “appena”.

⁹ “Trema fresco il pioppo, trema chiaro il fiume, trema, morto nella luce, di ghitarre il borgo.”

la disposizione precisa sulla pagina per il nostro argomento, abbiamo scelto di riprodurre le strofe tali che si trovano nell'edizione Meridiani di Mondadori (che, di nostro avviso, è considerata l'edizione di riferimento).

Se ogni strofa riveste una dimensione particolare, il primo scarto dalla norma tipografica consiste nella centralità del testo sulla pagina. I versi sembrano estendersi a partire da un punto centrale, una linea verticale che trascorre tutto l'intero poema. Al contrario della tipografia tradizionale che prevede l'alinea sulla sinistra, e dunque una evoluzione verso la destra, qui la diffusione del verso si compie dalle due parti. Quindi la linea centrale sembra nascosta sotto le parole al contrario di poemi che si scrivono o alla destra o alla sinistra di un asso verticale, e versi che si estendono sia sulla parte sinistra, sia sulla parte destra. L'estensione riguarda anche puramente la dimensione grafica e visuale: non corrisponde a una cesura grammaticale caratterizzata da un bianco tipografico. L'asso verticale funziona in modo specchiare a livello della lunghezza dei versi: da ogni parte si ritrova la stessa lunghezza di verso ma non per la metrica. Ancora una volta, l'isometria concerne l'aspetto visuale, senza considerazione per la poesia e le parole, come, per esempio, nella quinta strofa¹⁰:

V
Sint, Stièfin, sint,
zà sentenàars di àins o zà un momènt
jo i eri in te.
Drenti, e no fòur,
pognèt tal zenoli
i sintevi il zenoli, i nasavi il fen.
Vuei i soj uculì.
Fòur, e no dreñti,
i no sint il zenoli
né il cialt dal me cuàrp.
Vuei al era
un dì ch'i vevi di no essi !
(TLP: 49)

Però questo fenomeno si manifesta unicamente in verticale; sia a livello della strofa che a quello del poema non si osserva una simmetria orizzontale. Le nove strofe impediscono una divisione in due che, se non avesse le proprietà speculari, potrebbe almeno tenere la posizione di similitudine. Per i versi delle strofe, anche quando sono pari (per esempio nella seconda strofa se ne contano sei), la loro metrica non permette di considerare i versi secondo un rapporto di simmetria, ma neanche se li consideriamo solo come entità grafica (come l'abbiamo visto per l'asse verticale), non esiste un vero asse di simmetria orizzontale. Per

¹⁰ “V. Senti, Stefano, senti, centinaia di anni or sono o un momento fa, io ero in te. Dentro, e non fuori, chinato sul ginocchio, sentivo il ginocchio, odoravo il fieno. Oggi sono qui. Fuori, e non dentro, non sento il ginocchio né il caldo del mio corpo. Oggi era un giorno che non dovevo essere!”

esempio, nella seconda strofa¹¹:

II
Cui a vùvia enciamò
par la strada di San Zuàn
davòur di chej murs
pierdùs ta l'aria inglassada ?
A bat na ciampana.
I soj muàrt.
(TLP: 47)

Per tentare di capire il processo di dilatazione e di condensazione grafica, si deve cominciare con l'identificazione dei versi che possiamo chiamare centrali, cioè i più brevi. Si può constatare, in modo contrastivo, che i versi più lunghi sembrano mettere in scena, a livello grafico, una dilatazione. Riproduciamo la quarta strofe¹² che servirà di base all'analisi dei fenomeni di condensazione, d'estensione e di dilatazione del verso:

IV
E jo i resti fòur
ta la nèif.
Drenti Stièfin
al governa li vacis,
drenti Stièfin
vif,
drenti Stièfin
al taja li cianis
tal soc,
drenti Stièfin
cialt e strac,
al taja li cianis,
drenti Stièfin, vif,
al pòin un zenoli tal fen !
(TLP: 49)

4.3.1. Condensazione grafica

Insistiamo sulla dimensione contrastiva dell'identificazione del fenomeno di condensazione. Così, il sesto verso della terza strofa appare breve all'interno della strofa allorché un verso della stessa lunghezza (4 sillabe) figura tra i più lunghi della quarta strofa, in cui il più breve è composto di un'unica parola di una sillaba.

Tre versi sono composti di un'unica parola, di un'unica sillaba: *vif* (quarta strofa, sesto verso) e *diu* (primo verso della sesta e della settima). Nel primo caso, la brevità del verso

¹¹“II. Chi vive ancora per la strada di San Giovanni, dietro quei muri persi nell'aria agghiacciata ? Batte una campana. Sono morto.”

¹²“IV. E io resto fuori, sulla neve. Dentro Stefano governa le vacche, dentro Stefano, vivo, dentro Stefano, taglia le canne sul ceppo, dentro Stefano caldo e stanco, taglia le canne, dentro Stefano, vivo, preme un ginocchio sul fieno!”

sembra motivata dal contrasto che costituisce con gli altri periodi equivalenti. Per periodo intendiamo, in questo caso, i cinque versi in cui si legge la locuzione “*dentri Stiefin*”. In un primo momento, la brevità del verso può rappresentare la brevità dell’istante della vita, accentuata attraverso l’elenco di diverse azioni compiute. Al contrario nella ripresa dello stesso periodo (*dentri Stiefin, vif*), il momento della vita prende un significato più lungo.

La parola *Diu* si ritrova in due versi che aprono anche loro un momento breve, quello della comunicazione intima tra l’io poetico e dio. Nel primo caso la brevità era temporale, in questo ci appare piuttosto spaziale, nel senso che il luogo dell’intimità concerne l’interno del corpo, uno spazio chiuso su se-stesso. La loro posizione iniziale conferma l’idea dell’apertura della comunicazione, che corrisponde allora all’uso del vocativo.

Nei due casi la relazione si stabilisce con dati culturali. Il significato del verso non esprime chiaramente questa brevità. Tale brevità connota nel primo caso il dinamismo del personaggio di Stefano, in opposizione all’inazione del io poetico. Del resto, la perdita del dinamismo iniziale si manifesta nell’allungamento del periodo al verso tredici, dopo avere precisato la stanchezza del personaggio (v. 11). Nel secondo caso, la concisione evoca l’apertura del momento intimo della preghiera, dunque una costruzione culturale. L’analogia non si pone tra la brevità del verso e l’istante divina che denota, ma tra il verso e il periodo che apre.

4.3.2. Estensione grafica

Per studiare il fenomeno d’estensione, consideriamo adesso il fenomeno contrario, cioè l’andamento dal verso più breve al più lungo. Il secondo verso della quinta strofa riprende un brano di discorso tra il soggetto e lo Stefano, in cui il poeta spiega da quanto tempo si sente all’interno di questo Stefano (*zà sentenàrs di àins o zà un momènt*¹³). Questo verso conferma le nostre ipotesi precedenti relative all’assenza di un’eventuale simmetria verticale, come lo mostra la situazione della 'o', decollata dalla metà del verso. Si capisce il rapporto tra una riga lunga e il momento cronologico che descrive. La lunghezza di questo periodo è anche confermata dall’imperfetto, tempo verbale durativo. La caratteristica si ritrova anche nel terzo verso della nona strofa: *Si jodaràn Versuta, Ciasarsa, San Zuan*¹⁴. Questo verso sembra opporsi al primo: adesso il tempo è futuro e l’orizzonte è aperto. Per vedere i paesini friulani “in fondo ai campi vuoti”, la vista deve

¹³ “centinaia di anni or sono o un momento fa, io ero in te.”

¹⁴ “Si vedranno Versuta, Casarsa, San giovanni.”

essere larga. In questo senso, si oppone al verso analizzato sopra che metteva in scena l'interiorità del poeta.

4.3.3. Dilatazione del verso

Dall'analisi eseguita sui versi messi in esergo iconicamente, possiamo porre un principio assiomatico: la dilatazione del verso connota la lunghezza temporale dell'episodio e l'apertura grande dello spazio geografico, entrambe descritte ed espresse nel verso. Questo fenomeno è una manifestazione del principio d'iconicità teorizzato da Nänny (in Olga and Fischer 2000: 157):

one important iconic potential of lineation in traditionnal poetry may be described in the typographic lenght of lines and, if more than one line is taken in account, in the gradual change of line-length, be it increasing or decreasing.

L'interesse di quest'approccio riguarda la focalizzazione sulla dimensione visuale e il superamento dell'unica considerazione metrica. Inoltre ribadiamo la relatività della lunghezza: "whether a line seems long or short depends on its immediate context on its immediate context of verses" (in Olga and Fischer 2000: 158). L'immediatezza del contesto permette di considerare nel nostro caso ogni strofa nella sua autonomia. L'illustriamo con la terza strofa del poema sopracitato:

III
O forma dal stali
Cui cops blancs di nèif
e la paja cuntra il nul selèst,
murs di claps cujèrs
da li cianis secis...
O fil di lus
Tal codolàt sot la tetoja...¹⁵
(TLP: 48)

La terza strofa rivela un doppio movimento di dilatazione con due *climax* che sarebbero i versi tre e sette. Una schematizzazione del processo di dilatazione potrebbe prendere questa forma:

1. estensione progressiva (v. 1-3);
2. *climax* + (v. 3);
3. Condensazione progressiva (v. 4-6);
4. *climax* - (v. 6);

¹⁵ "O forma della stalla, coi tetti bianchi di neve, e la paglia contro il nuvolo celeste, muri di sassi copritti dalle canne secche...O filo di luce sull'acciottolato, sotto la tettoia..."

5. Estensione improvvisa (v. 7)

Lo stesso schema si applica alla descrizione della stalla in questa strofa. Comincia con la definizione del soggetto (*stali*), poi allunga il suo sguardo verso i tetti e il climax si ritrova alla fine del verso con la parola *celeste*, che conferisce un senso assoluto e infinito. A partire da questo climax, la descrizione torna al soggetto iniziale in modo concreto (i tetti sono adesso i muri) per concentrarsi su un elemento minuto: un unico raggio di sole. L'ultimo verso torna su elementi architettonici (*codolàt e tetoja*), elementi più larghi del raggio di sole. L'opposizione tra la brevità del sesto verso e la lunghezza del settimo vien fatto corrispondere al contrasto tra la traslucidità e il carattere fuggevole della luce e la solidità della costruzione umana. La costruzione poetica in dialetto isola questo verso mentre la traduzione italiana non lo fa. La separazione visiva permessa dall'uso della virgola, separa *acciottolato* e il resto della frase, ma non lo isola dal resto del verso come nel componimento in dialetto.

4.3.4. Protrusione

Per la definizione del processo di protrusione, citiamo saggio di Nänny: "Sometimes a long line that protrudes beyond the line-endings of its immediate context may be used as an icon [...]. A protruding long line is, of course, visually conspicuous" (in Olga and Fischer 2000: 170). Abbiamo mostrato sopra che la tematica del poema è legata al paradosso tra due temporalità che si ritrovano nella lunghezza dei versi. Da queste due caratteristiche temporali rimane un tempo fuori della storia, cioè un momento personale del poeta che esiste solo attraverso la sua soggettività. Lo scrittore crea una temporalità personale che non integra quella canonica. Questo tratto è fondamentale nella poesia in dialetto di Pasolini, come l'ha ben descritto Santato: "[...] luogo letterario di una nostalgia che lo trascende. [...] questo Friuli provenzale vive in un'aura lontana: [...]" (Santato 2009: 99). Per tornare al nostro poema, il confronto tra il tempo dell'io poetico e quello canonico si manifesta visualmente nella prima strofa. Nel sesto verso si legge una data che colpisce grazie alla sua grafia:

I
La nèif a cujèrs la Vignuta
e la roja selestà
a spiegla la Ciargna soreglada.
Jo i torni da l'ombrena
dai muàrs
vuei XIII Zenar MCMXLIV...
e i sint i frus a sigà.¹⁶
(TLP: 47)

¹⁶ « La neve copre la Piccola Vigna, e la roggia celeste specchia la Ciarna assolata. Io torno dall'ombra dei morti, oggi XIII Gennaio MCMXLIV...e sento i ragazzi gridare. »

La rottura si manifesta tramite l'uso dello stampatello e soprattutto la loro quantità. Allora che la scrittura dei numeri romani impone l'uso dello stampatello, il poeta scrive il mese in minuscolo. Se questo fenomeno già iconico di un momento di tensione tra il tempo storico, quello comune e il tempo soggettivo, è rinforzato dal contesto. Il sesto verso è integrato tra due versi brevi che, inoltre, non contengono maiuscole (al contrario di altri versi che ne prendono una per l'onomastica). Queste due caratteristiche contribuiscono a considerarlo in quanto icona di una rottura. A livello semantico, il paradosso nasce dalla data perché segna un momento in cui il poeta torna in un tempo eterno (*l'ombrena dai muàrs*).

Ci sembra difficile identificare una regola dell'uso iconico della riga tipografica nella poesia in dialetto di Pasolini. Allora possiamo considerare il fenomeno come una costruzione significativa, il cui processo è diverso secondo la strofa, come l'ha mostrato l'analisi di questo poema per questa ragione, indicano, in senso peirciano. Il fenomeno si ritrova in altri componimenti, come per esempio in *Aleluja*¹⁷. La brevità del verso figura in questo caso la singolarità e la solitudine di un ragazzo “di luce”, in opposizione al poeta che rimane accanto alla madre, sia nel poema che nella sua trascrizione grafica, dando luogo a un lungo verso.

4.4. Bianco, silenzio e rottura

Il poema *Il re dal mond*¹⁸ presenta un altro caso di gioco sulla materialità tipografica della poesia. Ancora una volta, riproduciamo la disposizione dell'edizione Mondadori, in *Tutte le poesie* della collana I Meridiani:

¹⁷ Una riproduzione del poema si trova in allegato.

¹⁸ “Il Re del mondo butta giù i muri del castello, e Barbara è sola sotto la luce del cielo. ‘Tradisci, bella ragazza, tradisci il tuo Signore !’ ‘No, no che non tradisco la luce del mio cuore !’ Suonarono le trombe, le trombe della morte, con una spada d’oro le fa tagliare il corpo. ‘Tradisci, bella ragazza, tradisci il tuo Signore !’ ‘No, no che non voglio perdere la luce del mio cuore !’ I soldati glielo strappano il suo bianco vestitino, la bianca camiciola, su quel suo cuoricino. Tutti la guardavano nuda come un bambino, che si nascondeva con le mani piangendo. ‘Tradisci, bella ragazz, tradisci il tuo Signore !’ ‘No, no, perché mi veste la luce del mio cuore !’”.

IL RE DAL MOND

Il Re dal mond al sdruma i murs dal cis'cèl,
e Barbara a è bessola sota la lus dal sièl.
«Tradìs, biela fantata, tradìs il to Signòur!»
«No, no ch'i no tradìs la lus dal me còur!»
A sunàrin li trombis, li trombis da la muàrt,
cu na spada di oru ghi fà tajà il cuàrp.
«Tradìs, biela fantata, tradìs il to Signòur!»
«No, no, ch'i no vùej pierdi la lus dal me còur!»
I soldàs ghi lu sbrèin il so blanc vestidìn
chè blancia ciamesuta ta chel so cuorisìn.
Duciu a la vuardavin crota coma un frutìn
ch'a si cujerzeva cu li mans planzìnt.
«Tradìs, biela fantata, tradìs il to Signòur!»
«No, no, ch'a mi vistìs la lus dal me còur!»

Si capisce l'importanza dello spazio bianco nella poesia. Per rispetto delle dimensioni esatte dell'edizione di riferimento abbiamo scelto di non trascrivere il testo perché presentava il rischio di riprodurre gli spazi bianchi originali in modo scorretto. Seguendo la nostra progressione nello studio dell'iconicità, identifichiamo un rapporto iconico tra questa disposizione spaziale e il contenuto del poema. Posto all'interno del verso, permette di dividerlo in due e il bianco ricorda l'antica cesura che divide versi come l'endecasillabi o i doppi versi. Precisiamo che, in questo caso, non serve ad accentuare una cesura grammaticale o metrica, ma rinvia piuttosto a un processo semantico. Effettivamente, in otto versi è espresso un bianco, o vuoto, che sia causato dalla distruzione (v. 1), dalla solitudine (v. 2), dalla separazione effettiva di un corpo in due parti (v. 6), dalla perdita (v. 8) o dalla violenza dei soldati che strappano il vestito dal corpo (v. 10). Il tradimento dei versi quattro e tredici evoca anche una separazione, e dunque uno spazio vuoto, se pensiamo all'idea d'abbandono.

Il poema *Dí di sagra* utilizza lo stesso processo tipografico con una significazione però diversa. *Dí di sagra* narra la giornata di una ragazza che va alla messa per sedurre ragazzi; un padre chiede a suo figlio di lasciarsi sedurre per salvarla. Togliendo la sua maglietta, vede un cuore insanguinato che evoca, dopo la menzione di mani insanguinate, le stimmate del Cristo. Il figlio è effettivamente Cristo, e Maria sembra essere la Madonna nell'ultima scena che evoca la pietà. La relazione iconica tra la narrazione e lo spazio bianco che trascorre tutto il poema traduce il confronto tra due punti di vista, un confronto che prende la forma di ossimori nel testo¹⁹:

¹⁹ “Giorno di sagra. A Casarsa era sagra, tutto pieno di rose e fiori, tutto pieno di fiori e rose, per fare festa al Signore. Caterina andava a messa non per pregare il Signore, per pregare la Madonna, pregarla in

DÌ DI SAGRA

A Ciasarsa a era sagra dut plen di rosi' e flòur,
dut plen di flòur e rosi' par fà fiesta al Signòur.
Catina a zeva a messa no par preà il Signòur,
par preà la Madona, preaLa in zenoglòn.
Catina a zeva a messa vistida di regadin
e a vuardava ridint i fantàs in tal grin.
Catina a zeva in Glisia vistida di turchin
par vuardà li barghèssis dal pì biel zuvinìn.
«Maria, s'ciu vuj tradissin chel to biel Fì di amòur!
I rosignoj a ciantin a ciantin di dolòur.»
Catina a olmava sita i puòrs fis ch'a ciantavin,
i rosignoj tazèvin, tazèvin in tal grin.
«Fì, va salva chè fantata, pierduda da l'amòur!»
«Vincia sèis àins ch'a vuarda cun chej vuj vergognòus!»

«Va instès, Fì, puora piora privata dal To amòur!»
«Cui l'èisa chel biel zòvin dongia il confessionàl,
che preànt si cujèrs il grin cu li so mans?
Cui l'èisa chel biel biondu fuart coma un ciavàl
ch'al vuarda inemoràt la lus da l'altà?»
Rivàs a la so ciasa ic ridint a ghi fà:
«Vegnèit drenti, biel zòvin ch'a è ora di disnà.»
A mangin e a bevin, misdì al è sunàt,
e lui al à il sorneli e il ciaf insanganàt.
«Sunà, ciantà, biel zòvin, zin in ta l'ort abàs.»
Al suna la ghitarra cui deic' insanganàs.
Po' al lu puarta in ciambra in tal jet distiràt,
ghi giava la sintura, i botons disbotonàs,
ghi giava la majeta, il stomi insanganàt.
«Maria, ta la me ciasa ti às mandàt to Fì,
vincia sèis àins par pièrdilu, e par ciatalu un dì!»

ginocchioni. Caterina andava a messa vestita di rigatino e guardava ridendo i giocanotti nel grembo. Caterina andava in Chiesa vestita di turchino per guardare i calzoncini del più bel giovinetto. 'Maria, questi occhi tradiscono quel tuo bel Figlio d'amore ! I rosignoli cantano, cantano di dolore.' Caterina adocchiava zitta i poveri figli che cantavano, rosignoli tacevano, tacevano dentro il grembo. 'Figlio, va a salvare quella ragazza, perduta dall'amore ! » « Ventisei anni che guarda, con quegli occhi vergognosi ! » 'Va lo stesso, Figlio, povera ragazza, privata del Tuo amore ! ' 'Chi è quel bel giovane, vicino al confessionale, che, pregando, si copre il grembo con le mani ? Chi è quel bel biondo, forte come un cavallo, che guarda innamorato la luce dell'altare ?' Arrivati a casa sua, lei gli fa ridendo : 'Venite dentro, bel giovane, che è ora di pranzare !'. Mangiano e bevono, mezzogiorno è suonato, e lui ha la fronte e il capo insanguinato. « Suonare, cantare, bel giovane, andiamo abbasso nell'orto ! » Lui suona la ghitarra con le dita insanguinate. Poi lo porta in camera, disteso sul letto. Gli leva la cintura, i bottoni sbottonati, gli leva la maglietta, il cuore insanguinato. 'Maria, nella mia casa hai mandato tuo Figlio, ventisei anni per perderlo, e per trovarlo un giorno !' ».

Lo spazio bianco è iconico di questa dimensione paradossale. Esso prevede nell'intero componimento un confronto tra due visioni del mondo che ritroviamo sin dal titolo con la doppio menzione del [di], siccome due giorni si svolgono durante la stessa festa, due momenti vissuti, l'uno dalla ragazza, l'altro dall'identità che abbiamo avvicinato a Dio. Si ritrova questa costruzione al verso dieci: il canto di un rosignolo rappresenta un momento felice del giorno, per poi constatare che canta il dolore. Si legge la stessa costruzione nei versi 25-27-28. La prima parte del verso apre con un momento allegro per poi assumere una connotazione tragica con l'evocazione del sangue. L'interpretazione del comportamento della ragazza testimonia anche di questa doppia visione del mondo. Allora che agisce con gioia (*ridint* ai versi 6 e 20), la voce che parla attraverso il discorso diretto interpreta in modo negativo questo comportamento (vv. 13, 15). Solo nell'ultimo verso si procede all'identificazione dei personaggi (Madonna e Cristo).

Con l'integrazione di parametri tipografici nel processo di significazione poetico, si capisce che la disposizione grafica crea significato. La scrittura non serve unicamente a lasciare una traccia del pensiero. L'atto di scrittura riveste una dimensione *poïetica*²⁰ (Nattiez 1975; Molino 2009: 123) più che poetica. Crea uno spazio per la creazione ed è anche creazione. Adesso, bisogna soffermarsi sull'operazione di trasfigurazione della realtà che tenta di narrare il poeta. Dopo avere stabilito la possibilità di procurare materialità al friulano di Pasolini, analizzeremo la sua potenzialità espressiva e il suo rapporto al mondo, per poi stabilire la concezione del poeta e le sue implicazioni sulla creazione.

²⁰ Per una definizione di *poïetico*, ci riferiamo a Molino: "Les conditions et les opérations qui conduisent à la création à la création de quelque chose qui n'aurait pas existé si précisément quelqu'un n'avait pas fait advenir à l'être quelque chose d'irréductiblement nouveau." (Molino 2009: 123).

Capitolo V

L'invenzione e la presa estetica²¹: la lingua che trasfigura il Reale

L'argomentazione della saggistica pasoliniana ci ha dato le parole chiavi per l'interpretazione della sua attività di scrittore in dialetto. Se ricordiamo la definizione della lingua come dialetto istituzionalizzato, la sua impresa di scrittura corrisponde a questa volontà di colmare il vuoto tra lingua e dialetto, e fare dell'ultimo un codice più alto. Bisogna tornare su una precisazione importantissima per ben capire il processo creativo di Pasolini: il dialetto non era la sua lingua materna. Citiamo per questo ancora il saggio di Santato che ci pare il più complesso per avvicinarci a questo periodo della produzione artistica di Pasolini:

Le versioni in lingua che accompagnano i testi friulani, rappresentano una seconda redazione, parallela e coesistente alla prima, stessa con notevole cura nonostante, anzi proprio per l'evidente intraducibilità musicale dei testi friulani. [...] La lingua fornisce al dialetto il testo-base che rende possibile lo scarto e la negazione, il codice che rende possibile la metafora, il silenzio in cui risuona l'altra voce (Santato 2009: 97).

Considerazioni che sono esplicitate da Pasolini nella sua introduzione alla raccolta *La Meglio Gioventù* intitolata *Al lettore nuovo* e scritta nel 1970:

Erano poesie in dialetto friulano: 'l'hésitation prolongée entre le son et le sens' aveva avuto un'apparente definitiva opzione per il suono ; e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili (SLA II: 2514).

Di questa citazione ci interessa la nozione di trasferimento delle unità di significato verso l'altro dominio linguistico, dall'italiano al friulano. In questo senso, l'atto di creazione poetica di Pasolini vede la percezione della realtà attraverso la lingua italiana per poi tradurre quest'esperienza percettiva in linguaggio friulano. Ma perché questa paradossale costruzione della creazione poetica in due tempi che l'allontana da un processo naturale della percezione della realtà?

²¹ Riprendiamo la traduzione di Marrone (Marrone 2012: 390) che traduce la "prise esthétique" di Greimas (Greimas 1987). Sull'argomento, cf. 5.3.1.

5.1. L'epifania linguistica: l'incontro con il suono

La dimensione profondamente acustica del dialetto si ritrova nell'epifania linguistica in friulano per il poeta è narrata in *Passione e ideologia* in questi termini:

“Comunque è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disengnando [...], oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. Un ragazzo alto e d'ossa grosse...Proprio un contadino di quelle parti...Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. Poiché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccolo-borghesi. Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola “rosada” pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito : questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solamente *un insieme di suoni* : cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.” (SLA I: 1318)

Vediamo ancora una volta l'importanza dell'atto di scrittura per Pasolini che adesso viene considerato come atto fondamentale per la segmentazione della lingua. Nella sua concezione, “rosada” era, prima di essere scritto, solo un'entità acustica piuttosto che fonemica. Un problema esiste però: come Pasolini avrebbe identificato la parola “rosada” nel continuum acustico che rappresenta una frase o, meglio, un enunciato in una lingua sconosciuta? Non si saprà mai se la parola identificata era quella pronunciata da questo Livio. Tenendo conto della somiglianza della parola friulana con la sua traduzione italiana (rugiada), si può ipotizzare a un processo d'identificazione per somiglianza. Il processo sarebbe da avvicinare a quello teorizzato da Eco come *invenzione moderata* (Eco 1978: 184):

L'émetteur considère la structure perceptive comme un modèle sémantique codifié (même si personne n'est en mesure de la concevoir ainsi), et il transforme ses marques perceptives en un continuum encore informe, en s'appuyant sur les règles de similitudes les plus communes. L'émetteur présuppose donc des règles de corrélation là où le fonctif du contenu n'existe pas encore. Mais aux yeux du destinataire, le résultat n'est encore qu'un simple artifice expressif.

Il poeta figura il ruolo d'emittente e d'istanza di ricezione: sente la parola “rosada” poi si mette a scriverla. Lo stesso doppio processo si ritrova nella composizione della raccolta poetica, in cui è proposto al lettore lo stesso processo interpretativo fatto da Pasolini:

- confronto con il testo friulano, puro continuum informe;
- lettura della traduzione italiana in fondo alla pagina, che funziona come codice di riferimento;

- ri-lettura del testo friulano secondo regole di somiglianza con l'italiano;
- costruzione della significazione e ricostruzione dell'esperienza poetica dell'autore che adesso integra anche la dimensione acustica della parola.

E questo processo, che integra profondamente la scrittura in quanto artificio espressivo, corrisponde bene con l'organizzazione del mondo dalla cultura voluta da Eco. Questo fenomeno corrisponderebbe a un primo piano della creazione in friulano, nei primi testi, forse i primi versi di cui parla Pasolini nella narrazione della sua prima esperienza. E vediamo allora l'impossibilità di una creazione totale, proprio perché sin dal primo atto di scrittura il poeta istituisce il fondo culturale necessario, secondo Eco, all'interpretazione e alla possibilità di vedere somiglianze.

Ma l'epifania di Pasolini si trova all'incrocio della linguistica e della poetica, proprio perché trova in questa lingua friulana l'orizzonte di una possibile espressività, in una relazione reciproca: poiché la parlata è più naturale, deve essere utilizzata per parlare di questo mondo; nello stesso tempo, è il lavoro di trasfigurazione poetica che rende la lingua vicina al suo mondo. Il ruolo del poeta rimane dunque essenziale per far esplodere tutto questo mondo virtuale (prima di essere espresso), anche se, lo vedremo, la parola poetica segue la tendenza dell'autonomizzazione.

Come lo vedremo con Eco nei capitoli seguenti, la frontiera tra istituzione di codice e uso estetico del linguaggio non è ben chiara. Questa distinzione è ancora più problematica per lo studio di una produzione artistica come lo è la poesia. La trasfigurazione poetica è ovviamente una percezione estetica della realtà, soprattutto quando si tratta di sublimare una realtà e di tentare di farsi poeta.

Prima di cercare il processo estetico nella poesia pasoliniana, ci sembra rilevante esplicitare il legame tra iconicità e estetica, cioè tra percezione, trasfigurazione e invenzione.

5.2. Iconicità e estetica: un processo d'invenzione

5.2.1. Iconicità e convenzione

Riprendendo la metodologia di Umberto Eco, bisogna adesso considerare il rapporto tra il mondo naturale e il linguaggio e stabilire l'impatto della cultura e il carattere convenzionale del concetto. È la storia dell'arte a mostrarlo: se la rappresentatività di certe opere non è stata capita, ciò è determinato dalla mancanza di realismo e dal fatto che

le regole interpretative sono cambiate. Il peso culturale dell'iconicità appare chiaramente nelle rappresentazioni di fenomeni esotici nel Medioevo: pittori cercavano di rappresentare animali come gli olifanti fedeli alla realtà, ma devono anche corrispondere al filtro iconico imposto dall'estetica dell'epoca. L'interpretazione si inserisce allora in un processo di riconoscimento di dati "comuni", un patrimonio condiviso da tutti di cui la lettura del nuovo sarà la ricerca di similitudini.

5.2.2. Similarità tra espressione e contenuto

L'iconicità significherebbe allora rappresentare la realtà secondo il filtro della cultura: la percezione della realtà nella sua rappresentazione corrisponde a un codice secondo il quale elementi vengono riconosciuti. L'espressione è in questo senso sempre caricata di elementi originati nell'esperienza percettiva precedente e il contenuto è decifrato nell'assimilazione tra realtà *in sé* e il modo di rappresentarla. Eco parla di un codice iconico per il sistema "qui fait correspondre à un système de moyens graphiques des unités perceptives et des unités culturelles codifiées, ou des unités pertinentes d'un système sémantique qui résulte d'une codification préalable à l'expérience perceptive" (Eco 1978: 161). Ancora una volta vediamo il peso della cultura nell'accezione del semiologo italiano, che si allontana sempre di più dalla relazione naturale tra espressione e contenuto. L'iconicità sarebbe allora un impossibile orizzonte e i fenomeni che cercano l'imitazione della realtà sarebbero in fatti pseudo-iconici.

5.2.3. Pseudo-iconicità

Tra questi fenomeni, Eco identifica i casi in cui *imitans* e *imitatum* non hanno la stessa forma ma presentano la stessa funzione. Per distinguere questo fenomeno dalla pura iconicità, Eco lo considera come operazione costitutiva dell'impressione d'iconicità. Si tratta di casi in cui il segno rinvia a una parte del referente, non dissimile dal funzionamento delle sineddoche e delle metonimie. Non tutte le caratteristiche sono integrate nell'espressione linguistica ma quelle che possono essere interpretate nella loro appartenenza alle stesse categorie. Funziona per astrazione, per costruzione di un *interpretant* essenzializzato (Eco 1968: 161).

Vediamo attraverso questo percorso della critica dell'iconicità che, nella teoria di Eco, l'iconicità naturale è messa in crisi. Però la crisi è anche quella dei modi di produzione delle funzioni semiotiche, e allora l'impossibilità di parlare di segno. Di fronte all'impossibile uso del segno, si può unicamente parlare dei modi di produzione:

La notion de signe n'est pas opérante lorsqu'elle est identifiée à celle d'unité sémiotique et à celle de corrélation 'fixe' : nous pouvons toujours parler de signes, si nous le voulons, mais en tant que résultats de la corrélation entre une texture expressive, assez imprécise, et une portion de contenu, vaste et inanalysable ; et nous trouverons des conventions graphiques qui prennent en charge des contenus différents selon les contextes. Les fonctions sémiotiques sont souvent le résultat transitoire de conventions occasionnelles et circonstancées.

En conséquence, ce ne sont plus des types de signes que nous avons déterminés tout au long de cette critique de l'iconisme, mais des modes de productions des fonctions sémiotiques (Eco 1978: 164-165).

5.2.4. Un modo di produzione: l'invenzione

Per il nostro argomento, ci concentreremo sul processo d'invenzione, per somiglianza con il progetto pasoliniano evocato dall'autore friulano a proposito della sua produzione dialettale:

Il 'regresso', questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi *dentro* il dialetto : da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro, più felice : assolutamente immediato rispetto allo spirito dell'*inventum* ; ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno : compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale di origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincide poi con la nostalgia di chi viva – e lo sappia – in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato e violento, "*je ne sais plus parler*" rimbaudiano" (Pasolini 1960: 137)

Eco considerava l'invenzione come la scelta, per il produttore, di un *continuum* materiale (un linguaggio nel caso nostro) non ancora segmentato per gli scopi proposti. Suggerisce allora nuove trasformazioni per definire nuovi elementi di contenuti rilevanti per il progetto dell'autore di un messaggio. Ritroviamo il principio di *ratio difficilis* nel suo rapporto tra contenuto, espressione, tipo e occorrenza. Il processo produttivo è stato illustrato da Eco con questo schema:

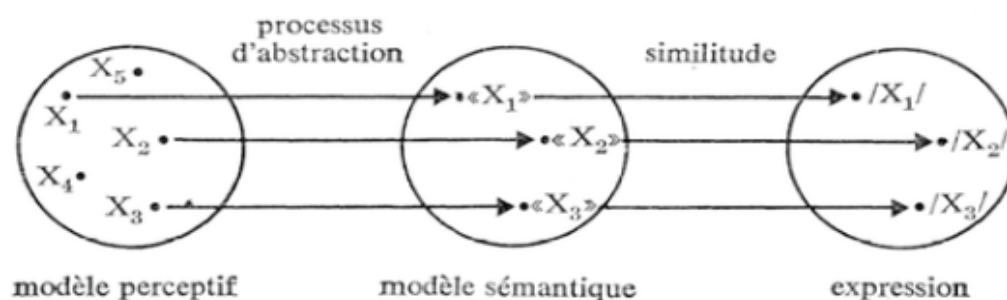
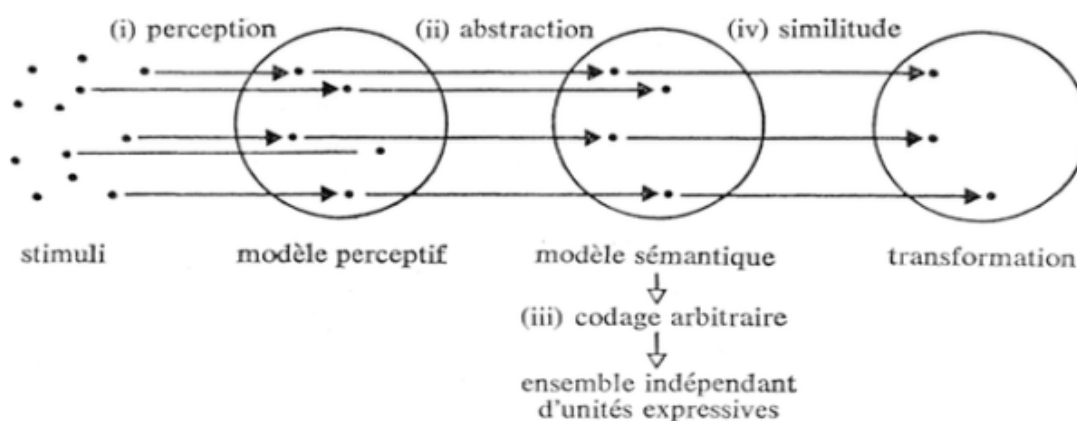


Figure 6

Si può vedere il processo d'astrazione che permette di dare un significato ai dati percettivi. Astrazione che, da parte dell'interpretante, consiste in un lavoro di *propriabilità*, di dare caratteristiche a un dato sensoriale (visuale, fonetico, etc.). In un

secondo momento, il rapporto di similarità consiste nella trascrizione di concetti astratti in un'espressione fisica (scritta o orale), trascrizione materiale. Il processo può prendere un materiale inserito in una tradizione (*ratio facilis*) o prendere la forma di un nuovo codice (*ratio difficilis*): la differenza si marca al livello della trasformazione semantica che impone, nel secondo caso, una nuova codificazione arbitraria da parte di chi tenta di farne un'espressione nuova.

Quando si parla d'invenzione, ricordiamo che Pasolini non inventa la lingua friulana, ma ne *inventa* unicamente l'uso estetico di questa; funziona allora come un codice. Parlare d'inserimento di un codice nuovo ci sembra eccessivo. Considerando questo fenomeno di ri-codificazione, possiamo allora citare di nuovo uno schema di Eco che illustra adesso l'istituzione di un codice:



Gli stimoli sono i dati della realtà in totale disorganizzazione, natura come si offre allo sguardo. Di questi stimoli, il soggetto percettivo cerca una certa coerenza, un'integrazione all'interno dell'apparato cognitivo. Durante questo processo semantico vengono attribuiti artifici espressivi, dice Eco, secondo una logica arbitraria. Nel caso di questa categoria d'invenzione, possiamo notare due casi:

- Invenzione moderata: gli stimoli della realtà sono direttamente proiettati sul modello percettivo, che prevede la trasformazione in un secondo momento. La struttura percettiva è allora considerata in quanto modello semantico già codificato, la cui oscurità è considerata come significante grazie a un presupposto di correlazione e delle regole di similitudine. Il lavoro di codificazione prende la forma di un'organizzazione culturale, senza vera

possibilità di riflesso delle strutture naturali, dell'iconicità pura;

- Invenzione radicale: in questo caso, il processo di trasformazione è effettivo tra gli stimoli e il modello percettivo. C'è una segmentazione del continuum originario in espressioni, che saranno dopo considerate nel modello percettivo per dare date semantiche. Potrebbe essere riassunto dicendo che non si capisce che percepire perché non si sa come percepire. Il nuovo codice istituisce un nuovo modo di percepire la realtà e rifiuta la tradizione.

Si percepiscono ancora in questa definizione due cose: l'importanza della tradizione che rimane (anche se viene rifiutata) e la presupposizione del già detto per capire l'innovazione totale. Quest'ultima sembra allora impossibile perché sempre ispirata, e “la *sémiosis* ne surgit jamais *ex novo* ni *ex nihilo*. Ce qui revient à dire que toute proposition culturelle se profile toujours sur un fond de culture déjà organisée” (Eco 1978: 186). La concezione dell'iconicità che si manifesta attraverso questo percorso nella teoria di Eco si fonda al contrario dell'accezione tradizionale della motivazione del segno e la replicabilità delle proprietà naturali del, piuttosto su una costruzione sempre culturale. È proprio nel lavoro di selezione (modello percettivo negli schemi precedenti) che la cultura si manifesta, inerente alla relazione tra significato e significante.

5.3. Il tentativo di scrivere l'esperienza estetica

5.3.1. La presa estetica di Greimas

Il vantaggio nell'avvicinare la questione dell'estetica con la metodologia semiotica è il rifiuto dell'unica magia del testo. Nel caso nostro la dimensione estetica si ritrova negli scritti teorici dell'autore, e questo conferma un punto fondamentale: l'estetica non sarà un giudizio di valore letterario, ma la volontà trasformare qualcosa in una cosa “bella”. In questo senso, un testo estetico può essere più o meno ben situato su una scala estetica, ma rimane estetico. La sua qualificazione non dipende dalla sua qualità. Allora ci fondiamo sulla definizione di Marrone, che dopo avere studiato un passaggio della *Recherche* proustiana (notevolmente estetica) definisce l'evento estetico in questi termini:

l'evento estetico non è il riconoscimento cognitivo di un certo numero di particolari grazie a un sistema generale di valori; al contrario, è un qualcosa di inaspettato che si scopre essere, a cose fatte, risolutivo; l'arte non è dove la si immagina, ma arriva proprio lì dove meno la si aspetta (Marrone 2012: 381).

Questa definizione dell'estetica è stata mutuata da Greimas e nel suo saggio *De l'imperfection* pubblicato nel 1987, con un tuono sorprendentemente poetico. Tentando di avvicinare il rapporto tra opera estetizzata e momento vissuto dal soggetto, definisce il momento della presa estetica così:

Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi : ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas : *autre* chose. Cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie est susceptible, après coup, de toutes les interprétations : on croit y retrouver l'attente insoupçonnée qui l'avait précédé, on croit y reconnaître la madeleine renvoyant aux sources immémoriales de l'être ; elle fait naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet. En même temps que la saveur de l'éternité, elle laisse l'arrière-goût de l'imperfection (Greimas 1987: 72-73).

La nozione di gusto non è anodina: il momento dell'estesi è sensoriale, il momento di comprensione del soggetto sulla realtà (realtà come non-soggetto) si fa attraverso i sensi. Allora la percezione dell'arte è certamente sinestetica, è ancora di più nel caso nostro della poesia scritta: visuale nell'atto di lettura (e il gioco sulle forme messo in evidenza), acustica se pensiamo all'oralità della lingua. L'estesi è il momento della vita; corollario contrario, la morte è il luogo della non-percezione, dell'anestesia. Si capisce che, nell'accezione di Greimas, l'estetica è pensata come una profonda sensibilità del mondo, esperienza sensibile della relazione del soggetto col mondo. Il tratto fondamentale che ci interessa in questa concezione è l'interesse per il quotidiano. Concepita in quanto processo di risemantizzazione degli oggetti, si estende a un campo larghissimo di esperienze sensibili, lasciando così una concezione riduttiva che si interesserebbe all'unico momento della messa in arte del mondo.

Il legame con la questione dell'iconicità che abbiamo considerato nel punto precedente raggiunge lo studio dell'estetica greimassiana, secondo la lettura che ne propone Marrone:

Laddove l'iconicità produce quegli effetti di reale che costituiscono i piani di referenza del discorso, che la figurativi poi articola ed espone, la figuralità si scopre essere un'operazione fortemente astratta che organizza un vero e proprio *linguaggio figurale* : quest'ultimo, sganciandosi dal mondo naturale da cui ha tratto i suoi elementi costitutivi [...] (Marrone 2012: 387).

Si pone allora lo scarto tra la rappresentazione del mondo attraverso gli schemi cognitivi e il mondo percepito attraverso i sensi, cioè l'estesi vera e propria. La *presa estetica* di Greimas rimane un tentativo di avvicinare un indicibile, un momento sfuggente che lascia un vuoto, vuoto che poi la mente tenterà di colmare con le categorie del giudizio. Il paradosso di questo momento è proprio la sua impossibile comprensione da parte del soggetto, un momento che non può essere capito secondo le categorie

classiche, ma che rimangono l'unico modo per avvicinarlo. Il mondo quotidiano, cioè il mondo strutturato dalla mente che è reso quotidiano perché è integrato dal soggetto, sfugge, stupisce il soggetto che tenterà di vederlo attraverso "occhi nuovi", che per il poeta sarà la sua lingua poetica.

5.3.2. Linguaggio figurale e mondo naturale

Vediamo che anche a Greimas manca la possibilità di parlare di questo momento, in una logica che finalmente corrisponderebbe bene alla natura dell'istante estetico. In quanto studio semiotico, non bisogna solo dire che c'è un qualcosa che si svolge, ma si deve concentrare sul modo di dirlo, e dunque per il soggetto di dare una forma, o meglio, una formula a questo momento:

"Non basta dire che il nostro modo di percepire, dare senso e interagire con il mondo è condizionato dal sistema di categorie linguistiche e concettuali in cui siamo gettati. E bisogna capire che cosa tiene insieme l'equilibrio 'felicitamente instabile' tra il momento categoria e quello osservativo, dando impulso al continuo andirivieni dall'uno all'altro, ossia dall'Ordine al Disordine a un nuovo Ordine, e così via" (Pisanty, Traini 2017: 3).

La nozione era già presente nell'opera di Peirce che proponeva una nuova prospettiva per concepire l'irregolarità, quella di non aspettare la regolarità (Peirce 1984: 250). Se l'idea di Peirce ci permette di concepire questo momento secondo uno sguardo nuovo, dice niente su questo momento di percezione, solo che non si deve essere sorpresi e non si deve avere attese della realtà. Però, secondo i termini del semiologo americano dovrebbe essere un istante T in cui dalla Secondità si collega la Terzità.

Al contrario della metodologia semiotica e peirciana, quest'istante potrebbe essere ravvicinato all'*intuizione* (Pisanty-Traini 2017: 4). E quest'intuizione richiama il "il non so che" di Eco nel *Trattato di semiotica generale*, e il sentimento dell'imperfezione studiato da Greimas, cioè in ogni caso la coscienza che c'è qualcosa, ma senza sapere che. La particolarità di questo concetto di presa estetica è che va, non al contrario ma in una direzione diversa da quella scelta prima dallo studioso. La relazione tra oggetto e soggetto non è più pensata attraverso le passioni, come era in caso nel volume *Semiotica delle passioni* (Greimas-Fontanille: 1991) che conclude in un certo modo un percorso teorico. Con la presa estetica vediamo un'immanenza del sensibile che andrebbe descritta secondo tre modi: figurale, figurativo o iconico (Pisanty-Traini 2017: 9). La questione della sensorialità sarebbe allora legata alla figuralità, nella dimensione figurale: è in questa

dimensione che il mondo viene percepito dai sensi, soprattutto da quello visivo ma non unicamente.

5.3.3. Figurare l'istante estetica: la prova dell'estesi

L'esperienza di percezione è al cuore della produzione letteraria, soprattutto della poesia. Ma passato questo luogo comune ci si deve concentrare sulla natura di questa rappresentazione della percezione attraverso il mezzo linguistico. Una lettura dell'immaginario letterario che indice Pasolini nella costruzione del suo friulano materno è stato avvicinato da Santato, sia nell'articolo già citato (Santato 2009), sia nel suo volume dedicato all'intera produzione artistica, tra cui, ovviamente, la poesia dialettale. In questo secondo volume (Santato 2012), concepisce la lingua dialettale non nella sua iconicità ma come un puro simbolo, quello dello spazio materno. E allora la scrittura si presenta secondo lui un tentativo di ritorno: «Questa regressione non realizza un ritorno al dialetto come *locutio primaria*, quale il friulano non fu mai per Pasolini, ma una *recherche*: è un ponte gettato verso un altro tempo, sopra un vuoto esistenziale » (Santato 2012: 44).

La nozione di *recherche* ci permette un ovvio legame con la concezione dell'estetica e l'esempio di Proust presentato da Marrone (Marrone 2012). La ricerca di questa scena, quella della verità nell'arte, si manifesta nel confronto tra l'aspettativa del soggetto (la sua scena fantasticata, in altre parole) e la sintesi tra il saputo e il riconosciuto, cioè tra proiezione e percezione. Allora l'effetto artistico che ne rimane sfugge al cognitivismo, proprio perché si insinua tra percezione sensoriale, passionalità e, a posteriori, ricostruzione tramite l'intelletto. Lo stesso processo si ritrova nel poema *De Loinh* di Pasolini.

Il confronto tra l'aspettativa e il momento estetico viene sintetizzato dal periodo aperto con il *adès*²², che marca bene una rivalutazione del presente e una certa opposizione con una proiezione, un fantasma dei giorni futuri. Questo tempo dell'aspettativa è paragonato al tempo dell'infanzia nella prima strofa (“il dì ch’jo i eri un frut”²³). Il momento presente si mostra allora anche come sintesi tra il conosciuto e il riconosciuto grazie alla sinestesia che ritroviamo in ogni strofa sia esplicitamente (“e al sint ta li orelis il piot vif ta na ciera che nissùn pì a no jot”²⁴), sia tematizzata (gli occhi e

²² “Adesso”.

²³ “il giorno in cui ero ragazzo”.

²⁴ “e sente nelle orecchie l'assiuolo vivo in una terra che nessuno più vede”.

le orecchie della seconda strofa). Di questa sinestesia nasce una percezione personale, nel senso che è unicamente percettibile dal poeta. Il fenomeno di sinestesia testimonia il momento estetico di percezione del mondo in quanto sintesi del saputo e del riconosciuto, ma anche lo sfuggire del cognitivo e la permeabilità tra sensorialità e passionalità. Per questo rinviando all'articolo "Synesthesia - perception, thought and language" e l'analisi del legame tra iperconnectività e emozionalità: "Synaesthetes often report emotions in response to multi-sensory stimuli" (V.S. Ramachandran and E.M. Hubbard 2001: 24). La percezione sensoriale si capisce facilmente, e la passionalità inerente al discorso deve invece essere ritrovata.

Capitolo VI

La creazione dello spazio poetico

La scrittura del dialetto riveste una dimensione profondamente poetica, che ritroviamo nella saggistica ma anche nell'operazione di codificazione del linguaggio orale. Letto accanto alla materialità della poesia che abbiamo identificato nei capitoli 3 e 4, si capisce che la poesia è un luogo in sé, una creazione spazio-temporale che cerca di rendere conto dell'esperienza poetica del soggetto-scrittore. Trasfigurazione della realtà e rapporto al tempo sono ovviamente componenti da definire per determinare di che cosa parla questa poesia e per tentare di spiegare la scelta del dialetto.

In un secondo momento si tratterà di mettere il progetto in rapporto con autori e momenti della storia della letteratura e così trarre un rapporto metalinguistico tra linguaggio e esperienza poetica. Se Pasolini è del tutto innovativo per il dialetto friulano, la sua prima produzione porta le tracce della sua formazione letteraria che, dagli studi di filologia di Bologna alle letture adolescenziali, testimonia di una grande cultura e di una tappa essenziale per la comprensione della sua concezione del linguaggio e, più globalmente, dell'arte.

6.1. Investire la lingua

6.1.1. La passionalità della nostalgia

Con la nozione d'estetica appare la dimensione di ritorno sull'esperienza, e la *recherche* si accompagna a un investimento passionale della lingua. Il rapporto con il passato che Pasolini intrattiene attraverso la lingua sarebbe nostalgico, nella definizione semiotica che ne propone Greimas: “disgiunzione del soggetto dall'oggetto di valore con il quale era precedentemente congiunto” (Greimas, in Pezzini 1991: 21). L'investimento di valore del dialetto corrisponderebbe allora al rapporto di Pasolini con questa lingua e la scrittura del friulano. Lo considera in quanto lingua del passato, presa del suo Trecento originale che esiste sin da questo momento solo nella bocca di chi l'ha appresa dalla nascita. Il carattere naturale voluto da Pasolini fonda, per il friulanofono, una situazione di giunzione tra l'oggetto (la lingua) e il soggetto (il parlante), proprio perché la lingua non esiste fuori dalla sua attualizzazione; esistendo solo attraverso l'uso orale, non è possibile vederla/sentirla tranne che vivendola. Ma per il poeta non era il caso: il friulano

era la lingua d'infanzia la cui comprensione era molto difficile per il giovane adulto che era a questo momento di scrittura. Formuliamo l'ipotesi che cercava un modo di disgiungere lingua e parlante e dunque di poter avvicinare, stabilire una giunzione tra il poeta e la parlata.

Questo sarebbe il ruolo della messa in scrittura, un processo di “mettere davanti a se”, cioè di creare una profonda disgiunzione, una situazione nuova per la lingua friulana di Casarsa. La scrittura crea il simulacro dell'oralità (Greimas 1991) per il nostalgico, e funziona per un doppio uso: simulacro del mondo descritto (nella sua figuralità), ma anche simulacro del linguaggio orale (nella sua materialità grafica).

6.1.2. L'istante della “rêverie”

Oggetto creato dalla mente poetica di Pasolini, il mondo linguistico friulano integra una temporalità diversa, notevolmente letteraria e personale. Il giovane poeta sogna di un tempo idealizzato e di un luogo di trasfigurazione, caricato di valori, che abbiamo avvicinato alla nostalgia. Ma il fondo reale, nel senso dell'atto di percezione iniziale prima della scrittura raggiunge la nota introduttiva della *Poétique de la rêverie* di Bachelard:

L'exigence phénoménologique à l'égard des images poétiques est d'ailleurs simple : elle revient à mettre l'accent de leur vertu d'origine, à saisir l'être même de leur originalité et à bénéficier ainsi de l'insigne productivité psychique qui est celle de l'imagination (Bachelard 1960: 2).

Trovare il fondo originale della poesia rimane la tappa iniziale per capire che cosa vede o ha visto il poeta e dunque pretendere a avvicinare la sua visione poetica. La poesia friulana di Pasolini crea un mondo attraverso il linguaggio, e questo mondo viene ovviamente caricato della soggettività del poeta. In questo senso, non cerca di descrivere ma piuttosto di creare, di rendere conto di un'esperienza di trasfigurazione della lingua. E sarà la scrittura a permetterlo, investendo la realtà e la lingua di tratti personali: “En écrivain, on découvre que les mots ont une sonorité intérieures” (Bachelard 1960: 44). La parola diviene un simbolo, un'unità acustica che significa in eccesso.

La nozione di *rêverie* riveste anche un interesse fenomenologico; è un tempo primario all'atto di scrittura e dunque lo spazio aperto è puramente mentale, in un primo momento. Al contrario dello spazio letterario (che è lui puramente testuale), la *rêverie* sarebbe una tendenza del soggetto, un momento prima della messa in scrittura che condiziona la percezione e lo fa sfuggire alle categorie, aprendo così un nuovo spazio di possibili. Il sogno crea, esercita un vero lavoro di giunzione con l'oggetto del nostro

sogno: “La rêverie qui travaille poétiquement nous maintient dans un espace d’intimité qui ne s’arrête à aucune frontière – espace unissant l’intimité de notre être qui rêve à l’intimité des êtres que nous rêvons.” (Bachelard 1960: 140). Lo spazio dell’intimità sarebbe allora questo che tenta di descrivere la poesia. La *Poesia a Casarsa* diviene quella scritta *a* Casarsa, non quella *su* Casarsa. L’importante non si trova nella descrizione dei paesaggi friulani, nella capacità di parlare del mondo reale, ma piuttosto la possibilità, attraverso il linguaggio, di rendere conto dell’esperienza poetica. L’uso del dialetto nella poesia non serve un realismo come invece nel caso della sua produzione cinematografica (dialetto che serve di tratto identificatore dei personaggi, e la logica d’incomunicabilità tra i vari ceti della popolazione), o come era d’uso nella letteratura sociale di quell’epoca.

La poesia cerca di rendere conto del fallimento della percezione, o dell’identificazione del mondo esterno che si può leggere in *Mostru o pavea?*. Il fallimento è doppio: il poeta fallisce nella prima identificazione dell’oggetto e nella sua qualificazione. Secondo i termini di Eco che abbiamo definito nel primo capitolo, possiamo postulare il fallimento per l’oggetto dinamico e per l’oggetto immediato. Ma checché sia l’oggetto della Realtà che sta osservando, vediamo che le caratteristiche sono proiezioni della soggettività del poeta:

No, a è na pavea di vilùt
dipènt cu li violis di me frut.
A pausa viola ta li me violis
Tal grin da li vualivis oris.²⁵
(TLP: 73)

Questa caratteristica funziona anche per la descrizione in quanto mostro, che “al sporcia i flòurs di me frut”²⁶. Si capisce che al centro del poema è posta la chiara distinzione tra l’essere e l’apparire (Bertrand 2007: 151), e che in questo caso è fondamentale la focalizzazione sull’apparire. La questione della figuratività potrebbe essere vista centrale, e sarebbe allora messa in fallimento, proprio perché il poeta non riesce a figurarsi la realtà (definizione negativa in *no...no...*), e cerca invece di esprimere proprio quel percorso percettivo. Quest’ultimo si ritrova nella divisione del poema in quattro gruppi di due strofe. Però se il poeta non riesce a identificare il suo percepire, riesce invece a fare poesia, nel senso che il lettore ha di fronte a sé un componimento ben

²⁵ “No, è una farfalla di velluto, dipinto con le viole di me fanciullo. Si posa viola tra le mie viole, nel grembo delle ore uguali.”

²⁶ “sporca i fiori di me fanciullo.”

strutturato. E sarebbe un'ipotesi di lettura che ci sembra rilevante: porre il linguaggio vero a proprio al centro della scrittura. Il linguaggio sarebbe questa farfalla, lieve e libera che anima la creazione poetica, o allora sarebbe quel mostro che impedisce una percezione chiara, malgrado il tentativo del poeta che ritroviamo nell'ultima strofa:

No, al è un mostro di speranza
tal vagu disperà di Ciasarsa:
al mi fai no essi un omp cu'l nut
suspìet di no vej mai vivùt.²⁷
(TLP: 74)

Il dialetto ci apparisce come meta-codice dell'esperienza poetica: per l'autore, sembra l'unica lingua in grado di parlare della sua soggettività poetica, l'unica lingua in grado di parlare di questo mondo. Ma bisogna precisare che lo è per motivi naturali (antica lingua del paese di Casarsa, non convenzionale secondo l'autore), ma anche per motivi poetici, e è in questo senso che diviene un *meta* codice. Le caratteristiche della lingua condividono le caratteristiche del tentativo poetico di Pasolini. La prima è quella di una lingua vergine per parlare di un mondo visto come vergine. Il dialetto che abbiamo identificato nel secondo capitolo mostra la lacuna di grammatica, di sintassi, di vocabolario scritto. Allora la segmentazione della lingua corrisponde un taglio nella percezione.

6.1.3. Il tempo mitico: desiderio e origine

La nostalgia che anima tutto il discorso lo inserisce in una temporalità diversa di quella della storia umana. Di fatto, la mobilitazione di un simulacro per ri-attualizzare il mondo originario del friulano cerca di negare la linearità della temporalità storica. Si legge invece il tempo circolare della natura, ritmo delle quattro stagioni che tornano all'infinito. Il poema *Lùnìs* per esempio si apre su "Timp furlan !", la cui aggettivazione pone già un distacco tra temporalità friulana e quell'altra, italiana. Nel poema, il tempo si è fermato un lunedì ("A è lùnus, mama, a è lùnus/ e a no'l finirà pì"²⁸), non continua. È l'eternità che comincia sotto la luce di un giorno che finisce, sera che vede anche l'immobilità del Friuli:

A è dut finìt, dut:
un Friùl ch'al vif scunussùt
cu la me zoventùt

²⁷ "No, è in mostro di speranza nel vuoto disperato di Casarsa: mi fa essere un uomo col nudo sospetto di non aver mai vissuto."

²⁸ "È lunedì, mama, è lunedì e non finirà mai più."

di là dal timp, ta un timp
sdrumàt dal vint.²⁹
(TLP: 94)

Il ritmo ciclico della campagna è un tema molto presente nella letteratura, contadina o no, spesso legato alle società arcaiche. Si fonda su una somiglianza alla natura, al contrario del tempo umano che, in questa prima metà del XX secolo, è molto legato alla nozione di progresso e di modernità e incarnato nelle città industriali. Si capisce allora che la rappresentazione di questo tempo si fa fuori della storia umana, in un ritmo dell'eterno ritorno che ritroviamo tematizzato in molti poemi sotto la forma del ritorno o del ricordo. Questo tempo circolare è recuperato, attualizzato dalla lingua. Ma grazie al legame naturale tra lingua e mondo voluto da Pasolini, è anche questo mondo arcaico, contadino, che viene attualizzato grazie alla lingua.

La nozione di epifania linguistica del primo punto non è anodina e integra questo tempo mitico. Corrisponde alla definizione del mito identificato da Mircea Eliade, tempo prima di tutto discorsivo: esiste attraverso il discorso in un spazio profondamente poetico. La mobilitazione delle teorie di Eliade non è anodina nello studio pasoliniano: scopre gli scritti dell'antropologo negli anni 60 (probabilmente 64-66, in Melan 2015: 75) e lui permette di porre un termine sulla sua esperienza, la ierofania, cioè la rivelazione del sacro negli oggetti profani. Il friulano diviene per lui uno spazio sacro, con la particolarità che si manifesta attraverso oggetti profani (per esempio nel componimento *David*, in cui chiama col nome biblico un ragazzo di strada, o ancora la confusione tra cielo sacrale e naturale in *Ploja tai cunfins*). Questa nozione d'ierofania conferma l'idea di trasfigurazione attraverso la lingua, che in questo caso si manifesta nel "sacramento del profano" operato grazie alla poesia.

Illustriamo la sacralità del mondo friulano attraverso la lingua con un ricorso all'elemento acquatico, molto presente in tutta la raccolta poetica. Nel suo saggio, Eliade (Eliade 1965) identifica l'elemento acquatico fondamentale nella struttura della temporalità arcaica, legata secondo lui alla religiosità. Il simbolismo acquatico rappresenta il desiderio di regressione e il ritorno verso l'origine (l'utero materno sarebbe un luogo acquatico, liquido). L'acqua sarebbe l'elemento originale, quello preformale, immersione come dissoluzione delle forme. Il parallelismo con il Friuli sembra assai chiaro: l'elemento acquatico simbolizza questa regressione, in un processo

²⁹ "Tutto è finito, tutto ; un Friuli che vive sconosciuto con la mia gioventù, al di là del tempo, in un temo rovesciato dal vento."

d'assimilazione dichiarato sin dalla *Dedica* iniziale, ma anche nel *Ciants da li ciampanis*, e la sera che si perde nelle fontane, e il paese sfugge allora alle forme per divenire un elemento informale, per riprendere le caratteristiche dell'acqua:

Co la sera a si pièrt ta li fontanis
Il me país al è colòur smarìt³⁰
(TLP: 20)

Attraverso questa caratteristica si manifesta la tendenza di Pasolini di vedere il suo paese con uno sguardo sacrale, ma che, nello stesso tempo, non lo allontana da questa realtà. Il reale è ampiamente personale, non è un mondo indipendente ma veramente integrato dal poeta e trasfigurato per creare un oggetto poetico. “La rappresentazione nasce dal desiderio ed è rappresentazione del desiderio” (Blanchot in Santato 2009: 104) diceva Blanchot nello *Spazio letterario*, e la nozione di desiderio ci permette di tornare al sacrale visto da Eliade e al suo legame con il reale poetico:

[...] le réel est le sacré par excellence : [...]. Le désir de l'homme religieux de vivre dans le sacré équivaut, en fait, à se situer dans la réalité objective de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives, de vivre dans un monde réel et efficient, et non pas dans une illusion (Eliade 1965: 27).

La nozione di uomo di religione sarebbe da avvicinare a quello di poeta nel caso nostro, per somiglianza di processo. Per non vivere nell'illusione, il poeta crea il suo spazio personale, un luogo fuori dalla storia umana, come un sogno reso materiale attraverso la scrittura. Solo un linguaggio naturale potrebbe essere in grado di avvicinare il sacrale e questo mondo del desiderio, fare poesia del mondo ed essere mondo nello stesso tempo:

Modo di accesso al mondo governato dal ‘desiderio’ anziché dalla ‘significazione’ che troverebbe spazio anche nel discorso verbale ma solo in circostanze particolari, e ai suoi margini, quando l'espressione non si pone in relazione arbitraria con il mondo che designa ma fa sì che esso sia ‘incorporato’ nel discorso stesso, che si fa appunto corpo del mondo, dandogli una figura ad esso consona, come accadrebbe in parte nella poesia e più ancora nella poesia ‘figurata’, in cui le spaziatore, i caratteri tipografici ecc., assumono un valore di presentazione immediata del mondo a cui si riferiscono (Lancioni 2009: 21).

6.2. Oralità e metalinguaggio: tra tradizione poetica e proietto innovativo

La citazione conclusiva del punto precedente ci permette di assumere una transizione tra l'uso linguistico e il suo legame con l'esperienza poetica, ma anche con la

³⁰ “Quando la sera si perde nelle fontane, il mio paese è di colore smarrito.”

tradizione letteraria in cui si fonde questa concezione del linguaggio e della poesia. Condivisa in tre sottotitoli, questo punto si interessa all'attualizzazione che fa Pasolini delle forme medievali alla luce delle sperimentazioni poetiche di cui si pretende l'autore: Rimbaud e Pascoli. Vedremo che alla poetica medievale corrisponde una concezione del linguaggio e di rapporto tra mondo e scrittura, ma soprattutto una volontà tra arcaicità e modernità che è stata esplicitata da Pascoli, grande figura della mitologia poetica pasoliniana.

6.2.1. La lingua letteraria dei trovadori

Abbiamo anche identificato una scelta di forme poetiche che, con l'esempio della pastorella, ha mostrato che la filiazione medievale è strutturale, ma la ritroviamo anche al livello superficiale, con vari eserghi di autori medievali (per esempio, François Villon per *Tornant al país*). Rinviamo per questo all'articolo *Pasolini friulano, i trovadori, la metrica* di Brugnolo (Brugnolo 1984) che dimostra il profondo legame tra la prima produzione dell'autore italiano e la lingua poetica dei trovadori. La situazione linguistica è analoga: Pasolini decide di mettere in scrittura una lingua mai scritta, come l'hanno fatto i trovadori dell'epoca scrivendo per la prima volta il loro volgare, come l'hanno fatto anche Dante, Petrarca e Boccaccio. Ma l'analogia con i trovadori è ancora più rilevante se pensiamo all'oralità della loro poetica: alla messa in scrittura corrisponde una riflessione linguistica più grande e una fissità formale più grande. Per ben capire l'analogia tra l'impresa di Pasolini e la situazione dei trovadori, possiamo citare Michel Zink a proposito della poetica di questi trovadori, che postula un'esigenza di sincerità alla base della loro scrittura:

Cette exigence apparaît être celle de la sincérité. [...] Mais cette poétique 'formelle', [...], ne traduit pas, contrairement à ce qui a été soutenu, un repli du langage sur lui-même et une indifférence au référent. Au contraire, sa monotonie comme son expression tendue semblent la conséquence de l'exigence de sincérité incluse dans les règles mêmes de la poésie. (Zink 2014: 112).

Questa sincerità trovadorica prende nel senso pasoliniano il significato di naturalezza della lingua, cioè una lingua sincera perché non caricata di tutti gli artifici della tradizione. Sarebbe in questo senso che intendiamo la nozione di epifania che abbiamo utilizzata nel primo punto di questo capitolo, cioè una apparizione della natura profonda del linguaggio. Non era la prima volta che Pasolini aveva sentito il dialetto, ma era la prima volta che, per lui, una parola prende un senso. L'epifania linguistica è di fatto quella dell'apertura verso un mondo, la ri-attualizzazione del mondo naturale (sincero)

che era quello medievale dei trovadori. Era la prima esperienza alla base di tutta la raccolta poetica dialettale che prende la forma di una modernizzazione di questo momento fondatore per il poeta. Ma vediamo che l'epifania in quanto apertura di un mondo nuovo non è apertura verso il mondo terreno, il mondo normale percettibile da tutti ma il mondo integrato grazie alla lingua del poeta, tutto singolare. Le scelte poetiche non sono unicamente temi letterari, ma veramente integrano la dinamica riflessiva sull'uso della linguaggio, lettura che condividiamo con Brugnolo (1984: 79):

Non si tratta dunque di riportare alla luce un improbabile medioevo romanzo e trobadorico, ma semmai attualizzarne i generi e le forme aprendoli a nuove possibilità di linguaggio e investendoli di una nuova intenzione tematica : nella convinzione che essi non siano degli istituti da accettare e ripristinare nella loro storicità, ma 'solo dei rituali culturali, forme appunto, stempì' nei quali versare – con un 'recupero fin troppo fulmineo delle suggestioni letterarie più avanzate' – una materiale vitale.

A differenza degli autori italiani del Trecento, la lingua trovadorica è rimasta la stessa, fissa nella sua arcaicità. Al contrario, quella toscana è divenuta la lingua ufficiale del paese italiano, cioè diacronica e fuori della sua zona originaria. In questo senso, raggiungiamo l'avviso di Cerami che vedeva nella poesia pasoliniana, anche in lingua italiana, una poesia "anti-petrarchesca" (Cerami 1996: 675). La lingua di Pasolini deve essere viva, dinamica, al contrario dell'italiano standard di quest'epoca, tendenza che trova il suo climax durante il periodo fascista di allora. Il dialetto è la prima tappa di una tendenza pasoliniana, considerare l'opera come laboratorio linguistico.

6.2.2. Arthur Rimbaud e il *dérèglement* sensoriale: trovare o resuscitare una lingua

Il carattere mitico e mistico della scrittura che abbiamo visto nel punto precedente, e la volontà di trasformare la lingua ci permette di avvicinare la poesia di Pasolini a quella di Arthur Rimbaud (1854-1891). Il *je ne sais plus parler* di Arthur Rimbaud è chiaramente citato da Pasolini sin dai primi saggi giovanili ("Volontà poetica e evoluzione della lingua" in SLA I: 161), che attesta della conoscenza dello scrittore francese. Il progetto di sperimentazione della poetica e della lingua è stato descritto da Rimbaud nella sua famosa *lettre du voyant* scritta nel 15 maggio 1871. Si legge che il poeta è visto come un prometeo («Donc le poète est vraiment voleur de feu »), figura di creazione che dovrà esprimere il suo sapere e vivere per dividerlo con il popolo, cioè esprimerlo attraverso la scrittura. L'importanza di rendere conto della sua esperienza quasi mistica è proprio nella scelta di una lingua per esprimerlo:

[...] il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ; [...].
(Rimbaud 1870/2009: 346)

Non è altro il lavoro poetico di Pasolini e la sua relazione tra Realtà e linguaggio, quello percepito, che aveva una forma naturale, intangibile proprio perché era acustica, puro suono. Il suo lavoro poetico era di dare una forma con la scrittura, lavoro che trova la sua forma massimale con il gioco poetico sulla disposizione spaziale sulla pagina che crea senso per il lettore.

Ma la poesia pura rimane anche fuori della materialità, secondo la definizione che ne dà Barthes: “Elle [la poesia] n’est plus attribut, elle est substance, et par conséquent, elle peut très bien renoncer aux signes, car elle porte sa nature en elle, et n’a que faire de signaler à l’extérieur son identité : [...]” (Barthes 1964: 40). La poesia è indipendente del poema in un certo senso, e corrisponde a un modo di percezione del mondo più che a una categoria di discorso o di messa in forma della lingua. Modo di essere più che forma, la poesia apparisce attraverso le parole, si manifesta grazie alle fluttuazioni del linguaggio. In questa prospettiva, il poema è il luogo di un tentativo, più che di uno lavoro costitutivo, idea che condividiamo con lo stesso Barthes:

Cette chance verbale, d’où va tomber le fruit mûr d’une signification, suppose donc un temps poétique qui n’est plus celui d’une ‘fabrication’, mais celui d’une aventure possible, la rencontre d’un signe et d’une attention. (Barthes 1964: 41).

È l’idea rimbaldiana citata sopra di trovare una lingua, quella che sarà in grado di esprimere tutto. Il rapporto tra lingua e mondo, tra le parole e la Realtà lascia il paradigma classico della rappresentazione, e la poesia moderna distrugge la relazione. La parola non riesce più ad esprimere l’oggetto del mondo, diviene un oggetto in sé. Il linguaggio si autonomizza e non ha bisogno dell’uomo per esistere: “c’est-à-dire qu’il met l’homme en liaison non pas avec les autres hommes mais avec les images les plus inhumaines de la Nature ; le ciel, l’enfer, le sacré, l’enfance, la folie, la matière pure, etc.” (Barthes 1964: 46).

Natura e sacro si ritrovano nell’antico dialetto, linguaggio naturale in opposizione alla costruzione convenzionale della lingua italiana. Sarà in questo senso che deve essere letto il costante gioco di Pasolini sulla tradizione poetica (la rilettura della pastorella che abbiamo identificato nel secondo capitolo, per esempio) e l’uso della lingua friulana contribuisce a questa presa di posizione, ma la tendenza si ritrova in tutta l’opera del poeta, come lo sottolinea Cerami a proposito delle *Ceneri di Gramsci*: “Lo stile è

ovviamente antipetrarchesco, plurilinguistico, e coincide con la scelta di un *dérèglement* che riporti la storia all'interno della poesia" (Cerami 1996: 675).

6.2.3. Il fanciullo-poeta e la lingua morta di Pasolini

Accanto a Rimbaud, Giovanni Pascoli gioca un ruolo importantissimo nella formazione poetica di Pasolini, e l'interesse non è anedddotico o superficiale: gli dedicherà la tesi di laurea e tanti scritti di saggistica. Per uno studio più ampio dell'influsso, rinviando al saggio di Borghello (Borghello 1986). Per il nostro argomento, scegliamo di focalizzarci sulla concezione di *poeta in lingua morta* che, al contrario della teoria rimbaldiana, non prevede una creazione linguistica nuova ma la rinascita di un vecchio linguaggio. Il concetto di lingua morta viene esplicitato per la commemorazione di Diego Vitrioli, vincitore di un premio letterario per il suo poemetto *Xiphias*, "descrizione verista, dice il Pascoli, ma anche mitico-folclorica della caccia e cattura del pesce-spada nelle acque di Messina, 'dove le onde greche vengono a cercare le latine'" (Pascoli 2003: 1004).

La lingua utilizzata dal poeta Vitrioli è qualificata da Pascoli come estranea al presente, lingua che era in uso nel Cinquecento. Ma la particolarità di questo poeta, e il suo merito, è di avere dato una realtà al mare attraverso il suo testo: "Sì che io vedendo, pochi mesi sono, quel mare e quel lido che erano così limpidamente descritti nel poemetto, sì, pensavo venerazione al vecchio mago che con una lingua morta aveva saputo creare cosa tanto viva." (Pascoli 2003: 1009). La relazione tra linguaggio e realtà riveste un senso particolare. Nella concezione di Pascoli è attraverso le parole che il mondo non solo prende senso, ma soprattutto esiste, comincia ad essere. Il ruolo del poeta è allora quello di dare la luce al resto degli uomini proprio perché questi non sarebbero in grado di percepire la bellezza delle immagini del mondo preesistente:

Certo la stella e il fiore, la serenità e la tempesta erano anche prima che il poeta ne parlasse, e voi avevate gli occhi per vederle; ma voi non guardavate, e le cose belle era come se non esistessero: la sua parola fu che per voi le creò. (Pascoli 2003: 1007).

Il poeta e il popolo non sono sullo stesso piano, il primo è visto "sublime" e superiore al resto della popolazione, riprendendo una concezione del poeta-prometeo simile a quella di Rimbaud. Questo statuto superiore sarebbe, secondo Pascoli, la giustificazione del senso della lingua morta: l'impresa poetica dell'uso della lingua cinquecentesca è vista in quanto tentativo di lottare contro la morte, ultimo e quotidiano lavoro dell'uomo. L'uso poetico è posto fuori dalla storia ("Qui dove è quasi distrutta la

storia, resta la poesia”) perché crea un luogo sacro. Ritorniamo alla teoria del sacro di Eliade, che prevedeva una temporalità, specifica e sacrale, circolare e non lineare, cioè fuori dalla storia umana. E l’uso linguistico di una forma antica raggiunge questa sorta d’eterno ritorno, contro la morte. Il significato della poesia è sopra l’uso comune, il cui significato è “estrane[o] al presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora né la lingua né i modi né il ritmo abituali” (Pascoli 2003: 1012). Vediamo un’autonomia del linguaggio poetico che diviene sopra-linguistico; alla poesia non corrisponde un uso alto del linguaggio comune, ma un linguaggio autonomo vero e proprio.

Capitolo VII

Dialetto, storia e realtà. Dal cambiamento alla ri-scrittura.

In quest'ultimo capitolo considereremo la produzione poetica successiva di Pasolini, focalizzandoci sulla pubblicazione della raccolta *Le Ceneri di Gramsci* pubblicato nel 1950 e sulla ri-pubblicazione della *Nuova Gioventù* del 1974. Con la prima, si tratterà di osservare il cambiamento poetico verso il periodo della poesia civile di Pasolini. Questo servirà da base all'analisi del processo di riscrittura che effettua Pasolini per la pubblicazione della sua produzione dialettale nel 1974.

7.1. Dal friulano all'italiano: *Le Ceneri Di Gramsci* nel 1950

Nel 1950 Pasolini pubblica la raccolta *Le Ceneri di Gramsci*, composta di undici poemetti scritti in italiano. Già il titolo indica che il poeta l'impegno politico e vuole proporre al lettore, sin dal titolo, una chiave di lettura sociale.

Quindi l'interesse letterario rimane, e il tentativo della poesia dialettale si ritrova nelle *Ceneri di Gramsci* nella prima strofa del componimento omonimo: "In esso c'è il grigiore del mondo / la fine del decennio in cui ci appare / tra le macerie finito il profondo e ingenuo sforzo di rifare la vita; [...]" (TLP: 815). Il progetto di rifare la vita corrisponderebbe a quello che abbiamo chiamato trasfigurazione poetica, cioè la percezione del mondo attraverso il dialetto, un codice naturale che renda conto di questa percezione. Adesso, questo periodo (questo sogno, per riprendere il motivo della *rêverie* di Bachelard) è finito e rimane solo al poeta una lingua che fallisce a corrispondere al mondo.

Al cambiamento poetico corrisponde a uno biografico: il trasferimento a Roma e la scoperta delle borgate romane. L'elemento biografico prende un senso importantissimo nella produzione artistica dell'autore perché corrisponde con la scoperta dell'impegno sociale e l'inizio di una creazione civile. Lascia il mondo eterno del Friuli per scoprire il mondo industrializzato, cioè un mondo moderno inserito nella storia umana. Vero choc per Pasolini, evoca per lui la necessità dell'impegno sociale, ma anche artistico:

L'impegno di Pasolini (fatalmente stretto nei lacci dell'irrazionale) coniuga semplicemente un modo di essere nel mondo con la ricerca di un'espressività capace di raccontarlo.
(Cerami 1996: 653).

Per palesarlo, non basta esprimersi (come era il caso in dialetto), ma il poeta deve figurarlo attraverso il linguaggio. La lingua italiana parla del mondo, tenta di descriverlo in modo arbitrario e convenzionale, secondo una modalità di un *creder-vero* (Bertrand: 148), allora che possiamo chiamare la modalità del dialetto un *esser-vero*. Coll'italiano è possibile categorizzare il mondo, parlarne con esteriorità, cioè essere in grado di descriverlo. Si legge soprattutto in *Quadri Friulani*, in cui Pasolini torna sulla sua esperienza ma essendo adesso capace di attribuire caratteristiche, di predicare su questo mondo friulano:

Tu lo sai quel luogo, quel Friuli
 Che solo il vento tocca, ch'è un profumo !
 [...], nelle calde
 sere riverberanti della Bassa o nei
 bianchi mattini gelati nei canali,
 vanno i tuoi pescatori verdi di veglie,
 a cui arrossa le rozze rughe il sale,
 o giovanili nereggiano i braccianti
 sulle scarpatare del traghetto serale,
 appoggiati ai manubri, stanchi,
 bruciati, mentre la notte già s'annuncia
 nel triste borgo con le luci e i canti.
 (TLP: 811).

Il semplice fatto di poter chiamare questo Friuli, e di parlarne mostra una profonda disgiunzione, confermata dall'opposizione con il vocativo della *Dedica* che apre le *Poesie a Casarsa*. Il processo di profondo distacco tra il poeta e il mondo anima tutta l'opera, con la prevalenza della terza persona. Questo modo di percezione rende anche possibile l'esclusione del poeta dal mondo che tenta di descrivere, e la lingua italiana prende il ruolo di attore dell'oggettivazione del reale che è espressa nell'*Umile Italia*:

Più è sacro dov'è più animale
 il mondo: ma senza tradire
 la poeticità, l'originaria
 forza, a noi tocca esaurire
 il suo mistero in bene e in male
 umano. Questa è l'Italia: insieme
 la preistoria e la storia che
 in essa sono convivano, se
 la luce è frutto di un buio seme.
 (TLP I: 804)

Al contrario del Friuli che era bloccato in un'eterna preistoria contadina, l'Italia integra la storia lineare, l'evoluzione e il cambiamento. La scelta della lingua italiana apparisce una necessità, e le sue possibilità cambiano il ruolo del linguaggio e dell'arte per la percezione del mondo. La lingua integra forme convenzionali, strutture metriche

ben fisse, contrariamente alla metrica dialettale poco fissa e organizzate prima di tutto sulle sonorità. Nelle *Ceneri di Gramsci* si leggono endecasillabi nel *Canto popolare*, il novenario nell'*Umile Italia*, e il “*Comizio*, sempre in terzine di endecasillabi in sette movimenti di quando in quando da un verso o da un emistichio” (Cerami 1996: 655). L’italiano rende possibile la strutturazione della lingua, e attraverso quella la percezione. Il soggetto categorizza il mondo, tenta di raggiungere con il suo intelletto e non con i sensi (come era il caso nelle *Poesie a Casarsa*). Il processo si ritrova in *Picasso*, in cui il visitatore vuole *capire*:

Come d’improvviso appare ornata,
La sua vita, di mite passione,
e la sua mente (dominata

dentro il cuori dell’Istituzione
dalla sua dignità dura e servile)
come pare arda, immune testimone,

d’umile desiderio di capire...
(TLP I: 788)

La coscienza diviene centrale e l’arte, dunque la poesia, può parlare del mondo. Le considerazioni sull’abbandono delle forme medievale raggiungono questo punto: allora che erano danza, villotte, forme da mettere in musica nel tempo della festa, Pasolini le abbandona per inserire la sua poesia nella società civile. Conserva sempre il suo interesse per il popolo, ma integra adesso la linearità della temporalità storica. Crea un rapporto univoco tra queste due entità: il popolo integra la storia, ma ha nessun potere di cambiarla (Cerami 1996: 668).

7.2. Storia e dialetto: *La nuova Gioventù del 1975*

Nel 1974 Pasolini pubblica la seconda versione di *La meglio gioventù* con una breve nota sua, ma in cui non torna sulla natura della riscrittura. Spiega solo che il friulano di scrittura non è più unicamente quello di Casarsa (come era il caso nella prima pubblicazione negli anni 40), ma che si leggono friulani di Cordenons, di Cordovado, di Gleris, di Bannie, di Pordenone, etc. Questa larga scelta linguistica ci conferma la grande attitudine filologica di Pasolini. Ma questa scelta di scrittura mostra anche un allontanamento dal carattere *naturale* della scelta dialettale: adesso diviene un pure gioco

linguistico, frutto di anni di studio. Però la trasformazione maggiore tra le due edizioni consiste nella presenza di poemi storici:

Nella sezione *I Colùs* (cognome della famiglia di mia madre) i fatti che si svolgono fra il trattato di Campoformido, la resistenza di Ossopo del '48, Sedan, Caporetto, sono 'storici', nella loro estrema umiltà: il loro metro è quello delle canzoni epico-liriche che hanno come centro di diffusione il Piemonte e che invece scarseggiano, inspiegabilmente, in Friuli : [...]. (Pasolini 1975 [2016]: 173).

La poesia dialettale lascia in suo mondo mitico fuori della storia umana per inserirsi in una temporalità lineare. Il componimento in dialetto che apre questa nuova raccolta intitolata *Introduzione* (si sottolinea il titolo in italiano) integra nozioni politiche:

Se duciù i zòvins
comunis'c a si tajassin
i ciavièj, ghi colarès
la mascara ai zòvins fassis'c³¹
(Pasolini 1975 [2016]: 177)

Il tema dei capelli non è annodino e potrebbe rinviare all'articolo del 7 gennaio "Il 'Discorso' dei capelli" (*Corriere della Serra* del 7 gennaio 1973 in Pasolini 2016b: 5-11). Quest'articolo analizza la rivoluzione antropologica dell'Italia borghese, dunque un rinvio transtestuale che rivela un cambiamento nel modo di percepire e di capire il mondo. Al contrario della poesia dialettale che abbiamo studiato sopra, il dialetto qui assume un senso comunicativo, parla per dire qualcosa a qualcuno. Questa considerazione sembra forse ovvia: affermare che un'opera è scritta per i lettori, ma se pensiamo alla dedica che apre la raccolta del 1942, il cambiamento è totale:

Cussì a no podaràn pì
simiotàvi. A cui
ch'al si taja i ciavièj
e al si presenta cu'l suf
e la cadopa pura
dal fantàt
fuàrt e libar,
jo i ghi darài chistu libri,
parsè ch'al pordà capì
la so novità: obediensa
e disobediensa, insièmit.³²
(Pasolini 1975 [2016a]: 178)

Volontà quasi sociale di questa poesia che testimonia della profonda rilettura che ha fatto Pasolini della sua poesia dialettale per inserirla nel mondo contemporaneo, e

³¹ "Se tutti i giovani comunisti si tagliassero i capelli, cadrebbe la maschera ai giovani fascisti."

³² "Così non potranno più scimmiettarvi. A chi si taglia i capelli e si presenta col ciuffo e la nuca pura del giovane forte e libero, io darò questo libro, perché egli potrà capire la sua novità: obbedienza e disobbedienza, insieme."

probabilmente tentare di integrarla nella sua produzione civile, nella continuazione della poetica delle *Ceneri di Gramsci*. La poesia diviene allora un oggetto politico-sociale, che corrisponde bene alla seconda fase della poetica pasoliniana (quella in lingua italiana), quella che viene dopo la scoperta delle borgate romane e dell'impegno marxista. La migliore esplicitazione di questo cambiamento si ritrova nella presentazione dell'autore del 1975, in cui Pasolini spiega la riedizione della sua poesia friulana e i diversi cambiamenti: "L'eterno ritorno è finito: l'umanità è partita per la tangente. [...] Resta il Libro ma non la Parola" (Pasolini 2016: 284).

La ri-scrittura del poema *Ciant da li campanis* manifesta il profondo cambiamento poetico tra la redazione del 41 e quella del 74, soprattutto nella concezione della scrittura e del suo rapporto al mondo. La prima strofa esplicita le nostre considerazioni sull'investimento poetico del mondo friulano e sulla sua nozione di valore per il poeta:

I no rimplàns 'na realtât ma il so valûr.
I no rimplàns un mond ma il so colûr.³³
(Pasolini 1975 [2016a]: 202)

L'interesse del mondo per la poesia non è la sua descrizione ma quello che evoca nella mente del poeta. Nel 1975, il ritorno nel mondo dell'infanzia e nel friulano materno è ovviamente impossibile, come lo manifesta la nozione di rimpianto. Ma la nostalgia è altra di quella che abbiamo identificata nel sesto capitolo (6.3.1.) e rassomiglia al rimpianto di un mondo perduto per sempre. Adesso anche la poesia non può attualizzare il mondo idealizzato; il tempo è divenuto lineare, la storia diviene ineluttabile e il poeta lo rimpiange: "I no plans parsè che chel mond a no'l torna pì, / ma i plans parsè che il so tornà al è finît"³⁴. Al contrario della scomparsa del mondo contadino friulano, nel testo degli anni 40 il poeta poteva ancora sentire il canto delle campane. Anche se era lontano, il ricordo era ancora possibile, e il cammino era quello del ritorno verso un paese che dunque esisteva ancora e era raggiungibile: "[...] jo i soy un spirt di amòur / che al so país al torna di lontàn."³⁵

³³ "Non ripiango una realtà ma il suo valore. Non rimpiango un mondo ma il suo colore."

³⁴ "Non piango perché quel mondo non torna più, ma piango perché il suo tornare è finito."

³⁵ "io sono un spirito d'amore, che al suo paese torna di lontano."

Conclusione

Nel 1942 Pier Paolo Pasolini esordisce con una raccolta poetica, le *Poesie a Casarsa*. Giovane studente allora, lo pubblica a spesa d'autore presso la Libreria antiquaria Mario Landi (Santato 2012: 26) a Bologna, città in cui questo dialetto non si parlava. Difatti, l'impresa del poeta non era il riconoscimento della critica o la presa di posizione nel campo della letteratura dialettale di quest'epoca. Pasolini cercava invece di scrivere un dialetto mai scritto, l'antica lingua del paese materno nel Friuli per esplorarne la sua potenzialità espressiva.

Nell'ambito di studiare i posti di quest'impresa, abbiamo cercato nel primo capitolo di identificare il progetto pasoliniano nella sua produzione saggistica. L'analisi del primo articolo del 1944 ci ha mostrato che l'autore non concepisce la dicotomia tra lingua e dialetto in modo classico, come lo ritroviamo sin dal tempo di Dante. Pasolini attribuisce al dialetto la stessa potenzialità espressiva; la differenza consisterebbe nella messa in scrittura. Per questo, torna sull'esempio del toscano e attribuisce una responsabilità del poeta importante nel processo di trasformazione di un dialetto a lingua. Per questo abbiamo cercato poi d'identificare l'individualità della lingua scritta da Pasolini nei diversi dialetti friulani. Il friulano stesso pone il problema della sua filiazione italiana, come l'abbiamo mostrato con i *Saggi ladini* dell'Ascoli (1873). La definizione del friulano risponde di caratteristiche fonetiche e sintattiche che lo integrano nel gruppo neolatino, accanto al provenzale. Si intuisce il rifiuto dell'arbitrario della gerarchia tra lingua e dialetto, che ci ha condotti verso l'approccio semiotico di Peirce, invece che verso la linguistica di Ferdinand de Saussure.

A partire dall'identificazione della verginità letteraria del dialetto di Casarsa e la scelta della metodologia semiotica, abbiamo definito il concetto d'iconicità secondo Umberto Eco. La riflessione del semiologo italiano ci ha condotti verso le considerazioni di Pasolini sul rapporto tra linguaggio e mondo. Ci siamo interessati all'importanza della parola poetica per capire il mondo e l'importanza della dimensione acustica della parola come pure suono e la possibilità di raggiungere un al di là delle apparenze, definita da Pasolini come "metafora naturale" (SLAI: 197). Dal distacco della realtà nasce, secondo il poeta, una distinzione tra poesia *in dialetto* e poesia *dialettale*. L'ultimo punto di questo capitolo considera la politica linguistica di quest'epoca, caratterizzata dalla volontà del

partito fascista di bandire i dialetti a favore dell'affermazione di un purismo linguistico della lingua italiana (Klein 1986).

Il terzo capitolo ha studiato il rapporto della poesia di Pasolini con la tradizione. Per questo ci siamo fondati sull'analisi della *Pastorella di Narcis* e la tradizione della pastorella. Abbiamo visto che l'organizzazione del poema illustra il confronto tra la forma e il suono, attraverso l'uso della strofa e della *cobla* trovadorica. A partire da questa distinzione abbiamo visto il processo di ri-costruzione del genere medievale e la carica di significato di ogni gruppo vocale. Il testo mette in scena l'apertura di un doppio spazio poetico, acustico e materiale.

Lo spazio materiale sta al cuore del quarto capitolo. Abbiamo studiato il legame tra la spazialità del poema e il suo significato alla luce del saggio di Max Nänny (1985) e lo studio dei diversi parametri spaziali della poesia. L'analisi di *Li Ciantis di un muàrt* ha mostrato il significato temporale della materialità poetica, alla luce dei principi di condensazione e d'estensione grafica. Ci siamo poi interessati al fenomeno dello spazio bianco, e il suo rapporto con un significato di silenzio e di rottura, per stabilire un uso significante della spazialità e una coscienza dell'atto di scrittura.

Per l'analisi della dimensione estetica della poesia dialettale, siamo partiti dall'incontro del poeta con questo codice linguistico. Dal "suono puro" (SLA I: 1318) originario alla messa in versi traspare un processo d'invenzione, di formalizzazione di un continuum che non era mai stato scritto. Per rendere conto di questo fenomeno, abbiamo utilizzato i concetti d'invenzione e di *ratio difficilis* di Umberto Eco (1968: 186), ma anche la nozione di presa estetica di Greimas (1987). Si è visto che la poesia rendeva conto del momento dell'estesi e della ricerca del momento primario che fuggiva alla categorizzazione, considerato alla luce del fenomeno della sinestesia.

Dalla creazione dello spazio materiale della poesia illustrato con la disposizione sulla pagina abbiamo definito la creazione dello spazio poetico. Questo è stato studiato, nel capitolo sei, attraverso la nostalgia, la *rêverie* (Bachelard 1960) e la nozione di tempo mitico (Eliade 1965). Abbiamo così definito la creazione di una temporalità fuori da quella canonica, in cui il poeta inserisce il suo momento poetico. La scelta del dialetto risponde, per Pasolini, a questo tempo fuori della storia che abbiamo considerato alla luce della filiazione autoriale voluta da lui: la sincerità dei sentimenti della lingua dei trovadori, il *dérèglement* sensoriale e la creazione di una lingua di Arthur Rimbaud e la nozione di lingua morta di Giovanni Pascoli.

L'ultimo capitolo infine ha proposto un prolungamento della problematica dell'astoricità delle *Poesie a Casarsa* del 1942, osservando i cambiamenti poetici della poesia civile in italiano delle *Ceneri di Gramsci*, ma anche le modificazioni testuali delle poesie della seconda pubblicazione del 1975.

Nei limiti di una tesi di laurea ci siamo focalizzati sulle *Poesie a Casarsa* del 1942, con brevi considerazioni per le *Ceneri di Gramsci* e *La nuova gioventù*. Durante il nostro percorso di ricerca, ci siamo confrontati all'intera opera di Pier Paolo Pasolini. Se la poesia in dialetto ha ritenuto il nostro interesse, i diversi punti studiati si ritrovano nelle opere successive. Il metodo contrastivo potrebbe aiutare alla comprensione del ruolo della produzione dialettale nel processo di creazione di Pasolini. Lo studio della dicotomia lingua-dialetto e della loro potenzialità espressiva potrebbe essere confrontato con la produzione contemporanea del *Rossignolo della Chiesa Cattolica* e i *Diari*, che raggruppano i testi poetici in lingua italiana; la dimensione spaziale della poesia si ritrova ventidue anni dopo in modo ben più chiaro, nella *Poesia in forma di Rosa* del 1964; la problematica della storicità e dell'a-storicità si ritrova nella seconda pubblicazione della *Meglio Gioventù* del 1975; una lettura comparativa della poesia in dialetto e del cinema di poesia.

Siamo anche partiti da un postulato di fiducia per la saggistica di Pasolini e per la sua trascrizione del dialetto. Però l'analisi dei processi di trascrizione della lingua orale, e il ruolo della lingua italiana nella percezione dei suoni del dialetto di Casarsa, potrebbero dare un contributo importante ad uno studio più ampio della creazione linguistica.

Queste prospettive di studi insistono sull'interesse maggiore di questa prima parte della produzione del poeta italiano, e permetterebbe a offrire nuove piste sull'intera opera. Le *Poesie a Casarsa* fondano una tappa essenziale alla comprensione di tutta la produzione di Pier Paolo Pasolini, la genesi di un artista-chiave del secolo XX.

Bibliografia

Opere di Pier Paolo Pasolini

- Pasolini, P. P. (1960). *Passione e ideologia (1948-1958)*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1968). *Teorema*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P., Bellocchio, P., Naldini, N., & Siti, W. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P., & Scandella, V. (1996). *Poèmes oubliés* (Ed. bilingue). Arles: Actes Sud.
- Pasolini, P. P., Siti, W., Bandini, F., & Naldini, N. (2003). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P., Siti, W., De Laude, S., Segre, C., & Naldini, N. (2004). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (2016a). *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (2016b). *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.

Opere critiche

- Ascoli, G. I. (2008). *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi. Torino: Einaudi.
- Ascoli, G. I. (1876). *Saggi ladini*, in «Archivio Glottologico Italiano», I (1873). *Particolare Territori friulani*, 474-535.
- Asor Rosa, A. (A c. di). (1995). *Letteratura italiana: le opere. 3: Dall'Ottocento al Novecento*. Torino: Einaudi.
- Asor Rosa, A. (A c. di). (1996). *Letteratura italiana: le opere. 4: Il Novecento: 2. La ricerca letteraria*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1964). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Beltrami, P. G. (1991). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Bertrand, D. (2007). *Basi di semiotica letteraria*. Meltemi.
- Bettini, M., Pelizzetti, E., & Bouffartigue, J. (A c. di). (2010). *Le mythe de Narcisse*. Paris: Belin.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Borghello, G. (1986). *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*. Milano: Mursia.

- Brugnolo, F. (1984). In Köhler, E., Krauss, H., & Rieger, D. (A c. di). (1984). *Mittelalterstudien: Erich Köhler zum Gedenken*. Heidelberg: Winter, pp. 75-93.
- Contini, G. (1979). *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi.
- Coquet, J.-C. (1997). *La quête du sens: le langage en question*. Paris: Presses Univ. de France.
- Coquet, J.-C., Greimas, A. J., & Arrivé, M. (A c. di). (1972). *Essais de sémiotique poétique: avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. Paris: Larousse.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dante Alighieri, & Marigo, A. (1938). *De vulgari eloquentia*. Firenze: Le Monnier.
- Derrida Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida Jacques. (1974). *De la grammatologie*. Paris: Éd. de Minuit.
- Di Giacomo, S., Ghirelli, A., & Cattaneo, G. (1997). *Tutte le poesie* (2 ed). Roma: Grandi tascabili economici Newton.
- Didi-Huberman, G. (2009a). Pasolini ou la recherche des peuples perdus. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (108), 86–115.
- Didi-Huberman, G. (2009b). *Survivance des lucioles*. Paris: Éd. de Minuit.
- Eco, U. (1978). Pour une reformulation du concept de signe iconique. *Communications*, 29(1), 141–191. <https://doi.org/10.3406/comm.1978.1438>
- Eco, U. (1995). *Trattato di semiotica generale* (15 ed). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2011). *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani.
- Ellero, G., & Michelutti, M. (A c. di). (1996). *Il me país al è colóur smarit: dentro il Friuli di Pasolini*. Udine: Società filologica friulana.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Fischer, O., Herlofsky, W. J., & Maeder, C. (2005). *Outside-In - Inside-Out*. Iconicity in language and Literature 4. Philadelphia: John Benjamins.
- Fischer, O., Ljungberg, C., & Elleström, L. (A c. di). (2013). *Iconic investigations*. Philadelphia: John Benjamins.
- Flores d'Arcais, G. B., & Schreuder, R. (1991). Strutture percettive e concettuali nella rappresentazione del significato delle parole. *VS.*, n. 59-60, 187–196.
- Fónagy, I., & Jakobson, R. (1983). *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot.
- Francescato, G. (1970). *Studi linguistici sul friulano*. Firenze: Olschki.

- Francescato, G. (1991). *Nuovi studi linguistici sul friulano*. Udine: Società filologica friulana.
- Fusco, F. (2015). *Veneto*. In Heinemann, S., & Melchior, L. (A c. di). (2015). *Manuale di linguistica friulana*. Berlin: de Gruyter, pp. 296-315.
- Gili, Y. (1983). Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lecture selon W. Iser. In *Semen*, 1. 1983. Preso Online il 10-08-2017. URL: <http://semen.revues.org/4261>
- Giorgini, G. B. & Broglio, G. (1870-1897). *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. Firenze: Cellini. 4 voll.
- Gramsci, A. (1974). *Letteratura e vita nazionale* (8a ed). Torino: Einaudi.
- Greimas, A. J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âmes*. Paris: Seuil.
- Heinemann, S., & Melchior, L. (A c. di). (2015). *Manuale di linguistica friulana*. Berlin: de Gruyter.
- Kharbouch, A. (2014). La séméiotique de Peirce et la sémiologie de Saussure : une antithèse ? *AS - Actes Sémiotiques*. Recuperato da <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5218>. Consultato il 23/07/2017.
- Köhler, E., Krauss, H., & Rieger, D. (A c. di). (1984). *Mittelalterstudien: Erich Köhler zum Gedenken*. Heidelberg: Winter.
- Magnette, P. (s.d.). Pier Paolo Pasolini et Antonio Gramsci. *Lignes*, (22), 140–159.
- Magnette, P. (2005). Pasolini politique. *LIGNES Lignes*, 18(3), 7–27.
- Marrone, G. (s.d.). L'estetica nella semiotica. *La Competenza semiotica, a cura di Paolo Fabbri e Dario Mangano*. Recuperato da http://www.academia.edu/5431788/Lestetica_nella_semiotica
- Melan, A. (2015). *Il sacro nelle sceneggiature e nei trattamenti scritti da Pasolini (1961-1975) studio tematico e letterario di un materiale cinematografico*. UCL, Louvain-la-Neuve. Recuperato da <https://bib.uclouvain.be/opac/ucl/fr/visualizer/DIAL.pr%3Aoi%3Adial.uclouvain.be%3AAboreal%3A123535?i=0>.
- Mengaldo, P. V. (A c. di). (2001). *Poeti italiani del Novecento* (17. rist). Milano: Mondadori.
- Molino, J. (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud.
- Morris, C. W. (1982). *Writings on general theory of signs*. Hague: Mouton.
- Nänny, M., & Fischer, O. (A c. di). (2001). *The motivated sign*. Amsterdam: Benjamins.

- Nattiez, J. J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Edition.
- Pascoli, G., & Baldini, A. (1978). *Poesie* (13a ed). Milano: Mondadori.
- Pétrarque (2009). *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*. Paris: Les Belles Lettres.
- Pazzaglia, M. (1997). *Manuale di metrica italiana* (2a ed). Milano: Sansoni.
- Peirce, C. S., & Deledalle, G. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Peirce, C. S. S., Bonfantini, M. A., Grassi, L., & Grazia, R. (1980). *Semiotica: I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino: Einaudi.
- Petrucciani, M., & Bo, C. (A c. di). (1981). *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti: Urbino 3-6 Ottobre 1979*. Urbino: Ed. 4 venti.
- Pezzini, I. (2012). *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*. Bologna: Esculapio.
- Pisanty, V., & Traini, S. (2017). No We Kan't. Percezione, linguaggio e realtà in prospettiva semiotica. *E/C*, 1–13.
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia - A Window Into Perception, Thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34.
- Riffaterre, M., & Thomas, J.-J. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil.
- Rimbaud, A. (2009). *Œuvres Complètes* (La Pléiade). Paris: Gallimard.
- Roseano, P. (2015). *Suddivisione dialettale del friulano*. In Heinemann, S., & Melchior, L. (A c. di). (2015). *Manuale di linguistica friulana*. Berlin: de Gruyter, pp. 155-186.
- Santato, G. (2012). *Pier Paolo Pasolini: l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica : ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
- Stussi, A. (1993). *Lingua, dialetto e letteratura*. Torino: Einaudi.
- Vicario, F. (2015). *Friulano*. In Heinemann, S., & Melchior, L. (A c. di). (2015). *Manuale di linguistica friulana*. Berlin: de Gruyter, pp. 21-40.
- Zink, M. (1972). *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas.
- Zink, M. (2012). *La littérature française au Moyen-Âge*. Paris: PUF.

