

**Università degli Studi di Napoli Federico II**  
**Dottorato di ricerca in Filologia**  
**Coordinatore: Prof. Antonio Gargano**

---

**Tesi di dottorato**  
**Ciclo XXXII**

***Dialetto e «regressione»: Andrea Zanzotto e  
Pier Paolo Pasolini a confronto***

**Letteratura italiana contemporanea**  
**(S.S.D. L-FIL-LET/11-)**  
**in cotutela con**  
**University of Antwerp, Faculty of Arts**

**Candidata: Dott. ssa Adriana Cappelluzzo**

**Tutore: Prof. Antonio Saccone**  
**Cotutore: Prof. Rosario Gennaro**



**Napoli 2020**

# Indice

## *Introduzione*

### *Parte prima.*

#### ***Questione della lingua: dialetto e regressione, La Beltà e La meglio gioventù***

##### 1. Pier Paolo Pasolini e il rapporto con il dialetto

###### 1.1. *La poesia dialettale del Novecento*: l'antologia del 1952

###### 1.2. Forme di dialettalità otto-novecentesca nell'antologia del '52

###### 1.3. Rapporto tra linguaggio e popolo

###### 1.4. L'importanza di Pascoli nella poesia dialettale del Novecento.

##### 2. Andrea Zanzotto: dalla raccolta d'esordio a *La Beltà*. Riflessione sul linguaggio e sul dialetto

###### 2.1. Il rifiuto della storia: *Dietro il paesaggio*, 1951

###### 2.2. Scomparsa dell'eden e ricerca dell'identità: da *Elegia e altri versi*, 1954 a *Vocativo*, 1957

###### 2.3. Perdita di un linguaggio autentico e ritorno alla classicità: *IX Ecloghe*, 1963

###### 2.4. Deflagrazione del linguaggio: *La Beltà*, 1968

##### 3. Linguaggio come funzione generatrice del movimento dell'io lirico: la regressione

###### 3.1. Rapporto tra linguaggio e regressione

##### 4. Concetto di «regresso» nelle raccolte degli anni '50-'60: Pasolini, *La meglio gioventù*, Zanzotto, *La Beltà*

- 4.1. Da *Poesie a Casarsa* (1941-1943) a *La meglio gioventù* (1954)
- 4.2. *Excursus* sul concetto di «regressione», *Dov'è la mia patria*, 1949
- 4.3. *La Beltà* e la regressione del linguaggio, *il petèl*
- 4.4. Il ruolo del «significante» nella *Beltà* di Andrea Zanzotto

***Parte seconda.***

***Nozione di «corporeità» nella poesia degli anni '70: La nuova gioventù, Filò***

1. Rapporto tra linguaggio e corpo
2. Nozione di corpo nelle raccolte degli anni '70: Pasolini, *La nuova gioventù*, Zanzotto, *Filò*
  - 2.1. Il Sessantotto: l'anno di svolta verso *La nuova gioventù* (1975)
  - 2.2. Struttura e temi della *Nuova gioventù*
  - 2.3. Andrea Zanzotto: «indecibilità» di Venezia ed emersione del dialetto
  - 2.4. *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*: il corpo nella silloge del '76
3. Tra la scoperta di un nuovo linguaggio (Zanzotto) e la fine del mito (Pasolini): «parlar vecio» e «tetro entusiasmo»
  - 3.1. Il «tetro entusiasmo»: metafora esistenziale dell'ultimo Pasolini
  - 3.2 Polemica sul «rimpianto» ed ultimi versi in friulano
  - 3.3. Andrea Zanzotto: l'emarginazione del dire poetico e la lingua delle origini
  - 3.4. Il discorso del *Filò*: storia, paesaggio, poesia

***Parte terza.***

***Pasolini e Zanzotto: tra la tradizione e la cultura del loro tempo***

1. Pasolini, Zanzotto e la poesia di Giovanni Pascoli
2. La presenza di Eugenio Montale nei saggi di Pasolini e Zanzotto, 1940-1960
3. *Alla stagione* di Andrea Zanzotto tra Eugenio Montale e Giacomo Leopardi
4. Il binomio Leopardi-Ungaretti nella critica letteraria di Zanzotto e Pasolini
5. Pasolini e l'etnologia: dialogo con Ernesto De Martino
6. Pasolini e il «mito» dell'oralità
7. Pasolini e Zanzotto: la pedagogia
8. Pasolini commenta Zanzotto, Zanzotto commenta Pasolini

***Appendice.***

***Il paesaggio: spazio geografico e spazio poetico***

1. Andrea Zanzotto: spazio metropolitano e soluzioni di poetica
2. Pier Paolo Pasolini e il paesaggio di Casarsa: mito delle origini e inferno neocapitalista

## *Introduzione*

Questo lavoro di ricerca descrive i punti di contatto nei quali è possibile cogliere l'esperienza poetica di Andrea Zanzotto e Pier Paolo Pasolini rispetto alla versificazione dialettale tra gli anni '40 e gli anni '70 del nostro Novecento. Il fine è di ricostruire quell'orizzonte lirico ed intellettuale nel quale Zanzotto e Pasolini scoprono e sperimentano i rispettivi dialetti materni, quello di Pieve per l'uno e quello di Casarsa per l'altro.

Nella prima parte il campo di analisi si dispone intorno alla divaricazione che intercorre tra la lingua nazionale e il dialetto. Per Zanzotto «è proprio il tema del linguaggio a invadere l'intero piano della rappresentazione lirica, finendo per porsi, in breve volgere d'anni, a fondamento dell'intero sostrato motivazionale sotteso alle scelte stilistiche della *Beltà*».<sup>1</sup> È nella silloge del 1968, infatti, che appare per la prima volta il linguaggio *petèl* con il quale Zanzotto tenta un esperimento di regressione linguistica attraverso il quale giungere alle radici di una comunicazione autentica, sebbene questa nuova istanza poetica si basi sulla consapevolezza dell'inautenticità della comunicazione.<sup>2</sup>

L'attenzione di Pasolini per la varietà linguistica friulana, e in particolare del dialetto di Casarsa, nasce con la raccolta *Poesie a Casarsa* (1942), trovando poi una sua applicazione, non più solo teorica, con la fondazione dell'*Academiuta de lenga furlana* (1945).<sup>3</sup> Questa operazione pasoliniana di lavoro militante sul

---

<sup>1</sup> F. Carbognin, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007, p. 11.

<sup>2</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, Meridiani, 1999, pp. XI-XLIX, p. XXV: «[...] *La Beltà* può testimoniare di un va-e-vieni incessante della lingua da un capo all'altro di quella divaricazione massima che abbiamo indicato: e cioè dalla pluralità dei codici, e magari dalla confusione o dalla babele dei codici – ove comunque si pronuncia la sola possibilità, anche se illusoria ma comunque concreta, storica, della presentificazione del mondo e dell'elaborazione dell'esperienza individuale del Soggetto – a quel punto o a quel luogo ove la lingua, nel suo percorso a ritroso verso la struttura originaria del linguaggio, finisce per incepparsi nel suono pre-articolatorio o magari per sfociare addirittura nel silenzio: silenzio dell'oblio e dell'in-differenza».

<sup>3</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 99: «L'*Academiuta* fu dapprincipio la realizzazione d'un sogno arcadico e felibristico, il recupero di una concezione preziosa e rustica di vita, e anche l'invenzione tutta poetica d'un mondo storico che aveva realtà solo nell'immaginazione di alcuni giovani di vent'anni».

linguaggio intende introdursi nel solco felibrista.<sup>4</sup> Prendendo spunto dalle rivendicazioni del movimento francese nato nel 1854, che mirava alla salvaguardia dell'identità culturale provenzale contro l'imposizione della lingua francese, Pasolini comincia un percorso di valorizzazione del friulano: l'intento è quello di conferire dignità linguistica e letteraria a una tradizione dialettale, ma non vernacolare,<sup>5</sup> fino ad allora affidata all'esecuzione esclusivamente orale.

In entrambi i poeti quindi l'attenzione per il linguaggio rappresenta un fondamento della propria poetica. In un primo momento si vedrà come lo sguardo sulla versificazione dialettale, sia di Andrea Zanzotto sia di Pier Paolo Pasolini, debba essere colto insieme ad un'istanza di «regressione». Per Zanzotto, infatti, il linguaggio *petèl* altro non è che una prima embrionale forma di comunicazione (concerne infatti il rapporto madre-bambino nel primissimo fraseggiare). Pasolini invece, con la raccolta del 1954 *La meglio gioventù*, riscopre il dialetto di Casarsa e lo eleva a segno privilegiato della poesia. L'operazione di Pasolini coinvolge, così, il referente linguistico conosciuto negli anni della giovinezza friulana: il ragazzo di Casarsa. Attraverso quest'ultimo il poeta tenta un affondo, una regressione, appunto, nella profonda coscienza linguistica e sociale dell'altro.

Tuttavia gli esiti con cui si dispiega questa riflessione approdano a consapevolezze convergenti e per molti aspetti persino speculari. Se, da un lato, Zanzotto, attraverso tutta la costruzione poetica inclusa nella *Beltà*, affronta il tema dell'inautenticità della comunicazione sperimentando così la lingua delle origini (*petèl*);<sup>6</sup> Pasolini, d'altro canto, accoglie con il dialetto di Casarsa l'ultimo

---

<sup>4</sup> Cfr. E. Lintilhac, *Les Félibres*, Édition Alphonse Lemerre, 1895; P. Miremont, J. Monestier, *Le Félibrige et la Langue d'Oc*, Périgueux, Lo Bornat, 1985; P. Fabre, *Mistral en Héritage*, Marseille, Autres Temps, 2002.

<sup>5</sup> P.V. Mengaldo (a cura di), *Pasolini*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 777-785, p. 780: «[...] la tradizione letteraria friulana si era svolta in vernacoli al di là e non al di qua del Tagliamento, sicchè egli [Pasolini] poteva ancora sentire quel suo dialetto come uno strumento culturalmente vergine. Con ciò egli compie nello stesso tempo una prima manovra d'aggiramento nei confronti del dominante ermetismo, di cui pure conserva taluni presupposti (sensibile specialmente all'influsso del melodismo di Gatto), e si rifà più addietro, a Pascoli in particolare o addirittura alla poesia trobadorica, oggetto di frequenti rimandi e fulcro di un mito delle origini romanza cui sotterraneamente aspira a rifarsi il nuovo felibrismo friulano».

<sup>6</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXIII: «È qui Zanzotto compie un secondo gesto [...] di natura operativa. Esso riguarda l'assunzione del linguaggio nella sua totalità, *come luogo dell'autentico e dell'inautentico*, dato che è proprio lì, nell'inautentico dei codici della lingua naturale, attraverso le loro crepe, ingorghi, faglie, che si potrà intravedere, e forse portare alla luce, quella linea di clivaggio che, in quanto struttura di separazione, rappresenta l'origina stessa del Soggetto, il suo

apparire del mondo contadino friulano che sta per essere spazzato via dalle incombenti forze politico-economiche dell'Italia degli anni '50. La silloge del '54 assume le sembianze di un addio, non solo in considerazione di un orizzonte socio-storico ma soprattutto da un punto di vista esistenziale e lirico.<sup>7</sup>

Dopo un percorso di sperimentazione e di messa in discussione della comunicazione poetica e della comunicazione *tout court*, Zanzotto riscopre nel 1976 con la raccolta *Filò* il linguaggio originario, il dialetto di Pieve di Soligo. Il *petèl* inventato nel 1968 diventa il volano per lo sgorgare di un linguaggio veramente materno. La commissione di Federico Fellini,<sup>8</sup> per il suo film *Il Casanova*, apre finalmente le porte della poesia al «vecio parlar», una lingua arcana portatrice di una nuova aderenza tra io lirico e mondo. Da questo momento in poi una ricerca linguistica, che includa anche l'esperienza dialettale, farà da sfondo a tutte le tappe poetiche zanzottiane.<sup>9</sup>

Pasolini pubblica la sua prima raccolta nel '42 usando come lingua della poesia il casarsese, una lingua capace di nominare autenticamente il mondo,<sup>10</sup> e

---

luogo perduto e tuttavia sempre instante nell'essere, sia pure in forme sottratte al sapere cosciente».

<sup>7</sup> Cfr. A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005, pp. 27-28: «Il libro inscena così un progressivo moto di allontanamento da Casarsa che costringe l'autore anche a congedarsi dalla maniera inizialmente prescelta, dalla lingua musicale con la quale aveva esordito. Con evidenza certo maggiore, questo stesso lento abbandono delle proprie origini è raccontato da Pasolini nella *Meglio gioventù*, nella quale confluiscono, non integralmente e anche in questo caso con diverse correzioni, oltre alla prima raccolta di poesie, anche due volumi successivi, essi pure in friulano: *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut*, pubblicati, rispettivamente, nel 1949 e nel 1953».

<sup>8</sup> Oltre che per *Il Casanova* (1976) Zanzotto collaborerà con Fellini per altri due film: *La città delle donne* (1980) e *E la nave va* (1983).

<sup>9</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, pp. LIII-XCIV, p. LXXXVII: «Questa forte valenza che il dialetto ormai rappresenta nell'esperienza poetica zanzottiana sta alla base del *Galateo in bosco*. Non soltanto per il suo referente remoto, cui argutamente il poeta ammicca: l'ode rusticale in lingua pavana scritta nel 1683 da Cecco Ceccogliato da Toreggia (Nicola Zotti) in elogio alla selva del Montello. In bilico tra barocco e arcadia, lo Zotti parla di questa foresta (o "floresta", come interpreta il poeta) che oggi non c'è più. E da quel testo, appena accennato, Zanzotto inizia il suo poema il cui tema di forte impatto è come un'arcadia possa essere manomessa, distrutta, insanguinata».

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *I Parlanti*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 1998, vol. II, pp. 163-196, p. 163: «Se dovessi scomporre la carica riassunta nel nome di uno di quei paesi di questo stallo, di questo confino, che è divenuta per me la zona della riva destra del Tagliamento che ha per centro Casarsa, è certo che l'accento più debole cadrebbe sulla meraviglia di vedere così stupendamente tradotto il mistero del luogo nel mistero del nome».

tuttavia affianca sempre ad essa la versificazione in lingua italiana, fino ad approdare al «tetro entusiasmo» degli anni '70, momento in cui dialetto ed italiano si alternano senza più nessuna istanza dialettica.

Dunque, con le raccolte degli anni '70, il *Filò* di Zanzotto (1976) e *La nuova gioventù* di Pasolini (1975) ci troviamo di fronte ad un cambio di passo: il linguaggio, individuato nella sua parabola regressiva, non è più in grado di sostenere una tensione lirica che sappia restituire quel paradigma di autenticità così come aveva tentato di fare il dialetto.

Nella seconda parte le declinazioni della corporeità si offrono in qualità di nuovo campo di sperimentazione della poesia. Zanzotto inscena il corpo attraverso la mediazione cinematografica di Federico Fellini: è in questa circostanza che il poeta di Pieve è costretto ad indagare nella profondità della propria anima dialettale per far sgorgare il «vecio parlar», quella lingua della quotidianità che ha a che fare con lo spirito della laguna e, altresì, con la sua presenza geologica. Pasolini, altresì, scopre il corpo allorquando si accorge che il dialetto non costituisce più un'alternativa alla crisi del mondo occidentale. Se fino alle prove cinematografiche degli anni Sessanta e dei primissimi Settanta, il corpo innocente di fanciulli dalla nuca scoperta<sup>11</sup> può ancora opporsi alla forza omologante del nuovo «Potere», tuttavia l'illusione dura il giro di un decennio. Con gli anni '70 si spalanca la prospettiva di un genocidio:<sup>12</sup> il corpo stesso si è trasformato in merce per un neocapitalismo galoppante. La scrittura poetica diventa «sfregio alla propria poesia più riuscita (forse l'unica davvero riuscita), la quale evidentemente gli richiamava un Eden miracoloso che non è solo quello del Friuli “di nostalgia” ma anche il proprio stesso, sorgivo e irrefrenabile talento di poeta».<sup>13</sup> Di quella riflessione sul corpo, come metafora di un messaggio puro, non restano che gli abusi di *Salò e le 120 giornate di Sodoma* e il *Saluto e augurio* che Pasolini rivolge ad un giovane che non c'è più. Il grido di «disperata vitalità»

---

<sup>11</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare, Poesia in forma di rosa*, [1964], in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, pp. 1164-1165: «Vestiti a festa, in blu, in nero, senza/cappotti, malgrado il freddo invernale,/vengono e se ne vanno gruppi di giovanottelli,/coi ciuffi, o le nuche placidamente tostate/la purezza delle antiche generazioni nei calzoni stirati».

<sup>12</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il genocidio*, [1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 511-517, pp. 511-512: «Oggi l'Italia sta vivendo questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia».

<sup>13</sup> A. Cortellessa, *Pier Paolo Pasolini, con lui e contro di lui*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi editore, 2006, pp. 104-107, p. 106.

si disperde nella storia insieme con la promessa di un eterno amore per la gioventù.

Nella terza parte è accolto il dialogo tra i due autori e i percorsi letterari, sociologici e critici che attraversano la cultura del loro tempo. Emergono nomi di poeti illustri del panorama italiano otto-novecentesco: Leopardi, Montale, Ungaretti. Su tutti aleggia la figura di Pascoli: per Pasolini, infatti, il poeta delle *Myricae* si configura come il padre di quella poesia minore e quotidiana ma tanto più innovativa e sperimentale della paludata tradizione nazionale.<sup>14</sup> Ma non mancano rimandi all'etnologia, alla rimodulazione delle voci leopardiane e montaliane. I due poeti si confrontano sul tema della pratica pedagogica condivisa non solo professionalmente ma, potremmo dire poeticamente. Pasolini e Zanzotto sono letti, ancora, rispetto ai reciproci interventi, recensioni, epistole che costellano la loro attività poetica e intellettuale.

In *Appendice*, infine, la poesia di Pasolini e di Zanzotto viene confrontata con il tema del paesaggio. Per il primo, il paesaggio è visto nella sua trasformazione diacronica da materno borgo, Casarsa, a metropoli neocapitalistica. Per il secondo, il dire poetico accoglie in sé tutte le declinazioni del paesaggio contemporaneo.<sup>15</sup> Non siamo in presenza di un Eden incorrotto: ci si mette, piuttosto, in ascolto dell'«indecibile».<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Cfr. G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986, pp. 175-176: «Lo schema di Pasolini è sostanzialmente aperto: da una parte la tendenza del Pascoli a restare fermo, fissato, uguale a se stesso, monotono; dall'altra il rinnovamento continuo, la varietà, la sperimentazione. Sono evidentemente due facce contraddittorie e inconciliabili, emblematicamente espressione anche di una tipica e squisitamente pasoliniana *iunctura*».

<sup>15</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi*, pp. 123-154, cit., p. 128. «Per questa via Zanzotto risulta essere, nel complesso della sua opera, il massimo paesaggista del Novecento, non solo italiano. Perché la sua non è una *wilderness* edenica, l'ennesima più o meno orrorifica Arcadia della nostra tradizione. Ma è invece – con i suoi disastri e i suoi giacimenti di senso, i suoi ossari e i suoi crepuscoli, il suo Napalm e i suoi Fosfeni – un paesaggio umano».

<sup>16</sup> Cfr. L. Bernardi, *Andrea Zanzotto: un'autobiografia della realtà*, in L. Neri (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 107-122, p. 111: «Per Zanzotto la poesia opera come un imbuto rovesciato, con la circonferenza premuta a raccogliere le vibrazioni del suolo e il vertice, specie di colonna vertebrale sbocciante nell'ipotalamo, proteso verso le cacofonie della stratosfera. Chi scrive sarebbe dunque un *medium*, fungerebbe da intermediario tra indifferenziato e cosmo».

*Parte Prima*

*Questione della lingua: dialetto e regressione,  
La Beltà e La meglio gioventù*

## 1. Pier Paolo Pasolini e il rapporto con il dialetto

### 1.1. La poesia dialettale del Novecento: *l'antologia del 1952*

Nel 1952 Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco (pseudonimo poetico dell'architetto Mario Fagiolo), portano a termine una delle prime ricognizioni antologiche della poesia dialettale del Novecento.<sup>1</sup>

Il corposo saggio che Pasolini premette *in limine* a tutta l'operazione poetica dell'antologia è un *excursus* storico-letterario che si concentra sull'evoluzione e la trasformazione della poesia italiana in dialetto dall'Ottocento fino ai poeti contemporanei all'autore e includenti l'autore stesso. Questo viaggio nella poesia dialettale è scandito da una prospettiva geografica: si parte, cioè, dalle esperienze meridionali, individuate dal paragrafo intitolato *Il reame*, passando attraverso l'Italia centro-settentrionale, con i paragrafi *Roma e Milano* e *Le ragioni del Nord*, per giungere agli esercizi dialettali della versificazione specificamente friulana, con la sezione dal titolo, appunto, *Il Friuli*. Se ad un primo sguardo questa suddivisione paratestuale in paragrafi appare delimitata da confini geografici troppo ampi essa, tuttavia, cela un metodo di analisi scrupoloso che cerca nelle singole regioni i propri illustri, o meno noti, esponenti lirici. La mole di citazioni e di autori che Pasolini prende in esame nella suddetta *Introduzione* è davvero imponente e tuttavia il criterio resta invariato per ogni regione italiana, ovvero: partire dal più noto portavoce poetico di una specifica esperienza lirica regionale e seguire le variazioni o le emulazioni che da esso si sono diramate. Con questo metodo di indagine il lettore viene messo sulle tracce, ad esempio, di «“Montanaru”, pseudonimo di A. Casula» il quale, spiega Pasolini, «offre al lettore qualche sicuro dato su cui costruire la figura di un poeta: c'è anche in lui [...] l'energia elementare, di rappresentazione derivante da una forte sensibilità, quasi morbosa, unita a un'incultura almeno iniziale (egli è un autodidatta) che lo fa vivere tra le “cose” la cui distanza dalla parola che le indica è ravvicinatissima».<sup>2</sup>

Già in questa prima formalizzazione di un remoto autore sardo è possibile scorgere quelli che saranno i paradigmi teorici dell'intera operazione pasoliniana: da un lato la fascinazione per le esperienze di squisita plasticità lirica, il cui

---

<sup>1</sup> M. Dell'Arco, P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952.

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-149, p. 39.

esponente esemplare, come vedremo, è Salvatore Di Giacomo; dall'altro lato l'esaltazione delle capacità espressive della poesia dialettale, capace cioè di raggiungere «le cose», e quindi la realtà, da una distanza molto ravvicinata. Questa tensione divergente tra linguaggio colto, raffinatamente costruito, e letteratura minore, da «autodidatta», costituisce la schizofrenia nella quale si dipana l'intera attività intellettuale di Pasolini. Ciò che il poeta di Casarsa propone con questa *Introduzione* e, più in generale, con la riorganizzazione dei saggi compresi in *Passione e Ideologia* è, dunque, una «personale questione della lingua».<sup>3</sup>

È ovvio che l'attenzione al dialetto vi occupi tanta parte. Ma non tanto o non soltanto, come si crede, quale effetto di una esigenza di riproduzione fedelmente mimetica di quella parte della realtà italiana di cui l'imperfetta *koinè* nazionale non avrebbe potuto dare una rappresentazione veritiera. La riflessione pasoliniana sul dialetto, come del resto la sua pratica poetica in questo campo, hanno inteso mettere in rilievo soprattutto le autonome capacità espressive di questi rami «bassi» della lingua.<sup>4</sup>

L'avvio per l'analisi della poesia meridionale, che Pasolini individua come il *Reame*, è da rintracciare nella stagione napoletana di fine Ottocento: la figura di Salvatore Di Giacomo si staglia come *exemplum* di un modo di versificare che farà da continuo contrappunto a tutta la poesia in dialetto nell'Italia del Novecento.<sup>5</sup> Di Giacomo in coppia con il critico, anch'egli napoletano, Benedetto Croce, formano come spiega Brevini: «il primo segnale di rottura [...] Nella vernacularissima Napoli, un'emblematica *tranche de vie* popolare, il realismo dialettale salta e nasce una nuova estetica dialettale, fondata sulla tendenziale divaricazione tra il dialetto e i suoi referenti».<sup>6</sup> Il linguaggio con cui Di Giacomo coglie la realtà napoletana, dunque, subisce una sublimazione che non tiene in nessun conto la reale appartenenza sociale dei suoi parlanti,<sup>7</sup> laddove, al contrario, l'esperienza poetica di Ferdinando Russo, contemporaneo del Di

---

<sup>3</sup> A. Asor Rosa, *Prefazione*, in P.P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, pp. VII-XXII, p. XII-XIII.

<sup>4</sup> Ivi, pp. XIV-XV.

<sup>5</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori Editore, 2003.

<sup>6</sup> F. Brevini, *La poesia in dialetto: un caso letterario del Novecento*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 11-15, p. 12.

<sup>7</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 13: «Di Giacomo giunge alla espressione poetica quando resta dentro i limiti della sua natura. Tutto assorbito nell'alone della sua sensualità in cui il mondo si faceva pure fervore, puro ardore, entusiasmo, felicità: e mai dunque oggetto di conoscenza e quindi di rappresentazione».

Giacomo, privilegia il tessuto sociolinguistico in cui i personaggi popolari vivono e operano.

Resta assodato comunque che le cose più alte del Russo sono quelle antologizzabili dalla sua galleria realistica napoletana, specie di *'E scugnizze e gente 'e mala vita*: e sono veramente alte. [...] Il gergo stesso, largamente usato dal Russo (tanto da rendere le sue cose di difficilissima interpretazione anche letterale), e considerato dalla critica come contingente documentario – appunto perché condotto all'esasperazione, diviene un modo rigorosamente funzionale, con risultati di vera e propria potenza espressiva.<sup>8</sup>

Vale la pena soffermarsi sulle pagine introduttive di questa antologia per comprendere il materiale poetico di cui Pasolini si serve per spiegare e sostanziare la propria esperienza letteraria confluita nella raccolta del '42, *Poesie a Casarsa*. L'operazione che Pasolini compie è una vera e propria tassonomia della poesia dialettale italiana fondata sulla dicotomia tra letteratura in lingua, e in special modo in scrittori che scelgono la lingua della tradizione rifacendosi agli insegnamenti che dal Petrarca giungono fino ai manzoniani, e quella in dialetto, Di Giacomo e Russo, come abbiamo visto, per il meridione; Trilussa, per l'Italia centrale; Tessa, per il settentrione. Come fa notare Segre nella sua introduzione all'edizione dei «Meridiani» dedicato alla letteratura e all'arte, *Vitalità, passione, ideologia*:

Nella *Antologia della poesia dialettale* l'opposizione bilinguismo-monolinguisimo è sostanzialmente quella posta da Contini nei *Preliminari sulla lingua del Petrarca (1951)*: nei quali la coppia unilinguismo-plurilinguismo serviva a caratterizzare, rispettivamente, la poesia petrarchesca (unilingue) e quella dantesca (plurilingue), tenendo conto della restrizione o dell'allargamento espressionistico della gamma lessicale e stilistica. Pasolini ricorreva dunque alla coppia oppositiva per indicare grandi categorie di scrittori: da un lato quelli che si collegano con la tradizione poetica più codificata, dall'altro quelli linguisticamente più ricchi e rivoluzionari.<sup>9</sup>

La lezione di Contini diventa, insomma, un modello di riferimento: egli infatti, non soltanto, è nume tutelare e primo lettore, come vedremo, del giovane

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>9</sup> C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 1999, vol. I, pp. XIII-XLVI, p. XXIII.

Pasolini, ma è anche il precedente metodologico grazie alla cui teorizzazione è possibile leggere i fenomeni culturali e linguistici otto-novecenteschi. Dal magistero continiano Pasolini desume tutta una serie di categorie che accompagnano la sua riflessione in sede teorica sulla questione della lingua nelle realizzazioni letterarie del Novecento, siano esse di natura poetica o in prosa: «[...] il primo fenomeno che si riscontra nella letteratura novecentesca è un riacutizzarsi del bilinguismo».<sup>10</sup> In questo bilinguismo risiede la divaricazione di cui Pasolini parla nell'introduzione del '52, a cui risponde la coppia poetica Di Giacomo-Russo:

La lingua usata dagli strati bassi e la lingua letteraria intesa appunto come creazione velleitaria e affettiva – e quindi in un certo senso lingua speciale, gergale – tendono a divergere, fino al distacco estremo che si può rilevare tra gli avanguardisti novecenteschi e la scrittura strumentale. Con la complicazione che, oggi, si dovrebbe meglio parlare di trilinguismo: dialetti negli strati popolari, *koinè* nella borghesia di recente formazione, gergo letterario nelle *élites* intellettuali.<sup>11</sup>

Ecco allora che il bilinguismo pasoliniano, prim'ancora che una teoria «è un dato di fatto, una componente essenziale del vissuto».<sup>12</sup> Esso si inserisce cioè all'interno di una più ampia analisi del contesto storico-politico all'interno del quale si dà non solo come mero fatto linguistico:

Il bilinguismo, cioè, è anche la forma espressiva più giusta e adeguata di una scissione interiore, viva anche sul piano sessuale, tra etica e piacere, volontà intellettuale e pulsione passionale. Il trauma, dunque, che si esprime attraverso la moltiplicazione delle lingue e degli stili, non è solo storico e sociale, è anche psichico e intellettuale, e comunque perfettamente individuale e personale.<sup>13</sup>

Siamo insomma nell'orbita di quel plurilinguismo dantesco che Contini aveva cristallizzato con l'intervento del 1951: «pluralità di toni e pluralità di strati lessicali va intesa come compresenza: fino al punto che al lettore è imbandito non solo il sublime accusato il grottesco accusato, ma il linguaggio qualunque».<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, [1957], in Id., *Passione e Ideologia*, pp. 365-384, p. 369.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> A. Asor Rosa, *Prefazione*, in P.P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, cit., p. XIV.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192, pp. 171-172.

Appare insomma evidente la prossimità teorica che accompagna le esperienze di Contini e Pasolini. A tal proposito Brevini chiosa:

Se la coppia Croce-Di Giacomo aveva scandito la svolta tardo ottocentesca, quella di metà Novecento è officiata da un'altra coppia, di nuovo formata da un critico e da un poeta: Contini e Pasolini. Sono loro a creare le premesse e a fissare le coordinate della stagione che ho definito neo-dialettale. Essa si inaugura all'inizio degli anni Settanta all'insegna di un radicale lirismo, educato alla tradizione simbolista. Il manifesto della nuova poesia è costituito dall'introduzione che Pasolini fece precedere nel 1952 a *Poesia dialettale del Novecento*, con il fiancheggiamento di molti interventi di Contini [...]<sup>15</sup>

La dicotomia continiana, monoliguismo-plurilinguismo,<sup>16</sup> teorizzata a proposito della lingua rispettivamente di Petrarca e Dante, serve a Pasolini per identificare uno stile letterario, una più o meno accesa vitalità autoriale. Così infatti Pasolini scrive nell'introduzione all'*Antologia* a proposito di autori come Pascoli, Verga, D'Annunzio e Carducci letti nella loro veste più provinciale e sperimentale, «minore», ma certamente vitalissima e di profonda carica rivoluzionaria, rispetto alla produzione in lingua nazionale:

Poeti forse «minori», così, meno ufficiali, ma quanto più ricchi e veri, questi Carducci, D'Annunzio, Pascoli e Verga «provinciali», ritagliati e ripresentati su un terreno comune, ancora criticamente sperimentale, di realismo. In cui (e ci serviamo qui dei termini di un bellissimo studio di Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone», aprile 1951) un canone monolinguistico, complesso e mediato, di origine petrarchesca, e venuto a comporre la costante più tipica della letteratura italiana – cede in parte alle pressioni di quel bilinguismo (forma stilistica, contro le apparenze che spesso, in autori coscienti, specie moderni, sono di «pastiche», immediata, lievitante dagli strati bassi della lingua) che è per definizione una reazione anti-accademica, e compone quella costante minore, ma

---

<sup>15</sup> F. Brevini, *La poesia in dialetto: un caso letterario del Novecento*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., pp. 13-14.

<sup>16</sup> Cfr. G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 171-175: «Dei più visibili e sommari attributi che pertengono a Dante, il primo è il plurilinguismo. Non si allude naturalmente solo a latino e volgare, ma alla poliglottia degli stili e, diciamo la parola, dei generi letterari. [...] Alle qualificazioni ora riassunte fanno da contraltare altrettante e inverse di Petrarca [...] In primo luogo, dunque, unilinguismo, se non è dir poco. Posta quella cultura, il bilinguismo con frontiere ben segnate è la soluzione più rigorosa. È vero che le due varianti tendono, con diverse modalità, a un assoluto stilistico».

quanto più felice, forse, che si origina dalla più realistica delle opere italiane, la *Divina Commedia*.<sup>17</sup>

Ma è ancora a proposito dell'esegesi dantesca che le riflessioni di Contini e Pasolini convergono: non solo per quanto riguarda il plurilinguismo della *Commedia* ma anche per quella «coscienza sociologica» che, secondo Pasolini, consente la realizzazione del «Libero Indiretto» fin dai tempi di Dante.<sup>18</sup> In un saggio del 1965 dal titolo *La volontà di Dante a essere poeta*, Pasolini ripercorre le tappe dell'esegesi continiana restituendoci, però, uno spaccato sulla propria operazione poetica. In Dante, infatti, egli individua, già chiaramente espressa, una divaricazione che non riguarda solo la contrapposizione tra latino e volgare, bensì la suddivisione, all'interno del volgare fiorentino di tutte le sue varie sottolingue.<sup>19</sup> Nell'evidenziare questo aspetto di doppia fuga dalla norma «teologica», il latino, e «sociologica», il volgare, Pasolini rimette in campo le categorie di cui si era già avvalso per registrare la distanza tra Di Giacomo e Russo. L'esempio di Dante permette di approcciare al contrasto esistente nella

---

<sup>17</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 6.

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1345-1375, pp. 1349-1351: «Certo è che ogni volta che si ha il Libero Indiretto, questo implica una *coscienza sociologica*, chiara o no, nell'autore. Che mi sembra del Libero Indiretto, la caratteristica fondamentale e costante. [...] Uno dei bellissimi saggi del Contini, quello sul Canto di Francesca, è illuminante, per quel che riguarda il livello eletto: tutto il linguaggio usato da Dante nel narrare i fatti di Paolo e Francesca, anche fuori dal discorso diretto tra virgolette, è preso dai fumetti dell'epoca (spero che Contini non si offenda per la disinvoltura dell'analogia): è chiaro che ai nostri orecchi esso suona livellato, semanticamente, ma la ricostruzione continiana non lascia dubbi: Dante si è valso di materiali linguistici propri di una società, di una *élites*: gergali. [...] L'uso è dunque mimetico, e se non si tratta di una vera e propria *mimesis* vissuta grammaticalmente, è certamente una sorta di emblematico Libero Indiretto, di cui c'è la condizione stilistica, non quella grammaticale poi divenuta comune: esso è piuttosto lessicale. e sacrifica l'espressività tipica del Libero Indiretto all'espressività derivante dall'omologazione nel tessuto linguistico di chi narra col tessuto linguistico dei personaggi [...]».

<sup>19</sup> P.P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1376-1390, p. 1378: «La scelta del "volgare" fiorentino, dunque, come entità storico-linguistica da contrapporre in blocco al latino, in quanto lingua scritta e della cultura, è in fondo meno importante, o comunque meno interessante, delle varie scelte che Dante ha operato in seno al volgare stesso. Egli combatteva su due fronti: quello teorico e ideologico universale dell'opposizione al latino, e quello teorico e ideologico particolare dell'opposizione a una eventuale istituzionalità conformista del volgare stesso».

poesia dei due poeti napoletani – «narcissico»<sup>20</sup> Di Giacomo, «gesticolante» Russo<sup>21</sup> – avvalendosi di quel plurilinguismo di cui Contini stesso aveva parlato: la mimesi stilistica e linguistica, cioè, di più varianti del volgare fiorentino. Il volgare di Dante risulta essere il perfetto specchio riflettente della situazione sociolinguistica in cui si dispiega la poesia italiana negli anni '40-'60 del Novecento: i dialetti, cioè, appaiono in una situazione di subalternità, non tanto, o non soltanto, in relazione all'italiano (così come per Dante il volgare lo era stato rispetto al latino), ma soprattutto in riferimento al diverso e tumultuoso approccio con cui gli autori dialettali entrano in contatto con la realtà sociale e linguistica della comunità di parlanti. In questa opposizione vive il confronto pasoliniano tra la lingua di Di Giacomo e quella di Russo o di Belli.<sup>22</sup> È a partire da questa opposizione che Pasolini ribalta la tesi di un plurilinguismo dantesco arrivando ad affermare «la spaventosa unità del linguaggio di Dante».<sup>23</sup>

Pasolini si chiede allora: «c'è in Dante la volontà a essere poeta? Poeta dico, in quanto poeta?» e questa domanda mi sembra squarci un velo sotto il quale si scorge Pasolini stesso. Dopo una lunga confutazione esegetica, infatti, il poeta di Casarsa giunge alla conclusione che i «punti ideali» nei quali risiede la poesia di Dante siano la costante e «ossessiva» unitarietà del tono del poema: «che non è mai dato dunque dall'uso di parole più o meno centrifughe rispetto al centro ispiratore: ma è dato dalla posizione regolare e in qualche modo preconstituita che esse prendono nel discorso».<sup>24</sup> Eccoci dunque in presenza del contatto tra questo affondo su Dante poeta e quella specularità nella quale Pasolini aveva individuato, dieci anni prima, la dialettica del linguaggio poetico dialettale nella ricognizione antologica del '52. Ma altresì, siamo in presenza di quell'istituto

---

<sup>20</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 12: «[...] l'eros digiacomiano è quello che con forse ingrato termine psicologico si può definire di tipo narcissico, cioè fermato a uno stadio in cui non esiste oggetto: ardore diffuso e appassionato, ma ancora interno, senza sbocchi».

<sup>21</sup> Ivi, p. 23: «[...] il Russo più alto: in cui i modi narrativi, spigliati e scanzonati e gesticolanti, subiscono la loro naturale trasformazione in modi semplicemente rappresentativi [...]».

<sup>22</sup> Ivi, pp. 62-63: «Da questa passionalità – sensuale e slogata, quasi napoletana – sottesa a quel cinismo che è un prodotto dei compromessi secolari con un cattolicesimo seicentesco, di casa, nasce il sonetto belliano: in cui si riassume in scorcio, nella sua durata drammatica, una Roma reale appunto perché, svolgendosi la reale esistenza di Roma, come in qualsiasi altra città italiana, dentro il rione, è nel rione che il Belli compie il regresso nel suo parlante pigro e collerico, esibizionista e filosofo».

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1383.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 1387-1388.

pasoliniano che vedrà nell'alternanza italiano-dialetto (sia esso friulano, romano) la sua più alta rappresentazione di un ideale di compresenza e di bilinguismo, inteso come istanza di ricerca e di raffinatissima azione poetica ed esistenziale.

Pasolini «parla» due o tre o quattro lingue alternativamente o confondendole nello stesso momento tra loro, perché il suo essere che non si è risolto, non sa e non può risolversi (e identificarsi) in una sola voce.<sup>25</sup>

## 1.2. *Forme di dialettalità otto-novecentesca nell'Antologia del '52*

L'organizzazione programmatica del '52 è funzionale a porre l'accento sulle specificità della versificazione regionale e su quanto in essa sia stato trasmesso dalla lezione di Pascoli su tutti.

Pasolini si è occupato spesso del Pascoli in sede teorica: il confronto con il poeta delle *Myricae* farà da costante controcanto alle soluzioni di poetica e di prassi versificatoria sperimentate da Pasolini.

Nel 1945, per la prima volta, il poeta di Casarsa affronta il Pascoli allorché conclude la tesi di laurea dal titolo *Antologia della lirica pascoliana: introduzione e commenti* discussa alla Facoltà di Lettere di Bologna.<sup>26</sup> Nel 1952 Pasolini si confronta con l'influenza pascoliana nella poesia del Novecento con l'introduzione all'*Antologia* che stiamo analizzando; ancora il Pascoli appare nell'intervento «che apriva simbolicamente e strategicamente nel 1955 il primo numero della rivista "Officina"»,<sup>27</sup> la figura del Pascoli sarà centrale nella raccolta di saggi del 1960 *Passione e Ideologia*. Si tratta, dunque, di una lunga frequentazione teorica nella quale Pasolini riconosce al poeta della *Myricae* il merito di aver permesso la sopravvivenza di un modo di fare poesia che ha consentito lo sviluppo di un'alternativa a quella letteratura colta dell'Italia degli anni dell'immediato dopoguerra.

Come si vede, assai ricco e complesso è l'importo del Pascoli alle forme poetiche del Novecento: determinante, anzi, se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua, sia pur contraddittoria e involuta, elaborazione.

---

<sup>25</sup> A. Asor Rosa, *Prefazione*, in P.P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, cit., p. XIV.

<sup>26</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi, con un saggio di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>27</sup> G. Borghello, *Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 29-39, pp. 30-31.

E quello che conta è che tale influenza si presenti esercitata non sui poeti extravaganti, ritardatari o marginali – o almeno non soltanto su questi: ma proprio, come dicono i testi, sui poeti che si collocano nel filone centrale della poesia del Novecento: su quella «Storia della Parola» – come la definiscono i critici più qualificati e compromessi – che indubbiamente si presenta della poesia novecentesca – malgrado gli scontenti del dopoguerra – come il momento più autentico e necessario.<sup>28</sup>

Il percorso teorico del Pascoli diventa così strumento di prassi poetica attraverso il quale affrontare le esperienze dialettali della fine dell'Ottocento ma anche di tutto il Novecento. Tuttavia la speculazione intellettuale del giovane Pasolini negli anni '40 appare caratterizzata dall'emergere di un dualismo. Da una parte il bisogno di appropriarsi di una lingua incorrotta, cioè quella del popolo, l'unica in grado di nominare la realtà.

Nessuno di voi saprebbe scriverlo, questo dialetto, e, quasi quasi, neanche leggerlo. Ma intanto lui è vivo, e come vivo!, nelle vostre bocche, nelle labbra dei giovinetti, nei petti dei giovanotti, e suona allegramente di prato in prato, di campo in campo. Così il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. Ma se a qualcuno venisse quell'idea? [...] se qualcuno, insomma, pensasse di esprimersi meglio con il dialetto della sua terra, più nuovo, più fresco, più forte della lingua nazionale imparata nei libri? Se a qualcuno venisse quell'idea, ed è buono a realizzarla, 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 «lingua». La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore.<sup>29</sup>

Dall'altra parte, però, questo linguaggio primordiale non viene usato per entrare in comunicazione diretta con il popolo bensì esso viene fatto agire con lo stile del poeta, così da essere riversato, ormai contaminato, sulla pagina poetica.

Quando un dialetto diventa lingua, ogni scrittore adopera quella lingua conforme le sue idee, il suo carattere, i suoi desideri. Insomma ogni scrittore scrive e compone in maniera diversa e ognuno ha il suo «stile». Quello stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e, soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli*, [1955], in Id., *Passione e Ideologia*, pp. 291-300, cit., p. 297.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Dialet, lenga e stil*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp.61-67, pp. 64-65.

<sup>30</sup> Ivi, p. 67.

Tra questi due termini, un linguaggio poetico che prenda le mosse dalla lingua del popolo; e un linguaggio che cerchi una comunicazione con il popolo, non avviene nessuna sintesi. Pasolini resta cioè in una posizione interlocutoria. Egli ascolta quel linguaggio popolare, lo assume come latore di uno sguardo sul mondo, ma fatalmente lo contamina con la tradizione poetica colta. In questa contraddizione nasce l'esigenza di comporre nel dialetto di Casarsa: un modo, cioè, per mettere da parte le categorie borghesi della lingua nazionale, cui egli appartiene, ed avvicinarsi ad una realtà rivelata dalla voce autentica del popolo contadino friulano.

Pasolini è attratto verso il friulano, lingua materna, da un complesso di ragioni, da lui stesso mirabilmente descritte, l'ultima delle quali può essere considerata la volontà di parlare a nome del popolo, di farsi voce della muta plebe contadina. [...] Fra tutti i poeti dialettali del Novecento, Pasolini è quello che raggiunge il massimo grado di squisitezza letteraria, di trasfigurazione poetica.<sup>31</sup>

Infatti l'orizzonte letterario analizzato da Pasolini nel saggio introduttivo dell'*Antologia* si articola seguendo due differenti traiettorie teoriche. Da un lato, i poeti dialettali si fanno carico di intendere la scrittura di versi in dialetto come un'alternativa alla versificazione codificata in categorie romantico-veriste, prima, futuriste e crepuscolari poi, fino ad arrivare all'ermetismo; dall'altra agisce in essi il bisogno di restituire una dignità letteraria ad una tradizione dialettale rimasta finora nell'ombra della lingua italiana.

Quindi le esperienze dialettali che Pasolini porta alla ribalta sono l'espressione più sofisticata di un esercizio di stile tutto orientato verso una sintesi estetica. Per ritornare alla scrittura in dialetto di Di Giacomo, Pasolini rileva come essa sia un esperimento di raffinato preziosismo letterario. Tanto più è chiara questa definizione quanto più ci si addentra nell'analisi pasoliniana.

All'interno, infatti, della corrente meridionale si delinea e si definisce una distinzione netta tra la poesia di Di Giacomo e il linguaggio teatrale di Viviani. L'iperletterario linguaggio poetico di Di Giacomo è espressione di una ricerca intellettuale e stilistica che non ha né come origine, né come fine ultimo il popolo:

---

<sup>31</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975, p. 352.

[...] le sue [*di Di Giacomo*] canzoni suppliscono a queste mancanza di immediatezza – di franchezza – con mille ripieghi: ma finiscono sempre col cadere nel vuoto, coll'involgersi in piccole trovate verbali, in onomatopee: proprio la stessa fenomenologia del Pascoli «infantile» quando aggredisce argomenti che sono suoi solo per la sua maturità critica ma non sentimentale.<sup>32</sup>

A ben leggere è già configurata in queste parole la cifra di quella che sarà l'esperienza dello stesso poeta di Casarsa, immersa com'è, anche la prima stagione poetica pasoliniana, in un'atmosfera bloccata, in un mondo fumoso, sospeso in un movimento costante di affondo nel passato e messa a tema della natura più edenica del paesaggio originario.

Completamente diverse sono le parole che Pasolini dedica alla scrittura di Viviani, l'altro polo di questo binomio: prosaico ed efficacemente quotidiano, il linguaggio di Viviani è tutto teso nel cogliere, per trasferirle sulla scena, le sfumature che assume la comunicazione in dialetto negli strati popolari della società:

Ecco perché va allargata per Viviani la nozione di realismo (e non solo per Viviani ma un po' per tutta la scuola napoletana): se in quel realismo bisogna immettere tutte le impurità di una vita popolare che non conosce la poeticità che ha implicita, nel suo già di per sé ritmico riversarsi e agitarsi per il fondaci, per i vicoli, intorno ai teatri; nel suo già staccato echeggiare di canti o di bestemmie, nel suo già assoluto appassionarsi, esibirsi fino ai più sanguinosi e turpi risultati della miseria. Bisogna immettere anche il «commento», cioè una erronea, perché assorbita frammentariamente dall'altra classe sociale, coscienza dei propri atti, quando questo popolo esca per un momento dall'indistinzione col proprio mondo, coi propri canoni intraducibili nel linguaggio borghese, e con tale linguaggio borghese entri in rapporto. È questo commento umoristico esercitato sulla vita reale del popolo – delle plebe napoletana – con termini e da angoli visuali non più assolutamente popolari, è l'ibrido di Viviani, che ha dunque punte di macheronico, complementari a quei momenti di dialetto «assoluto» che sono i modi del gergo [...]<sup>33</sup>

Con questa sostanziale distinzione all'interno di una stessa idea di realismo, condivisa ma rifunzionalizzata dalla sensibilità di ciascun poeta preso in analisi, Pasolini prepara il terreno per la teorizzazione della propria produzione dialettale.

---

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, p. 28.

### 1.3. Rapporto tra linguaggio e popolo

È bene ricordare che questo in analisi è un saggio edito nel 1952: a quest'altezza cronologica Pasolini ha letto la ricostruzione linguistica di Graziadio Isaia Ascoli, come traspare dal saggio stesso.<sup>34</sup> Dagli studi dell'Ascoli,<sup>35</sup> infatti, anch'egli originario del Friuli, Pasolini riprende l'idea di un friulano elevato a lingua, con un proprio sistema linguistico che lo differenzia dagli altri dialetti.

Nei retroterra veneziani e triestini è andata nei secoli restringendosi contro le montagne del Cadore, della Carnia e della Carinzia quell'area linguistica che per essere marginale ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità di lingua. Un antico volgare settentrionale sarebbe inalterabilmente vissuto nelle vaste, aride pianure alluvionali del Tagliamento (terre di transizione e di passaggio) e su, dentro le strette, tristi vallate delle Prealpi e delle Alpi. A meno che, come sostiene il grande I.G. Ascoli, nato proprio in Friuli, non si tratti di una vera lingua ladina (vivente intorno allo spartiacque delle Alpi, dai Grigioni al Quarnaro), non già di un dialetto alpino [...].<sup>36</sup>

La lezione del linguista friulano è importante anche per un altro motivo: «Ascoli mostra con grande acutezza come la lingua nazionale non si sarebbe potuta affermare senza entrare a far parte della realtà quotidiana, civile ed economica dell'Italia».<sup>37</sup>

Gli studi dell'Ascoli,<sup>38</sup> infatti, dimostrano come la lingua non sia qualcosa che esula dalla realtà quotidiana dei parlanti, essa anzi è costantemente

---

<sup>34</sup> Cfr. P. Desogus, *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, in «Blityri», VI, 1, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 175-188, p. 177: «La lettura di Ascoli è, in questa fase, centrale anche perché pone le premesse delle riflessioni pasoliniane degli anni successivi. Dai suoi scritti Pasolini acquisisce i primi rudimenti per lo studio delle lingue neolatine minori, come il catalano, il provenzale, il romancio e la lingua ladina, da cui ha tratto beneficio non soltanto il lavoro linguistico preparatorio alla scrittura poetica, ma anche la sua riflessione sul nesso tra lingua, dialetti e cultura».

<sup>35</sup> Cfr. G.I. Ascoli, *Saggi ladini*, in Id., *Archivio glottologico italiano*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1873.

<sup>36</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 137.

<sup>37</sup> P. Desogus, *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 177.

<sup>38</sup> G. I. Ascoli porta molti esempi di sostantivi sottoposti a variazioni diatopiche. Cfr. G.I. Ascoli, *Proemio*, in Id., *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 3-44, pp. 19-20:

modificata dal sostrato culturale storico e regionale in cui è parlata: «La sua diffusione può dunque affermarsi solo attraverso la crescita culturale del paese di cui anche i dialetti sono una componente decisiva e con i quali la lingua nazionale inevitabilmente dialoga, traendo da essi materia linguistica».<sup>39</sup>

L'interesse di Pasolini per le questioni di linguistica, e del rapporto di queste con l'organizzazione culturale, si nutre della rilettura contenuta nei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci<sup>40</sup> di cui è pubblicato il primo volume nel 1948.<sup>41</sup> Del resto lo stesso Gramsci era stato un appassionato lettore dell'Ascoli:<sup>42</sup>

Come emerge dalla sua vicenda biografica, Gramsci ha maturato le sue conoscenze intorno alla linguistica sin dai primi anni universitari, a Torino, come assistente del glottologo Matteo Giulio Bartoli, anch'egli debitore di Ascoli e fondatore della Linguistica spaziale. [...] È comunque nei *Quaderni* che si può apprezzare con maggiore profondità il legame tra la riflessione linguistica e il suo pensiero filosofico e politico, in un'ottica strettamente intrecciata all'esame dei processi culturali.<sup>43</sup>

---

«Il Fiorentino che si fosse messo a istruire per iscritto le fanciulle o i sarti, avrebbe chiamato *anello* quell'arnese che in tante altre favelle romane si nomina col normal riflesso di un \**digitale* o \**digitellario* di lingua latina. Ma il giorno dopo, in un'altra scrittura consimile, un maestro aretino avrebbe messo fuori il suo *ditale*, come voce più evidente e propria, e i suoi collaboratori di Venezia, di Milano, di Palermo, avrebbero dato subito ragione al fratello legittimo del loro *dexiàl* o *didaá* o *jiditáli*; e l'uso di Firenze così se ne andava legittimamente sopraffatto».

<sup>39</sup> P. Desogus, *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 178.

<sup>40</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, 4 voll., a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>41</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 169: «Dal 1948 era in corso la stampa della prima edizione dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci. Pubblicati da Einaudi, Palmiro Togliatti ne era l'ufficioso curatore. Erano anni zdanoviani: – dopo i primi momenti di libertà e vivacità, il partito comunista si portava su posizioni di ortodossia sovietica anche nella politica culturale. Ma Togliatti, certo con intelligenza, fece, di quanto Gramsci aveva scritto sotto la prigionia fascista, un punto di riferimento obbligato non solo per la riflessione intellettuale del partito comunista, ma per l'intera sinistra italiana. Ai rigidi principi del “realismo socialista”, la critica storicistica e materialistica di Gramsci agiva sotteraneamente da correttivo, persino da alternativa. Gramsci poteva rappresentare una sorta di *continuum*, sia pure alla luce della dialettica marxista, del pensiero crociano: – e Croce aveva formato generazioni di antifascisti».

<sup>42</sup> Come fa notare P. Desogus, sull'«ascolismo» di Gramsci si veda: M. Raicich, *Questione della lingua e scuola (1860-1900)*, «Belfagor», a. XXI (1966), n. 3, pp. 245-268 e n. 4, pp. 369-408. Cfr. F. Lo Piparo, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Bari, Laterza, 1979; G. Schirru, «La categoria di egemonia e il pensiero linguistico di Antonio Gramsci», in A. D'Orsi (a cura di), *Egemonie*, Napoli, Dante & Descartes, 2008, pp. 397-444.

<sup>43</sup> P. Desogus, *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 177-178.

Dalle idee del politico sardo Pasolini mutua infatti quell'attenzione ai processi linguistici e artistici come spia di più profondi movimenti culturali.<sup>44</sup> Per tutta la durata di questa prima fase, cioè fino a circa la metà degli anni '60, è ancora possibile, per Pasolini, un fecondo rapporto di contaminazione tra l'intellettuale e il popolo.

Finchè io ho raccontato delle storie sotto il segno di Gramsci, cioè storie che avessero ambizioni, sia pure in maniera extravagante, di carattere ideologico, mirassero a definire una letteratura di tipo nazional-popolare, cioè fossero epiche, allora ho potuto fare questo tipo di scoperta.<sup>45</sup>

La scoperta del giovane Pasolini, nel periodo friulano e in buona parte di quello romano, consiste nella possibilità di realizzare una osmotica relazione tra intellettuale e popolo. Tutta la produzione letteraria e cinematografica di questi tumultuosi anni di svelamento si può leggere come un continuo tentativo di entrare in contatto con l'alterità popolare, in riferimento ad aspetti linguistici, sociali e folclorici di quell'universo.

È questa continua immersione nell'alterità che determina il filo conduttore delle poesie, dei romanzi, del cinema, fino agli anni '60: la capacità, cioè, di entrare in contatto con l'altro, far proprie le istanze dell'altro e, in ultimo, restituire alla pagina scritta, o alla pellicola cinematografica, se stessi, e quindi parte di quel mondo che dell'altro si è interiorizzato, dandogli voce e spazio.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, q. 21, cit., p. 2109: «Non si riesce a intendere completamente che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, e che lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il "contenuto" dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'interno, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria».

<sup>45</sup> P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 2001, vol. II, p. 2950. Cfr. M. Riva, S. Parussa, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, «Annali d'Italianistica», n. 15, a. 1997, pp. 237-265, p. 245: «Ma il vettore determinante del pensiero di Gramsci resta tuttavia l'incontro, l'incrocio tra "elemento popolare" e "elemento intellettuale", basato su di un reciproco scambio, pedagogico e politico [...]».

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1406-1413, p. 1411: «Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. L'ho studiato da vicino solo dopo aver iniziato a fare tentativi poetici in questa lingua. Qualcosa come una passione mistica, una sorta di felibrismo, mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla

Come del resto Gramsci stesso teorizzava nelle pagine dei *Quaderni* dedicate alla letteratura e riferendosi in particolare alla cultura italiana:

[...] manca una identità di concezione del mondo tra «scrittori» e «popolo», cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione «educatrice nazionale», cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti del popolo dopo averli rivissuti e fatti propri [...]<sup>47</sup>

Tuttavia, l'operazione culturale restituita in *Poesie a Casarsa* non reca con sé la traccia di una riflessione sul concetto di collettività, come vedremo, in essa c'è piuttosto la rappresentazione di un io lirico che sprofonda nell'altro da sé alla ricerca della propria dimensione storico-esistenziale.<sup>48</sup> Nella raccolta d'esordio pasoliniana vi si può ravvisare, come già è emerso, la lezione digiacomiana: quel prezioso processo di sublimazione del dialetto all'interno delle strutture prosodiche nazionali.<sup>49</sup>

Il dialetto non è l'oralità e la purezza mitica *direttamente*, ma è appunto usato come metafora dell'oralità all'interno di un grande progetto che adibisce i registri linguistici e letterari a suggerire per via metaforica la formazione di una letteratura. Il dialetto è un registro di scrittura usato come metafora della negazione della scrittura.<sup>50</sup>

L'idea dell'altro, inteso come unità storica e come parte costitutiva di un organismo sociale eterogeneo, viene a Pasolini solo a seguito delle fondamentali letture degli anni '50. Dall'Ascoli e da Gramsci, come abbiamo visto, Pasolini ricava quell'attitudine, tutta politico-filosofica, di considerare i fenomeni

---

stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili».

<sup>47</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, q. 21, cit., p. 2114.

<sup>48</sup> Cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone editore, 2017, p. 76. «Fin dagli anni friulani, Pasolini intreccia in una relazione tutt'altro che piana e scontata due termini e concetti essenziali: da una parte la realtà, che egli mai ridurrà feticisticamente a dimensione fattuale e puramente documentaria; dall'altra il sacro, che della realtà è essenza nascosta e irrinunciabile».

<sup>49</sup> Cfr. G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, cit., p. 145: «L'esperienza stessa del Pasolini friulano utilizza in senso del tutto antipopolare lo strumento-dialetto con l'occhio a Rimbaud, Machado, Lorca, agli ermetici (o magari ai provenzali) e non a una realtà parafolklorica».

<sup>50</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p. 15.

linguistici come fenomeni culturali e politici, come infatti sarà lasciato il segno nelle sezioni conclusive della *Meglio gioventù: El testament Coràn (1947-'52)* e *Romancero (1953)*.

#### *1.4. L'importanza di Pascoli nella poesia dialettale del Novecento*

Dopo quest'affondo nelle premesse culturali che fondano il discorso del poeta di Casarsa, è possibile continuare la lettura del saggio introduttivo dell'*Antologia*.

Esso, infatti, procede affrontando la storia dialettale di molte regioni italiane anche di quelle che in una pasoliniana geografia poetica hanno espresso autori storicamente meno autorevoli, si pensi alla Calabria di Michele Pane, alla Puglia di Nitti, al Molise di Eugenio Cirese. Tutte queste tradizioni dialettali, spiega Pasolini, si sono modellate seguendo un doppio movimento: da un lato hanno incorporato la lezione di un romanticismo consumato e giunto, con ritardo, anche nelle province:

Disegnati vagamente come sono in una pagina di storia romantico-popolare, essi si presentano come prodotti di un periodo in cui la poesia dialettale era un'operazione che si potrebbe dire naturale; ma presto il romanticismo, giungendo nella provincia immiserito, ridotto a schemi, ritardatario, verrà a coincidere con l'angustia di una poesia vernacolare di municipio: anacronistica in un'Italia che andava unificandosi, e in cui, quindi l'unità della lingua poteva rappresentare il massimo dell'attualità in sede culturale.<sup>51</sup>

Dall'altro hanno svolto la funzione di incubatrici di specificità linguistiche: infatti, nelle più defilate realtà geografiche si è meglio conservata la tradizione pascoliana scalzata, nella letteratura in lingua, dalle avanguardie del primo Novecento.

Forse senza che noi ce ne rendiamo completamente conto, nella letteratura italiana della provincia, esiste tutta una sezione (...), innestata su una tradizione che non è affiorata che a tratti in prodotto comunque da prendersi in considerazione (da De Amicis, a Stecchetti, a Serao...) e che invece avrebbe fortemente suggestionato i dialettali. E non sarebbe questo un processo nuovo, nel rapporto tra letteratura dialettale e lingua: abbiamo visto appunto come tanto una poetica romantico-

---

<sup>51</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., pp. 45-46.

popolareggiante quanto la poetica verista, organizzate nella lingua, si siano realizzate quasi unicamente nei dialetti, e vedremo nei primi anni de Novecento un pascolianesimo realizzato ancora nei dialetti, là dove nella lingua si era interrotto per cedere il passo a movimenti letterari anti-tradizionalisti analoghi ma più forti (il crepuscolarismo, il futurismo) e poi alle reazioni letterarie della Ronda e dell'ermetismo.<sup>52</sup>

Erede di questo pascolianesimo, di questa regressione verso una romantica ricerca della patria natia, è l'*Academiuta de lenga furlana* fondata da Pasolini nel febbraio del 1945.

L'esperienza del movimento casarsese si inserisce perfettamente nell'analisi della dialettalità poetica italiana allorquando Pasolini giunge ad affrontare il discorso friulano. Spietata è la critica nei confronti di Zorutti: «scrive in un friulano che non è che il dialetto della piccola borghesia udinese che vede la “campagna” attraverso gli schemi dell'arcadia o di un romanticismo “da gazzetta”: non austriacante, a dire il vero – e come forse ci si attenderebbe – ma molto flebilmente risorgimentale».<sup>53</sup>

Differente, invece, è lo sperimentalismo dell'*Academiuta*:

Ora che abito quassù e non ci sono più la nostalgia e la lontananza, ho dovuto studiare più freddamente quella mia lingua poetica... Da tali meditazioni durate circa due anni e fatte in comune con alcuni giovani amici, è nata l'*Academiuta di lenga furlana*, che è dunque una sorta di modesto *fèlibrige*. Glottologicamente torniamo alle teorie dell'Ascoli, cioè all'affermazione dell'esistenza di una lingua ladina; poeticamente questa lingua non è il dialetto degli zoruttiani, e nemmeno il dialetto, così suggestivo, parlato dal popolo, ma una favella inventata, da innestarsi nel tronco della tradizione italiana e non già di quella friulana; da usarsi con la delicatezza di un'ininterrotta, assoluta metafora.<sup>54</sup>

Il fine di questa esperienza pedagogica, l'*Academiuta di lenga furlana*, consiste anche nel permettere, ai nuovi autori, ai «giovani amici», di confrontarsi con le figurazioni di una nuova poesia friulana di contaminarle, altresì, con la sensibilità della poesia contemporanea.

---

<sup>52</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>53</sup> Ivi, p. 138.

<sup>54</sup> P.P. Pasolini, *Lettera dal Friuli*, [1946], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 172-175, p. 174.

L'Academiuta, oltre che un grosso fatto d'attivismo pedagogico elaborato in anticipo e in profondità, diventò un «foyer», in un certo senso, in cui la ricerca di una identità linguistica e culturale assunse anche una consapevolezza politica...Intorno all'Academiuta noi vediamo sorgere tutta una serie di fenomeni che hanno valore sia per l'ambiente, sia per la formazione di Pasolini: egli vive qui una situazione di passaggio, di trasformazione culturale, il suo riprendere i modelli antichi a contatto con una realtà popolare. Poteva essere questo anche un recupero della linea che andava da Leopardi a Pascoli.<sup>55</sup>

Su tutti, dunque, resta vivo e fondante l'insegnamento e la veste estetico-formale del Pascoli: egli «al punto di incrocio di una grande tradizione divenuta provinciale e di una nuova poesia (quella francese) non ancora individuata, è passato attraverso le più varie esperienze metriche, usando quasi dilettantesamente la sua specializzazione tecnica».<sup>56</sup>

Lo stesso Gianfranco Contini nel saggio del 1955, *Il linguaggio di Pascoli*, aveva notato:

Ora, la linea pascoliana persiste ed è ancora attuale, specialmente se si adotta il punto di vista da cui ci siamo posti, quello linguistico; ed è attualità vivacissima se si pensa agli esperimenti compiuti in questi ultimi anni da un animoso poeta, romagnolo del resto, ma che ha cominciato a scrivere in friulano, Pier Paolo Pasolini, e della giovane scuola che riuscì a promuovere e riunirsi attorno. Se si valutano nel loro insieme i prodotti di questo singolare félibrige friulano, è indubbio che li caratterizzi proprio il gusto di operare, con temi anche modernissimi, in una materia verbale che come tale sia inedita: a un simile esperimento sarebbe difficile negare il predicato di pascoliano.<sup>57</sup>

L'ambizione del Pasolini teorico del felibrismo friulano prevede lo slittamento dalla lingua italiana verso il friulano,<sup>58</sup> lingua «divenuta oggetto di una accorata nostalgia, sensuale in origine ma coincidente poi con la nostalgia di

---

<sup>55</sup> A. Zanzotto, *Pasolini, l'«Academiuta di lenga furlana»*, Nico Naldini, [1984], in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001, vol. II, pp. 283-289, p. 284.

<sup>56</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, [1947], in Id., *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988, pp. 5-11, p. 9.

<sup>57</sup> G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 238.

<sup>58</sup> P.P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, [1945], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 74: «Nel nostro Friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconcertante preistoria poetica».

chi viva – e lo sappia – in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica [...]».<sup>59</sup> Appare evidente, allora, quanto lo sperimentalismo dialettale pasoliniano, in un momento storico di assestamento della lingua italiana, sia funzionale ad un esercizio di stile privo di una reale volontà di comunicazione con un mondo contadino, che ne è comunque il protagonista,<sup>60</sup> ma certamente improntato a fare della poesia dialettale un'alternativa rivoluzionaria alla ormai paludata tradizione in lingua italiana.<sup>61</sup>

Sul piano letterario la ripresa dialettale, che nei suoi ranghi medi applica il preziosismo letterario della premiata poetica Contini-Pasolini, coincide cronologicamente con la liquidazione della lingua della poesia in quanto codice separato e riconoscibile. Recuperare il dialetto ha significato per il poeta giocare la carta, sempre attraente per la tradizione post-simbolista, dell'idioma intonso e incorrotto, della lingua dell'annuncio primitivo. Solo in quel mitico codice il mondo sembra perdere la sua estraneità e tornare a significare.<sup>62</sup>

A questo punto Pasolini approda all'ultimo periodo pascoliano.<sup>63</sup> Sono ormai cambiati i rapporti tra lingua e società, c'è stata una divaricazione: «o maggiore raffinatezza, o un'assai maggiore "inclinazione verso la massa". O

---

<sup>59</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 147.

<sup>60</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Una discussione del '64*, [1964], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 748-785, p. 750: «[...] perché il mio friulano non era un dialetto usato realisticamente: era un dialetto che era quasi l'estrema conseguenza dell'ermetismo, cioè una lingua per poesia».

<sup>61</sup> Cfr. G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, cit., p. 145: «Poesia colta per eccellenza, fine auscultatrice di se medesima, muovendo, al di là di un'ingente serie di mediazioni, da una realtà regionale, circoscritta, rappresentava in quel momento, in qualche modo, una scelta stilistica e, al tempo stesso, ideologica».

<sup>62</sup> F. Brevini, *La poesia in dialetto: un caso letterario del Novecento*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 15.

<sup>63</sup> Come ricostruisce G. Borghello, *Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 29-39, a proposito del ruolo di Pascoli in *Passione e Ideologia*, è possibile individuare tre stagioni della presenza di Pascoli nella poesia del Novecento, cit., pp. 36-37: «Ecco allora qua e là emergere e formarsi, nelle pagine di Pasolini, lo schema di una prima generazione di "pascoliani" (De Titta, Costa, Lorenzoni) e, in seguito, di un gruppo di "secondi pascoliani" (Vann'Antò, Pinin Pacot, Edoardo Firpo ecc.): siamo in questo caso già all'altezza degli anni Venti e Trenta. [...] A questa fascia di secondi pascoliani segue, nell'interpretazione pasoliniana, all'altezza degli anni Quaranta, un gruppo di "terzi pascoliani" [...]».

forse le due cose insieme». <sup>64</sup> All'interno della terza generazione Pasolini colloca anche se stesso e le sue *Poesie a Casarsa* tanto è vero che nel saggio dell'*Antologia* parla in terza persona. Egli si pone, dunque, come l'ultimo esponente di quella lunga generazione che ha in Pascoli il suo capostipite: «Non occorre dire che questa autocollocazione di Pasolini non è motivata da spericolato protagonismo o da dilagante immodestia: esprime invece un'ipotesi di poetica, mirando a collegare felicemente riflessione critica e invenzione stilistica». <sup>65</sup> Non solo c'è una dimensione di finitezza, la conclusione della stagione pascoliana che culmina con Pasolini ma, secondo l'autore stesso, nelle *Poesie a Casarsa* risiede il miglior esercizio estetico di riconfigurazione, attraverso il dialetto friulano, sebbene non direttamente parlato, di quella vita rustica che in Pascoli aveva trovato il più elevato modello poetico. <sup>66</sup>

Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo. Queste sono le ragioni (chè quanto ai risultati non spetta noi parlarne) delle «Poesie a Casarsa» e poi della produzione successiva con qualche prevedibile involuzione verso più pericolose zone letterarie. Da tutto questo, data l'estrema vicinanza al «centro» linguistico italiano, doveva però nascere quella che forse è la più tipica poetica dialettale contemporanea: il dialetto usato come un genere letterario, «atto a ottenere una poesia diversa»; e nello stesso tempo l'attuazione in questo dialetto, di certi motivi novecenteschi rimasti un po' latenti in italiano e vivi in altre letterature (la spagnola, specialmente, ma anche l'ultima provenzale). <sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 116.

<sup>65</sup> G. Borghello, *Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., pp. 38-39.

<sup>66</sup> Cfr. A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, cit., p. 21: «Schemi popolari, strutture riprese da trovatori provenzali o poeti medioevali e moderni contribuiscono a creare quella lingua adamitica che il dialetto casarsese dev'essere. L'autore punta al riuso di diverse forme e strategie espressive, accostate l'una all'altra ma non violate, ciascuna o qualcuna, per presentare come vergine e assolutamente inaudito il proprio idioletto. Da manierista, egli considera il linguaggio sempre come "residuato" di altri linguaggi; da *bricoleur*, costruisce un proprio stile – che possa anche corrispondere alla sua condizione psicologica di adolescente, di Narciso che giudica proiezione di sé il mondo tutto – facendo propri e armonizzando gli stili dei diversi modelli».

<sup>67</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 148.

Casarsa con la sua specificità linguistica, con il suo porsi a ridosso di aree geograficamente speculari, equidistante dalle Alpi e dal mare Adriatico, si fa portavoce, attraverso l'attività di Pasolini, di un'istanza rivoluzionaria che la vede al centro di una complessa riorganizzazione del linguaggio poetico.

Nell'immaginario di Pasolini il friulano è elevato a lingua ideale, perfetta espressione del 'paese dell'anima' rappresentato da Casarsa e dell'intero Friuli; ma è anche un linguaggio di frontiera, che per il suo carattere intrinsecamente romanzo può essere accomunato ad altre lingue appartenenti all'unitario mondo neolatino tanto vagheggiato dal Pasolini felibrista.<sup>68</sup>

Del resto gli anni del dopoguerra, le profonde modificazioni del tessuto sociale, le macerie culturali della seconda guerra mondiale, impongono una riflessione intellettuale che prenda in considerazione il ruolo della comunicazione in senso letterario. Il fascismo, con la sua politica autarchica, aveva influito anche sull'atteggiamento del parlante comune, abolendo, o comunque minacciando, la vita linguistica delle realtà locali. Ogni tipo di identità territoriale era stata schiacciata dal potere nazionale e piegata agli interessi di un'Italia unita e quindi linguisticamente omologata.

La caduta del fascismo segna il ristabilirsi di un clima capace di accogliere le rivendicazioni etniche, e quindi culturali, delle singole comunità che compongono la penisola italiana. Questa inversione di tendenza porta gli intellettuali ad interrogarsi sul ruolo storico-culturale del linguaggio e sulle modalità attraverso le quali si dà la comunicazione stessa. L'antologia di Pasolini e Dell'Arco opera quindi in questo orizzonte: nella consapevolezza, cioè, dell'importanza dell'espressione in dialetto in quanto espressione di identità socio-linguistica, ma anche e soprattutto perché veicolo di letterarietà non meno alta della produzione in lingua italiana.

## *2. Andrea Zanzotto: dalla raccolta d'esordio a La Beltà. Riflessione sul linguaggio e sul dialetto*

### *2.1. Il rifiuto della storia: Dietro il paesaggio, 1951*

---

<sup>68</sup> S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, «Studi Pasoliniani», 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 111-123 p. 112.

Andrea Zanzotto esordisce nel 1951 con la raccolta *Dietro il paesaggio*.<sup>69</sup> L'emblematico titolo della silloge ci permette di cogliere un'indicazione di poetica che struttura e organizza tutta la prima fase della poesia zanzottiana.<sup>70</sup>

Il soggetto poetante si nasconde «dietro» al paesaggio, in una posizione defilata, sommersa, spaurita.

Il problema del rapporto del Soggetto al linguaggio si pone subito sin dalla prima opera storica, *Dietro il paesaggio (1951)*: ove l'esibita e costante iscrizione dell'*Io* nel dettato dichiara non tanto il ripiegamento del Soggetto sulla propria interiorità, secondo una posizione espressiva che si potrebbe richiamare alla tradizione romantico-decadente, quanto l'inquisizione del Soggetto su quella che può essere l'autenticità (la "verità") della propria parola, il suo grado di dicibilità come conferma e prova dell'esistenza stessa del Soggetto.<sup>71</sup>

La poesia di esordio di Zanzotto si presenta, dunque, come una versificazione embrionale, ancora legata alla tradizione otto primo-novecentesca. Gli echi da Montale, da Ungaretti, e ancora da Leopardi e dal simbolismo europeo, Baudelaire e Rimbaud, si dispongono come una cortina all'ombra della quale si libera il canto zanzottiano.

Già a partire dal titolo (*Dietro il paesaggio*), la prima raccolta zanzottiana denunciava un orientamento trascendentale di chiara matrice ermetica, una chiusura nei confronti della violenza storica che, come sempre accade quando entra in gioco un fenomeno di rimozione, manifestava l'incombere di istanze affatto divergenti, ponendo così l'intera operazione sotto il segno di una scoperta quanto fisiologica inautenticità.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951.

<sup>70</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1205-1210, p. 1208: «I miei libri sono nati tutti per una loro quasi intimativa e persino minacciosa necessità al di fuori di ogni "programma", anche se la mia cultura tendeva a far proprie le istanze che a mano a mano si presentavano nel tempo. O io stesso le individuavo a mio modo, nel mio stare in disparte, sotto un'angolazione abbastanza imprevedibile».

<sup>71</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XI.

<sup>72</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 154.

La scoperta del dire in versi avviene, per Zanzotto, molto precocemente: la poesia testimonia di un distacco dalla realtà, anche e soprattutto biografico<sup>73</sup> che viene riversato nella trasposizione poetica ma essa è, altresì, frutto di un continuo lavoro di correzione e di riflessione su aspetti della realtà solo sfiorati dall'esperienza.

Ho cominciato ben presto a «comporre», quasi sempre versi, più raramente prosa; ma soltanto nel dopoguerra ho potuto cominciare a pensare ad una pubblicazione nel senso vero e proprio, perché non ero per nulla soddisfatto di quello che avevo scritto, e sentivo di aver trascurato il più e il meglio pur passandogli vicino.<sup>74</sup>

Il linguaggio poetico si fa iperletterario con l'intenzione di nascondere il Soggetto lirico, di proteggerlo dall'avanzare della storia e di confinarlo in un mondo edenico di felice e ingenua adesione al paesaggio.

Il rapporto del soggetto lirico con il mondo naturale, da un parte, dall'altra con la dimensione storica, costituisce il fulcro della contraddittoria dinamica che presiede all'evoluzione della poetica di Zanzotto lungo l'intero arco della sua produzione.<sup>75</sup>

Quello che appare nella raccolta del 1951 è un io lirico dimesso, isolato in una dimensione privata. L'atteggiamento del poeta nei confronti del paesaggio, e della storia che sul quell'orizzonte geografico si è abbattuta, assume la postura di un ripiegamento introflesso nello psicologismo nevrotico e nella ricerca di una dimora sicura.

Zanzotto individua insomma nella tradizione letteraria da lui privilegiata un modo con cui tenere a bada l'invasione della storia e assicurare una precaria possibilità di consistenza del Soggetto. Quest'ultimo, instabile e franto, è sondato

---

<sup>73</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1207: «Ma soprattutto credo che abbia influito sulla mia infanzia e sulla mia adolescenza l'infiltrarsi progressivo in me di un'idea certo aberrante: quella dell'impossibilità di partecipare attivamente al gioco della vita in quanto io ne sarei stato presto escluso. Io soffrivo di varie forme di allergia e a quei tempi la diagnosi poteva essere abbastanza confusa, dubbia».

<sup>74</sup> Ivi, p. 1208.

<sup>75</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 154.

nei suoi multiformi aspetti con l'ausilio della psicanalisi, a cui Zanzotto s'avvicina, anche per ragioni di personale disagio, proprio in questi anni.<sup>76</sup>

L'io lirico si presenta dunque come indissolubilmente legato al paesaggio: «c'era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di “punti roventi”, vette o pozzi, preminente in ogni caso».<sup>77</sup> L'autore instaura con il mondo circostante un legame esistenziale e viscerale: «ne risulta la continua metamorfosi dell'io nella realtà naturale o, viceversa, l'umanizzazione del paesaggio».<sup>78</sup>

Io lirico e linguaggio si trovano così a modellare la propria voce sul paesaggio, anzi, «dietro il paesaggio», laddove è possibile restare in una posizione defilata, di non riconoscibilità. «L'impatto “perturbante” della storia sul divenire stagionale del paesaggio si rivela in questi versi di *Là sovente nell'alba*».<sup>79</sup>

Tra i monti specchi eccelsi del primordio  
impigliava le gracili corna  
il cervo nato dalla neve;  
pullulavi alle finestre  
lava di primavera,  
vivente a me scendevi tra le spire  
degli evi deformi.<sup>80</sup>

«La “discesa” primaverile si configura come attraversamento di un tempo spiraliforme, nel quale la circolarità dell'eterno ritorno naturale si “deforma” all'intersezione con la linearità della progressione storica».<sup>81</sup> In questa poesia, però, appare anche evidente come il soggetto sparisca all'ombra di un paesaggio che erompe sulla pagina poetica.

---

<sup>76</sup> E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 91-92.

<sup>77</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1206.

<sup>78</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Dietro il paesaggio, Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1400.

<sup>79</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 154.

<sup>80</sup> A. Zanzotto, *Là sovente nell'alba*, *Dietro il paesaggio*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 47, vv. 5-11.

<sup>81</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 154.

O golfo della terra  
a me noto per sempre,  
dalle cui pieghe antiche  
spogli d'ombre balzano eventi;  
freddo rifugio cui gl'insoliti  
fiumi cingono il grembo,  
i tuoi sparsi elementi sono  
la mia solitaria gloria,  
i raggi del tuo sole  
non maturano che neve.  
Ma ancora negli abissi  
tuoi cercarti m'è caro,  
in ogni tua forma ghiaccio sepolto,  
del mio sangue ogni tua fonte esulta.

Tu clemente ricorderai le immagini  
della mia vita.<sup>82</sup>

Siamo in presenza di un paesaggio in cui la forza generatrice della natura appare sotto la coltre di una raggelante neve («i raggi del tuo sole/non maturano che neve»): «rimane solo la realtà storica degli *sparsi elementi* di un paesaggio primordiale, custode da sempre e per sempre della vita dell'io».<sup>83</sup> Dalla questo componimento emergono tutte le questioni teoriche sopra accennate destinate a strutturare la prima raccolta poetica di Andrea Zanzotto.

Sono poesie che egli scrive nel periodo della sua emigrazione in Svizzera nei primi anni del dopoguerra, e in Zanzotto c'è il rifiuto inquieto della storia (quella micidiale storia) che rende intenso il suo sguardo fisso alla natura, alla terra, e al conforto e alla ipotesi di certezze che da questo sguardo gli derivano.<sup>84</sup>

Tuttavia il viaggio del Soggetto si dispiega attraverso passaggi diversi che testimoniano di un percorso di formazione: chi dice "io" passa dal rimpianto per la perdita di un paradiso personale (*Elegia e altri versi*, 1954); al rispecchiamento in una voce impersonale (*Vocativo*, 1957); all'identificazione con una esistenza

---

<sup>82</sup> A. Zanzotto, *Là sovente nell'alba, Dietro il paesaggio*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 47, vv. 12-27.

<sup>83</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Dietro il paesaggio, Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1405.

<sup>84</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. LV.

emorragica, in frantumi (*IX Ecloghe*, 1962); fino all'accettazione del pervasivo brusio televisivo, dello strapotere della società delle merci. Fino, cioè, all'accettazione e alla consapevolezza di una sconfitta storica che può e deve essere contrastata dal Soggetto ricorrendo ad una «lingua-norma» che sappia sopravvivere al mare dell'inautenticità (*La Beltà*, 1968).

Nel giro di 4-5 anni nascevano così i miei libri, molto diversi l'uno dall'altro, quasi anelli di una catena, intrecciati tra di loro ma ognuno nettamente distinto, dislocato rispetto a quelli precedenti: anche se proprio una revisione, una nuova focalizzazione dei vecchi temi, del vecchio io, costituiva il nucleo attivante del procedere.<sup>85</sup>

Ed è proprio in una rinnovata stagione lirica, dopo il '68, che Zanzotto scopre un tipo di linguaggio poetico che fa i conti con una metariflessione sulle capacità comunicative della Poesia.

La Poesia diventa, insomma, quel luogo privilegiato nel quale il Soggetto sperimenta un nuovo codice pur restando sempre in ascolto degli insegnamenti della tradizione. In Zanzotto, inoltre, il dire poetico è sempre strettamente intrecciato con una componente geologica: nell'articolare un discorso metapoetico l'autore adopera un lessico tellurico. La poesia ha la capacità di porre al Soggetto degli interrogativi, essa scopre le contraddizioni presenti nella realtà facendole apparire come di «faglie» della crosta terrestre.

Nonostante tutto la poesia, pur con queste sue contraddizioni, può segnare per lo meno uno stato di allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo; può esprimere un sottinteso di minaccia: o forse di speranza? Si può rovesciare il segno; si è costretti, nel momento stesso in cui ci si lascia andare allo scrivere, ad ammettere che tale gesto possa avere un significato.<sup>86</sup>

Ma seguiamo, attraverso l'alternarsi della prosa e dei versi zanzottiani, il formarsi di una coscienza costruita sulla responsabilità e sulla resistenza.

## 2.2. *Scomparsa dell'eden e ricerca dell'identità: da Elegia e altri versi, 1954 a Vocativo, 1957*

---

<sup>85</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1208-1209.

<sup>86</sup> A. Zanzotto, *Poesia?*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1200-1204, cit., p. 1201.

Come abbiamo visto, nella prima raccolta del 1951 il soggetto e il linguaggio sono al riparo dalla storia e dalla tradizione poetica; tuttavia in un saggio che si fa risalire intorno al 1955, *Situazione della letteratura*,<sup>87</sup> qualcosa cambia: la storia e i suoi rapporti con la letteratura entrano nella riflessione intellettuale del poeta. Zanzotto, infatti, analizza e ripercorre le tappe della letteratura post-bellica e la situazione a cui si è approdati nella sua contemporaneità.

Oggi noi siamo sulla stessa «frana» della generazione che ci precedette, frana le cui origini remote sono già notevolmente lontane, ma il suo moto è più rovinoso e veloce, al punto che ora, più che di coscienza di una crisi, si può cominciare a parlare di alterazione psichica provocata dalla crisi, di dissoluzione di ogni possibile *mens* che pretenda autenticamente e adeguatamente porsi davanti la crisi nella sua pienezza, esprimerla con opere di pensiero o di poesia.<sup>88</sup>

Con queste riflessioni di matrice storico-letteraria siamo dunque a metà degli anni cinquanta. Nel 1954 Zanzotto ha portato a compimento la raccolta *Elegia ed altri versi*<sup>89</sup> nella quale si consuma il pianto per la perdita di un paradiso, di un eden primigenio. Il paesaggio, l'unico protagonista di questa stagione poetica sembra ormai richiudersi. Un clima di compassione e di nostalgia circonda queste poesie in cui non ci sono superstiti, se non una natura muta e desolata.

Finito il desiderio, chiuso il suono  
dei fiumi e della vita, sopita la fede oscura  
ch'ebbi in tutta l'apertura del mondo  
in tutti i nodi avventurosi  
d'alberi crete e venti  
[...]  
Trabocca l'altopiano  
di felci tenebrose e frane nude,  
la pioggia porta a sepoltura

---

<sup>87</sup> Cfr. G.M. Villalta (a cura di), *Commento e note alle prose, Situazione della letteratura*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1718: «Dattiloscritto senza indicazione di titolo e data. Alcuni riferimenti interni (al senatore americano Mc Carthy, agli interventi di Pasolini, alla poesia di Luzi) suggeriscono la collocazione dello scritto nella seconda metà degli anni Cinquanta».

<sup>88</sup> A. Zanzotto, *Situazione della letteratura*, [1955 ca.], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1087-1094, p. 1088.

<sup>89</sup> A. Zanzotto, *Elegia ed altri versi*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954.

tra clivi assenti l'ultimo paese.<sup>90</sup>

È tutto pronto affinché l'io lirico si presenti sulla pagina zanzottiana nell'atto di autoappellarsi. Dismessi i panni della finzione letteraria, che aveva rappresentato un cordone di sicurezza, il Soggetto si trova di fronte non solo all'inautenticità del dire, costruito sulle parole già usate e consumate della tradizione; ma anche davanti alla falsità del mondo che con quelle stesse parole viene rappresentato.

Abbandonare la mimèsi di una autenticità estetica e retorica è una scelta necessaria che comporta, tuttavia, una forte instabilità per il Soggetto, ancora impegnato in un lungo processo di genesi e formazione:

Di cui infatti attesta il volume subito successivo, *Vocativo*<sup>91</sup> (1957), ove i persistenti caratteri della letterarietà di un discorso che si vorrebbe protettivo, si incrinano proprio attorno all'attore primario, l'Io, che si trova a enunciare le prime, trepidanti sillabazioni grammaticali del suo stesso pronome, cui sembra ormai ridursi la propria consistenza, la propria esistenza come "figura".<sup>92</sup>

Solo una volta accettata, e messa a tema, la presenza di un Io è possibile occuparsi, con il filtro dell'individualità, del mondo circostante. In un saggio del 1959 dal titolo *Una poesia ostinata a sperare*, Zanzotto continua ad interrogarsi sul rapporto della Storia, questa volta indagata in accordo con il percorso poetico. Questo *excursus* storico culmina con la descrizione di una nuova poesia che tanto ricorda il modo di composizione che sarà espresso appieno dalla *Beltà*. Comincia a delinarsi, qui, quel processo attraverso il quale la lingua si spoglia delle sue caratteristiche di grammaticalità conservando al contempo la sua inalienabile capacità comunicativa.

Parve anche a me che si dovesse puntare su di essa, pur nella scarsità delle forze e delle ragioni, anzi mi trovai a riconoscermi in essa, a credere in una poesia ostinata a mediare l'immediabile, e che sperasse (se è lecita la reminiscenza) come non sperando, vivesse come non vivendo, si movesse in un suo rimanere immobile, fosse autentica nel suo non escludersi come convenzionale, si offrisse anche come ipotesi di mero accadimento grammaticale pur non rassegnandosi a non sentirsi

---

<sup>90</sup> A. Zanzotto, *È un tuo ricordo, Elegia e altri versi*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 121-122, vv. 14-19, 26-29.

<sup>91</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.

<sup>92</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio in Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XII.

«parola», rivelasse l'eterno di questo oggi nel suo riconoscersi fragilissima provvisorietà; e che si aggrappasse all'«al di là» di una possibile absolutezza anche a costo di apparire astratta.<sup>93</sup>

La poesia diventa, allora, ricerca ostinata di un dire primigenio facendosi altresì paradigma teorico di tutta la produzione in versi di Zanzotto, soprattutto dopo la scoperta di un nuovo linguaggio con *La Beltà*.

### 2.3. *Perdita di un linguaggio autentico e ritorno alla classicità: IX Ecloghe, 1963*

In questi anni, tuttavia, comincia ad emergere un'altra questione teorica: l'annosa «questione della lingua» ritorna nelle pagine saggistiche di Zanzotto rideclinata nella veste retorica del far poesia.

In un saggio del 1960 appare chiaro come la diatriba si polarizzi su due prospettive differenti che condividono, però, un fondo comune: come sintetizza l'autore in un suo saggio dal titolo *Lingua e dialetto (appunti)*. Da un lato «la componente felibrista della raffinatezza che cerca nuovi effetti di cui la “lingua” sarebbe ormai incapace»; dall'altra «quella populistica, tendente a rappresentare il dialetto come lingua del popolo in contrapposizione all'altra, che sarebbe propria della classe superiore, e perciò meno “vera”». <sup>94</sup> In entrambi i casi, sia che la lingua fosse ormai polarizzata nella prospettiva di inautenticità data da un eccesso di raffinatezza; sia che, invece, essa si configuri come espressione popolare e quindi non propriamente adatta ad un tipo di divulgazione colta, il poeta si trova di fronte ad un'incapacità: restituire il vissuto, individuale e collettivo, esistenziale o sociale, con un dettato che rispecchi i canoni paradigmatici di aderenza alla realtà e autenticità.

Le due prospettive fin qui analizzate, spiega Zanzotto, esprimono una medesima condizione di partenza ovvero quella «comune idea che si ha della lingua come un “limite” alle possibilità dell'espressione». <sup>95</sup>

Ogni atto linguistico è, quindi, ontologicamente castrante delle innumerevoli possibilità che l'individuo ha di esprimere se stesso: nell'atto di inserirsi cioè in

---

<sup>93</sup> A. Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, [1959], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1095-1099, p. 1098.

<sup>94</sup> A. Zanzotto, *Lingua e dialetto (appunti)*, [1960], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1100-1103, p. 1100.

<sup>95</sup> *Ibid.*

una convenzione comunicativa e sociale ecco che la soggettività sparisce ingabbiata dalla lingua nazionale.

La «questione della lingua» si fa, quindi, non solo polemica comunicativa ma soprattutto barriera esistenziale e sociale:

E c'è poi l'atto di violenza insito nell'imposizione più o meno manifesta di una certa lingua nazionale come lingua universale, in base a situazioni di fatto; l'imperialismo linguistico è tra i meno sopportabili, crea una reazione a catena di risentimenti che minano la possibilità e la necessità di un incontro a livello mondiale tra pari oggi sentite da tutti i popoli.<sup>96</sup>

Questa a cui Zanzotto approda, nel 1963, è una posizione molto dura contro un plurilinguismo che dovrebbe essere veramente sociale ma che è incapace, invece, di creare un'autentica comunicazione tra i popoli.

Il linguaggio, quindi, diventa identità di un individuo e di un popolo ma altresì si pone in una funzione mutilante nell'atto di rendersi comunicazione. L'utopia zanzottiana dei primi anni Sessanta sembra risolversi nella creazione di una «interlingua» capace di mettere in relazione etnie e popoli con codici linguistici diversi.

V'è chi sta pensandoci, già esistono gruppi di filologi letterati e scienziati che lavorano insieme per studiare il miglior modo di abbattere le barriere linguistiche; ma gli sforzi si concentrano più nella realizzazione di macchine per tradurre che nella creazione di un'interlingua veramente razionale.<sup>97</sup>

Solo un anno prima, nel 1962, in un'intervista senza titolo, alla domanda «Se lei non fosse italiano, in che lingua le piacerebbe far poesia? E perché?», Zanzotto risponde:

Anche essendo italiano vorrei usare una lingua in cui era scritta una mirabile poesia che io lessi in sogno (succede a tutti). O un'interlingua, almeno galattica, che congiungesse il massimo di razionalità col massimo di necessità, di fatto naturale.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> A. Zanzotto, *Oltre babele*, [1963], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1114-1118, p. 1115.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> A. Zanzotto, *L'italiano siamo noi (otto brevi risposte)*, [1962], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1104-1106, p. 1104.

Siamo dunque all'interno di una riflessione teorica in cui il poeta si interroga sulle molteplici funzioni del linguaggio, sulle possibilità di quest'ultimo di farsi interprete di un sentire collettivo che superi le barriere nazionali per porsi, appunto, come atto naturale, «lingua galattica».

Sembra una *lectio* superficiale e banale affermare che la poesia di Zanzotto, già in *Vocativo* ma più esplicitamente con *IX Ecloghe*, ora si pone apertamente il problema della modernità. Ma non come adeguamento del proprio linguaggio poetico a quelli che sono i percorsi coevi della poesia italiana ed europea e dei programmatori lucidi del “che fare”. La nozione che Zanzotto ha della poesia rimane identica a se stessa, è paradigmatica, legata a un'alta idea della letteratura e dell'uomo. Quello che a partire da *IX Ecloghe*, si afferma come novità è il dilatarsi della lingua della poesia a zone che prima Zanzotto si precludeva.<sup>99</sup>

Non solo, dunque, il linguaggio dilaga in aree tematiche finora intentate ma con esso il Soggetto si dilata stillandosi in una emorragia. Nel 1962 Zanzotto completa la raccolta dal titolo *IX Egloghe*,<sup>100</sup> siamo negli anni in cui l'avanguardia, con il gruppo dei *Novissimi*, conduce una nuova e più radicale innovazione dei canoni poetici.

Il *Gruppo 63*, nasce a Solunto, a pochi chilometri da Palermo. Questa nuova, anzi «novissima», corrente aveva come statuto, non formalizzato in un vero e proprio scritto programmatico, ma più che altro come comune intento, quello di stravolgere e modificare nelle fondamenta la paludata tradizione poetica italiana.

Di fatto dietro a questa sigla [*Gruppo 63*] c'era un movimento spontaneo suscitato da una vivace insofferenza per lo stato allora dominante delle cose letterarie: opere magari anche decorose ma per lo più prive di vitalità e di rilievo stilistico innescavano prolungati dibattiti critici.<sup>101</sup>

In questo tumultuoso clima storico-letterario, tra l'allestimento dell'Antologia dei “Novissimi” (1961) e la formalizzazione del *Gruppo '63*, alle soglie di una rivoluzione del linguaggio e di uno sconvolgimento delle forme della poesia, Zanzotto pubblica un libro di ecloghe: si reimmette, cioè, nel solco classico di un genere oramai estinto.

---

<sup>99</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit. p. LXIX.

<sup>100</sup> A. Zanzotto, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962.

<sup>101</sup> N. Balestrini e A. Giuliani, *Introduzione*, in Id., *Gruppo 63. Antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. VIII.

Perché il poeta di Pieve opera questa scelta apparentemente involutiva? Quali sono i significati che si nascondono sotto la patina di un classico rigore formale?

La norma è tanto più invocata quanto più il poeta avverte (dopo lo sforzo di *Vocativo* dove il classicismo di Zanzotto era giunto al suo punto di massima incandescenza) il rischio di deflagrazione della propria materia linguistica. Ma all'interno delle sue cadenze, nell'alternarsi ad eco delle sue voci mutanti, l'ecloga reca in nuce quella che è la novità più vistosa della poesia di Zanzotto, di assai maggior portata di quanto non sarà l'intensa strategia del significante: il passaggio dal mono – al plurilinguismo e la mescolanza dei livelli stilistici che vanno verso una più vasta registrazione della realtà.<sup>102</sup>

Si ritorna allora, come spiega Bandini, alla norma per paura che la «materia linguistica», vuota oramai di un senso comunicativo e storico, possa esplodere. L'ecloga diventa il gioco retorico, quindi, non solo di arginamento ma anche di accoglimento di realtà linguistiche finora escluse dalla sfera poetica. Lingue straniere, latino, citazioni di canzoni ma allo stesso tempo prestiti da Petrarca e Dante: «il poeta cioè annette al proprio dettato anche saperi e culture (le cose all'òrie, secondo Croce estranee alla poesia), non più preoccupato di una qualche purezza della parola».<sup>103</sup>

Con la deflagrazione del linguaggio, rischia l'esplosione anche il Soggetto che in esso si identifica e che con esso si autorappresenta. Nonostante il genere classico dell'ecloga, questa poesia mostra squarci d'abisso che preannunciano la pericolosa fuoriuscita dell'Io dai versi.

Si lasci che io dica «io».  
Quanto è difficile dire: io.  
Ora: «io-sono» è questa emorragia...  
.....  
Ti prego, fammi un segno, lasciati  
scorgere: tu tenera come onda,  
rutila pescagione, rete, foce,  
solco di mare, succo.  
Perché posso giurarlo, posso  
a fatica scavarlo, ma scavarlo  
da me, questo che oggi non vuole

---

<sup>102</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit. p. LXX.

<sup>103</sup> Ivi, p. LXXI.

dirsi: con te, io ero.<sup>104</sup>

Lasciamo il poeta alle prese con la riformulazione delle classicità per ritrovarlo nelle pagine dei saggi.

#### 2.4. *Deflagrazione del linguaggio: La Beltà, 1968*

Nel 1965, in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon, Zanzotto introduce quello che sarà l'assillo della poesia successiva che completa, nel 1968, quel processo di separazione tra significato e significante iniziato quasi dieci anni prima.

Comunque, in un mondo sottoposto a tensioni divergenti (positive e negative) come forse mai nella storia, e nell'affollamento di nuove acquisizioni che provengono da ogni settore della ricerca, tutto quello che si fa oggi resta sempre sotto il segno della convenzione e delle morali provvisorie, sia che l'artista creda in un suo lento e incerto cammino pagato duramente a livello emozionale, sia che abbandonato al torrente del «consumo», creda a quella che già Leopardi definì così bene nella *Palinodia* come «menstrua beltà», in una serie cioè di rivoluzioni-esplosioni a salve e a freddo.<sup>105</sup>

Adesso, con il vuoto di senso che si è venuto a creare tra la realtà e la percezione della stessa come di qualcosa di ambiguamente plastificato, falso, l'attenzione del poeta è rivolta ad indagare principalmente il delicato momento storico in cui si trova l'Italia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi dei Sessanta: un momento, cioè, di forti cambiamenti sociali che generano una messa in discussione anche delle convenzioni linguistiche e culturali vigenti.<sup>106</sup> Addentriamoci nel pensiero di Zanzotto all'altezza del 1965:

---

<sup>104</sup> A. Zanzotto, *Con quel cuore che basta, IX Ecloghe*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 223, vv. 15-25.

<sup>105</sup> A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, [1965], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1119-11134, cit., p. 1126.

<sup>106</sup> Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., pp. 178-179: «Il nuovo approccio al problema della storia, maturatosi nel percorso che va da *Vocativo* alla *Beltà*, non poteva che comportare, da parte di Zanzotto, una revisione della poetica sottesa a *Dietro il paesaggio*. Se da un lato, infatti, il poeta non sconfesserà mai le passate scelte, continuando anzi a sostenerne la profonda necessità, dall'altro era inevitabile che, una volta esperita fino alle estreme conseguenze, la crisi inscindibilmente storica, culturale e individuale, entro cui quelle stesse scelte avevano trovato una ragion d'essere, lo inducesse a un confronto più serrato con il proprio trascorso poetico ed esistenziale».

Oggi si parla spesso di autenticità dell'inautentico, causata dal fatto che il mondo attuale, avendo raggiunto il massimo grado di inautenticità, si esprimerebbe appunto in un'arte massimamente inautentica. E in parte si deve consentire; il falsetto, e le avanguardie in falsetto, [...] costituiscono una realtà e dunque il sintomo di una situazione.<sup>107</sup>

Nonostante, dunque, ad imporsi sia un paesaggio nel quale le vette dell'inautenticità sono esse stesse testimonianza ossimorica di una realtà che è stata autentica, un tempo, ma che, ormai, ha perso i suoi originari connotati, quel che resta è continuare a credere ostinatamente nella Poesia.

Si potrà quindi riprendere l'affermazione che la poesia, solo col suo esserci, forsennatamente e insieme ricca di ogni possibile ragione implicita, è la prima figura dell'impegno: perché (e pensiamo anche a Eluard) non solamente essa deve e può parlare della libertà, dire cioè la prepotente "sortita" dell'uomo dalle barriere di ogni condizionamento, e il superamento di qualunque "dato"; ma col suo solo apparire, col suo "sì" essa dà inizio alla sortita, al processo di liberazione. La poesia, come la libertà, è una «sola parola», quella che «salva l'anima» in una suprema proposta qualitativa in evasione da qualsiasi premessa quantitativa.<sup>108</sup>

Così facendo il ruolo della Poesia si dilata fino a raggiungere il tema dell'impegno, della collettività, della responsabilità pubblica e, quindi, in una prospettiva liberata dall'assillo della quantità, che è propria delle merci e della società di massa, assurge a «suprema proposta» di qualità.

All'altezza de *La Beltà*, la poesia di Zanzotto si è trasformata da ovattato «rifugio» in un agguerrito «principio di "resistenza"», cioè nella «dolce fessura» [...] attraverso cui osservare e diagnosticare [...] Andrea Zanzotto giunge, insomma, a restituire alla poesia quell'antica, altissima funzione civile che la tradizione lirica dell'Occidente, da Dante a Foscolo, da Hölderlin a Leopardi e a Montale, le aveva assegnato e di cui la Storia e le sue catastrofi sembravano averla irrecuperabilmente privata.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, [1965], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1126.

<sup>108</sup> Ivi, p. 1129.

<sup>109</sup> Cfr. F. Carbognin, «Luogo preso in parola». *Sul paesaggio lirico di Andrea Zanzotto*, in G. Bongiorno e L. Toppan (a cura di), *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 97-133, p. 104.

Percorrendo questa strada, cioè raccogliendo la tradizione ma innovandola, accettando la storia nella versificazione così da potervi opporre una fonte del dire autentico, ripercorrendo le tappe liriche della propria produzione poetica,<sup>110</sup> Zanzotto giunge alla poesia franta e plurilinguista che è contenuta nella raccolta del 1968, *La Beltà*.<sup>111</sup>

È a questo punto che Zanzotto compie il gesto decisivo – il gesto che è sotteso alla *Beltà* e, da lì, a tutte le opere future. Si tratta del gesto di rimozione di ogni paratia protettiva – quella della letterarietà come quella della visione a distanza –, gesto che scardina le strutture della finzione, compresa quella del personaggio della prima persona, e pone il Soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio. Il *Soggetto*, insomma, entra nel gioco, e si pone in gioco. È un gesto di natura noëtico-esistenziale, ove il linguaggio viene assunto come il fondamento dell'essere, e che pochissimi fra i poeti sono stati in grado di compiere [...]<sup>112</sup>

Zanzotto stesso dedica un autocommento alla *Beltà* raccolto da un questionario comparso con il titolo redazionale *Andrea Zanzotto: riflessioni sulla poesia*, in «Uomini e libri», del marzo 1969,<sup>113</sup> ora raccolto nei «Meridiani» con il titolo *Su «La Beltà»*.<sup>114</sup> In questa autoesegesi il poeta descrive i poli entro i quali si è concentrato il dettato poetico in quei turbolenti anni: da un lato, il «babelismo» la contaminazione di campi semantici diversi e il fiorire di «metalinguaggi specialistici»; dall'altro la necessità di «sprofondare sempre maggiormente nella singolarità di ciascuna lingua».<sup>115</sup> Due forze opposte si contendono la scena di un linguaggio instabile e non più rigidamente canonizzato. Tutto l'universo comunicativo è scisso, dunque, in due tendenze.

Da una parte si assiste alla confusione babelica di linguaggi giustapposti, non integrati, espressione di saperi settoriali e specialistici:

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 103: «D'altro lato, questo riattraversamento comporta la progressiva integrazione, nel territorio poetico, di quanto inizialmente vi rimaneva rigidamente escluso, o perché rimosso, come il dialetto [...], o perché tenuto a distanza, cioè lasciato al di fuori dell' "ampolla" del paesaggio iperletterario».

<sup>111</sup> A. Zanzotto, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.

<sup>112</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio in Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. xx.

<sup>113</sup> Cfr. G.M. Villalta (a cura di), *Commento e note alle prose, Su «La Beltà»*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1722.

<sup>114</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1143-1149.

<sup>115</sup> Ivi, p. 1147.

Le vecchie lingue riescono d'intrigo all'istantaneità della comunicazione, che quasi sottintenderebbe un'universalità linguistica, per non divenire assurda; sono vesti fuori moda o inadatte ormai ad essere portate. Quindi tendenza al babelismo [...]<sup>116</sup>

Dall'altra parte, sembra crescere l'esigenza di ritornare ad un linguaggio che sia integro e capace nella sua unità di soddisfare le esigenze comunicative e storico-culturali del parlante.

Dall'altra, invece, appare una specie di voluttà di sprofondare sempre maggiormente nella singolarità di ciascuna lingua, nel suo destino «unico» ormai minacciato, una volontà di emungere da ciascun sistema linguistico ogni suo umore – potenzialità, di esplicitare ogni suo mistero, di farlo “rendere” al massimo, lungo la diacronia oltre che nella sincronia, e con l'assorbimento delle congiunte sfere dialettali e gergali.<sup>117</sup>

Mi sembra che lo sperimentalismo che Zanzotto consegue nella *Beltà* si ponga esattamente a centro di queste due polarità entro le quali oscilla la poesia contemporanea italiana negli anni del boom. Parafrasando il saggio sopracitato, i versi dell'autore di Pieve si pongono, cioè, al riparo dalla massificazione *no sense* del «“villaggio elettronico”» in cui è «caduto il tempo-spazio» ma restano ancora al di qua di uno sprofondamento che sarà poi causa di un'esplosione violenta del dialetto, come vedremo nel *Filò*.

Ponendosi dunque in una sfera ancora intermedia, tra l'insignificanza del linguaggio globalizzato e l'emersione del dialetto, Zanzotto rinnova il messaggio poetico e, innovando, sperimenta un nuovo modo di comunicare.<sup>118</sup> La regressione delle forme grafiche e semantiche diventa lingua originaria, balbettio, *petèl*. Zanzotto stesso chiosa nelle note poste a chiusura della raccolta: «si dice *petèl* la lingua vezzeggiativa con cui le mamme di rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella con cui si esprimono gli stessi».<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 1147

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Cfr. C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, «Rivista di letteratura italiana», n. 2, 2016, pp. 181-200, p. 194: «Ed è dal fondo, insieme a gli ultimi, che Zanzotto riesce a scorgere l'umanità. Pertanto, la poesia zanzottiana non distrugge il linguaggio ordinario se non per ricostruirlo su un piano superiore. Alla destrutturazione operata dalla figura segue, allora, una ristrutturazione semantica».

<sup>119</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 349-357, p. 352.

Diviso tra queste due polarità il linguaggio della *Beltà* diventa una «messa in-rappresentazione»<sup>120</sup> di se stesso: su tutto prevale cioè, un'istanza metapoetica.

[...] In altre parole, la *Beltà* può essere definita come una “raccolta di poetica”, dove la categoria linguistica della «riflessione metatestuale», promossa a caratterizzante primaria della macrotestualità, fa sì che «l'architettura semantica e compositiva del libro» rifletta sé stessa, determinando una sorta di *mise en abîme* in cui la rappresentazione è sempre, ricorsivamente, rappresentazione di rappresentazione.<sup>121</sup>

Dunque il rapporto tra il poeta e il linguaggio, non solo nella sua valenza poetica ma anche come strumento di una realtà comunicativa, diventa saldissimo fino ad essere trattato come il tema che soggiace all'intera versificazione.<sup>122</sup>

Di fronte ad una tale prospettiva, cioè della lingua indagata nella sua struttura e per di più nel suo suono pre-articolatorio e pre-grammaticale,<sup>123</sup> l'interesse per le categorie della tradizione e dei classici non trova spazio se non in tracce liminari: si pensi, ad esempio, proprio al titolo della raccolta in esame, *La Beltà*. Nella nota al componimento *Ampolla (cisti) e fuori* chiosando il termine «la chose»<sup>124</sup> Zanzotto spiega:

Più che altrove, qui nell'accezione erotica. Omaggio a Baudelaire e a infiniti altri. Il tema della «bellezza» che qui si rinsecchisce in «beltà», grazie ad una

---

<sup>120</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Id., A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XIX.

<sup>121</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 180.

<sup>122</sup> Cfr. *Idem*: «Rinviando ancora una volta al gesto di Münchhausen, dunque, la macrostruttura, nella *Beltà*, si regge sulla macrostruttura, secondo una traiettoria circolare che fa coincidere il fondamento con il fondato».

<sup>123</sup> Mi sembra che possa valere per Zanzotto, a questo proposito, ciò che Contini dice per il Pascoli. Cfr. G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 224: «Le eccezioni di cui si discorreva, in parte sono anteriori alla grammatica: se si tratta di linguaggio fono-simbolico, per esempio di onomatopée, abbiamo a che fare con un linguaggio pre-grammaticale. Ma ci sono eccezioni alla norma che, se così posso dire, si svolgono durante la grammatica, vale a dire sono esposte in una lingua provvista d'una sua struttura grammaticale parallela a quella della nostra, in un altro linguaggio; e ci sono eccezioni le quali si situano addirittura dopo la grammatica, perché, quando Pascoli estende il limite dell'italiano aggregando delle lingue speciali, annettendo poi quelle lingue specialissime che sono intessute di nomi propri, realmente ci troviamo in un luogo post-grammaticale».

<sup>124</sup> A. Zanzotto, *Ampolla (cisti) e fuori, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 298, vv. 26-28: «J'aime la chose./Veramente. Beltà./Come cento canoni cosmici carmi fa».

possibilità che è data dalla lingua italiana, consente un gioco di andata e ritorno di un senso inafferrabile che oscilla appunto tra i due significanti, giustificando il titolo del libro. Scarsi riferimenti al «bello» sentito come «inizio del terribile».<sup>125</sup>

Come ha notato Luca Stefanelli, tutta la silloge risulta compresa nello scontro sublime tra *eros* «il mito, l'ammirazione, il valore auto-consolatorio della pratica poetica nel suo essere assieme “lode” e “collaudo” della realtà»<sup>126</sup> e *thanatos*, «lo sguardo pietrificante della medusa [...] che attraverso il suo potere demistificante paralizza ogni stimolo vitale».<sup>127</sup>

#### EPIGRAFE

[...]

Ma come si è difesi nel cocco  
nella cisti beltà  
e che ci sia tueggiata, tua.

Beltà, beltà,  
come bene, incistati ci si sta.  
(È sempre una delle sue, una delle tante)<sup>128</sup>

L'«ampolla (cisti)» risponde alla categoria dell'*eros*: è il ventre materno in cui il soggetto prospera e cresce in una forma però, patologica, «incistato». Di contro abbiamo gli effetti distruttivi e mortiferi della storia che rompe la cellula originaria della vita cacciando il Soggetto dall'eden materno: il dilagare, cioè, sulla pagina zanzottiana di *thanatos*.

Ma veramente: beltà, napalm,  
dov'è rotta l'ampolla la cisti  
rotto il tempo rotto l'eternità.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 351.

<sup>126</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 73.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> A. Zanzotto, *Ampolla (cisti) e fuori, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 297, vv. 9-14.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 298, vv. 36-38.

Se per un verso è implicito l'ascendente baudelairiano,<sup>130</sup> per un altro non si può non riscontrare un «perfetto raccordo con quello dell'altro grande poeta e “teorico” della crisi moderna: Giacomo Leopardi».<sup>131</sup>

Con un fondamentale scarto, tuttavia, rispetto a entrambi: se Leopardi poteva ancora ritrovare, in un superiore distacco ironico, quella condizione di privilegio che la poesia sembrava aver smarrito nell'ipertrofica paccottiglia della modernità, e se Baudelaire poteva ancora cullare la fantasia “contrappresentistica” di una remota *âge d'or*, a Zanzotto tutto questo è precluso dalla superiore, drammatica consapevolezza della crisi come fatto intrinseco alla vicenda della civiltà, e quindi anche come imprescindibile dato di partenza per qualsiasi esperienza che ambisca a un pur minimo e negativo grado di autenticità.<sup>132</sup>

La lingua della poesia altro non è che una sovrastruttura costruita al di sopra di quella naturale che deve essere riscoperta partendo proprio dall'inautentico.<sup>133</sup>

L'io lirico diventa così il protagonista di questa stagione poetica nella misura in cui si confronta e intreccia la sua presenza con un linguaggio svuotato di ogni appiglio stabile e coerente con la tradizione. Il Soggetto deve confrontarsi con il mondo e con la storia per poter slegare se stesso da una realtà che lo ha imprigionato dietro una patina fatta di luccichii e pubblicità.

---

<sup>130</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Hymne à la Beauté, Les fleurs du mal*, in Id., *I fiori del male altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 1999, testo francese a fronte, p. 36: «Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;/Tu répands des parfums comme un soir orageux;/Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore/Qui font le héros lâche et l'enfant courageux», tr. it., cit., p. 37: «Racchiudi nei tuoi occhi alba e tramonto. Esali/profumi come un temporale a sera./Sono un filtro i tuoi baci, la tua bocca un'ampolla/che fan vile l'eroe e il fanciullo ardito». Anche in Zanzotto «beltà» e a «ampolla» sono collegati. Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 79: «l'identificazione della bocca con l'“ampolla”, termine con il quale Raboni traduce il francese “*amphore*”. A questo proposito, non è troppo azzardato, forse, ipotizzare che vi sia una suggestione baudelairiana alla base della metafora dell'“ampolla” nell'omonimo componimento della *Beltà*».

<sup>131</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, p. 87.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Cfr. C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 190: «Il progetto poetico che Zanzotto realizza nei suoi versi risente dell'influenza delle teorie dello strutturalismo, quale metodo di analisi di un'opera intesa come un sistema di elementi molteplici ma omogenei fra loro, di cui occorre determinare i rapporti interni e le specifiche funzioni. Più precisamente, dallo strutturalismo deriva la nozione di ‘struttura’ come modello, ossia impalcatura, costruzione esteriore delle relazioni componenti il sistema, indipendentemente dalla materia e dai contenuti».

### *3. Linguaggio come funzione generatrice dei movimenti dell'io lirico: la regressione*

#### *3.1. Rapporto tra linguaggio e regressione*

Quando nel 1954 Pasolini riorganizza il lavoro contenuto in *Poesia a Casarsa* del 1941-'43,<sup>134</sup> progettando di riversarlo in quella che sarà la sua opera prima *La meglio gioventù*, sta compiendo un'operazione di alto profilo letterario e culturale. Tuttavia la lingua scelta per la prima raccolta non si inserisce nel quadro tradizionale della poesia nazionale in lingua: egli adotta, invece, il dialetto friulano, la lingua materna, il linguaggio delle origini. La consapevolezza di iscriversi all'interno di un preciso solco teorico ed etnologico genera anche una peculiare evoluzione dell'io lirico che si risolve in un vero e proprio romanzo di formazione. L'io poetante dipana la propria vicenda personale e biografica lasciando all'interno del testo chiari e scanditi riferimenti: la scoperta del sé e della propria sessualità, il tentativo di adesione ad un paesaggio primordiale, l'incapacità di sentirsi parte di un mondo edenico, il congedo dal Friuli, il viaggio verso una realtà lavorativa fatta di povertà e di abbandono ed infine l'analisi genealogica di un addio generazionale al Friuli.

Nello stesso tempo però i testi friulani costituiscono subito, al primo colpo, qualcosa di più. Non è soltanto la conquista della poesia, dell'espressione, che vi leggiamo, ma anche la storia di una tale conquista. I testi friulani sono sì i testi di una formazione letteraria ma anche raccontano quella formazione che costituiscono; si pongono su un piano di distacco e cominciano subito ad osservarsi nel momento stesso della loro realizzazione; segnano una prima esperienza, l'apprendistato

---

<sup>134</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poesia d'oggi*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 322-336, p. 322: «Quando nel 1943 la mia famiglia venne a stabilirsi definitivamente in Friuli, nella vecchia casa materna di Casarsa, io del Friuli non sapevo praticamente nulla e non conoscevo nessuno se non i miei compagni d'infanzia. Avevo però con me un libretto di versi, stampato da pochi mesi dalla "Libreria Antiquaria" a Bologna, e quel libretto era scritto in friulano: un curioso friulano che una appassionata lettura del Pirone, previe s'intende le mie predilezioni un po' estetizzanti per la lingua letterariamente assoluta dei provenzali e le delizie di una poesia popolare quale poteva essere quella dei Canti del popolo greco del Tommaseo, assolutezza e abbandono che insieme si prestavano a essere due componenti di un medesimo gusto letterario molto contemporaneo – aveva trasformato da casarsese in una specie di *koinè* un po' troppo raffinata da una parte un po' troppo candida dall'altra».

poetico, ma insieme anche tutta una riflessione sul medesimo apprendistato, cristallizzandolo in storia organizzata, in vicenda esemplare.<sup>135</sup>

A questo viaggio all'interno della propria interiorità corrisponde, per Pasolini, un altro viaggio, quello che egli compie come intellettuale alla ricerca della parola autentica<sup>136</sup> che può essere attinta solo se si è disposti a sottoporre se stessi ad un'immersione nell'altro da sé, in un altro che sia in un contatto armonioso con il mondo. Dunque siamo di fronte ad una regressione discendente in un altro individuo e in una classe sociale diversa e meno sovrastrutturata della propria. Questo movimento di discesa volto all'incontro con l'altro comporta, contestualmente, anche una regressione nel linguaggio originario,<sup>137</sup> e dunque autentico, del parlante nella cui interiorità Pasolini intende far risuonare la propria voce lirica.

Quindi *La meglio gioventù*, accogliendo le istanze del primo Pasolini, si configura sia come un viaggio poetico di un «fantat» che si ricongiunge con il mondo attraverso la riscoperta di un dire originario; sia come storia di una generazione che rivolge lo sguardo ad un mondo ormai da abbandonare. L'avanzare della società dei consumi e dello sviluppo capitalistico, infatti, sta compromettendo tutte le tradizioni linguistiche e culturali che fino a quel momento avevano rappresentato i vessilli dell'identità contadina. La ritualità delle campagne, il suono delle campane nel paese, lo scorrere dell'acqua nelle fontane, tutto sta per essere spazzato via dalla galoppante mercificazione del mondo moderno: i giovani sono costretti ad emigrare nella vicina Pordenone, novo polo industriale, spezzando per sempre quel contatto edenico con il mondo contadino.

---

<sup>135</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 5.

<sup>136</sup> Cfr. Ivi, p. 14: «Ci si può domandare a questo punto quale sia il rapporto tra questa vicenda di conquista della parola, intesa come struttura simbolica generale, e lo specifico della poesia. Ci si può domandare cioè se questa avventura del soggetto alla conquista dolorosa della propria presenza e della propria voce non si possa anche leggere su un piano secondario, come vicenda della parola poetica, del soggetto poetico, facendo in questo modo delle prime poesie pasoliniane esempi quasi perfetti di meta-poesia».

<sup>137</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 159-166, p. 159: «Per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente) cioè una "melodia infinita", o il momento poetico in cui ci è concessa un'evasione estetica in quell'infinito che si estende vicino a noi, eppure "invincibilmente caché dans un secret impénétrable" (Pascal)».

Dopo quattordici anni dalla pubblicazione de *La meglio gioventù* appare *La Beltà*, 1968, raccolta nella quale Andrea Zanzotto, come è stato detto, non solo teorizza quel linguaggio regressivo per eccellenza che è il *petèl* ma accoglie anche, per la prima volta, i movimenti storici nella narrazione lirica ponendo l'attenzione su due poli dominanti: da un lato il ripiegamento balbuziente<sup>138</sup> verso una lingua prenatale, dall'altro la necessità di occuparsi di un momento storico nel quale la possibilità di una parola autentica è sempre più compromessa.

Di fronte allo sfaldarsi dell'antica fede (che è anche sfaldarsi dello sguardo) il poeta percepisce come la sua lingua sia diventata un fantasma. Se a quella lingua egli si affidasse ancora tenacemente, essa risulterebbe astratta e mendace. Non soltanto incapace di farsi in qualche maniera testimone del mutamento ma anche di affabulare gli oggetti amati che continuano a sopravvivere nel tempo mutato attraverso ulteriori fioriture ed autunni.<sup>139</sup>

Tra questi due poli, l'uso del dialetto come espressione di una regressione e, contestualmente, il dialetto indagato nel suo rapporto con la storia, come era stato per Pasolini, si gioca la partita della raccolta zanzottiana del 1968.

Il lirismo sperimentato nelle raccolte precedenti, *Dietro il paesaggio* (1951), *Vocativo* (1957) e *IX Egloghe* (1962), si frantuma e si deforma con la *Beltà*. I meccanismi inconsci permeano la scrittura lirica, l'inciampo logico diventa struttura narrativa, le catene di significanti fondano il discorso poetico. Di quell'idillio bucolico, del ripiegarsi e ritirarsi «dietro» il paesaggio geografico, ma anche dietro alla tradizione culturale italiana, non restano che frammenti, detriti.

Nota: e – tutto essendo pur anco rotto –  
in lei vuol darsi documenti generalità  
l'oggi il sonnacchioso e scivoloso  
(scalpo d'altro, beltà,

---

<sup>138</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXIX: «Si va dall'adibizione allo stato puro del balbettio (“fa-favola”; “e in quel ser-sereno; “e frottole e scippi/magnifici di p-poeti”), alla sua estensione al regime allitterativo, corroborato da iterazioni e *annominatio*, derivazioni e affinità foniche fra i vari vocaboli, spesso con coinvolgimento di intere sequenze [...]».

<sup>139</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. LXXVII.

ossitonia rampante-calcinante)<sup>140</sup>

La Storia modifica le strutture liriche; un meccanismo di regressione invade il movimento di ricerca di un linguaggio che rispecchi, finalmente, l'autenticità del dire poetico.

Ma se verbo poetico deve ancora esserci nella sua pienezza e ci sarà, anche se per ora non se ne vedono il come e il quando, ci sarà perché nell'uomo bisogna credere, o, almeno, si sa che della negazione è ormai vergognoso parlare proponendola come "scoperta" – questo verbo non potrà non riapparire al vertice della realtà, da essa raccolta, sviluppata, recuperata; inventata, infine.<sup>141</sup>

Mi sembra possibile dunque affermare che siamo in presenza di due raccolte che mettono in relazione il linguaggio, la scelta del dialetto e l'affondo nella storia.

È possibile pensare alle esperienze della *Beltà* di Andrea Zanzotto e de *La meglio gioventù* di Pier Paolo Pasolini come due raccolte omologhe che si strutturano attraverso le doppie coppie di regressione-linguaggio e di Poesia-Storia,<sup>142</sup> intimamente e profondamente interconnesse.

Se la raccolta di Pasolini è un'opera conclusa, sebbene continuamente messa in discussione, in cui il percorso dell'io lirico prevede una nascita, un'evoluzione e un congedo; con la *Beltà* siamo di fronte ad una domanda di poetica sempre aperta. L'io lirico di entrambi gli autori balbetta, cerca un nuovo linguaggio,

---

<sup>140</sup> A. Zanzotto, *Ampolla (cisti) e fuori, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 298, vv. 39-43.

<sup>141</sup> A. Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, [1959], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1099.

<sup>142</sup> Sul rapporto tra poesia e storia per i due autori, si confrontino, come esempio, i passi seguenti: Cfr. A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, [1965], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1124: «Oggi del resto si dubita se per caso tutto il processo che noi finora abbiamo sentito come ascendente non sia invece discendente. E non meno giustificata è quella prospettiva per cui sembra che la storia, ipertesa, tra arciami e arciproduzione, si avvicini a un punto X, a un momento deflagrante, che non preoccuperebbe meno anche se fosse a qualche modo positivo (vedi l'*annus mirabilis* 2100, o press'a poco, teorizzato da André de Cayeux!). A questo punto l'intervento della poesia, o di un certo modo di intendere la poesia, con relativi risultati, si affaccia umilmente per favorire dei tentativi di diagnosi e prognosi». Cfr. P.P. Pasolini, *Poesia di sinistra e di destra*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 167-171, p. 169: «L'arte è per sua natura un fatto sociale, e se mi domandasse in che senso precisamente è sociale, risponderei subito che lo è in quanto mezzo di comunicazione: e più alto e completo mezzo di comunicazione che ci sia dato usare. Quando il poeta, solo nella sua stanza, solo per una strada, si martorizza a cercare l'espressione esatta, unica, compie già, senz'altro, un profondissimo atto sociale».

attinge alle origini della comunicazione umana, ma è capace di trovare l'autenticità del dire poetico?

Vedremo come questa domanda genererà due discorsi diversi ma tangenti per la costruzione intellettuale sia di Zanzotto che di Pasolini.

#### 4. Concetto di «regresso» nelle raccolte degli anni '50-'60: Pasolini, *La meglio gioventù*, Zanzotto, La Beltà

##### 4.1. Da *Poesie a Casarsa* (1941-1943) a *La meglio gioventù* (1954)

Nel 1942 viene pubblicata la raccolta *Poesie a Casarsa* che ottiene la recensione di Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*,<sup>143</sup> edita sul «Corriere del Ticino» pochi mesi dopo. L'intervento di Contini consacra Pasolini poeta, rilevandone le qualità linguistiche ed evidenziandone l'originalità nell'uso del dialetto della riva destra del Tagliamento.

Quando nel 1942 il giovane Pasolini pubblicò *Poesie a Casarsa*, era già ben viva in lui la coscienza di aver realizzato un'operazione altamente letteraria e squisita, di «edonismo linguistico» e «gusto filologico»; la scelta del dialetto era motivata profondamente dalla ricerca di un lingua per poesia, pura al massimo grado in quanto viva fino ad allora come strumento parlato e perciò tutta racchiusa nella propria essenza fonica.<sup>144</sup>

Il primo nucleo delle poesie in casarsese si riveste di una duplice valenza: da un lato infatti, Pasolini sceglie la lingua della famiglia della madre come lingua della poesia;<sup>145</sup> dall'altro la prima edizione di *Poesie a Casarsa* reca la dedica al padre: «A mio padre».<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», a. IV, n. 9, 24 aprile 1943.

<sup>144</sup> A. Arveda, *Premessa*, in P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Roma, Salerno editrice, 1998, cit., p. XIII.

<sup>145</sup> Cfr. F. Bandini, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 2015, vol. I, pp. XV-LVIII, p. XVIII: «La proposizione nella sua istanza più profonda rimane vera; però la madre di Pasolini non parlava il friulano ma il dialetto veneto, come spesso accadeva nelle famiglie piccolo-borghesi che usavano la parlata veneta quasi come un blasone di classe rifiutando il friulano, lingua dei contadini poveri». Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., p. 76: «Egli parlava nel dialetto veneto di terraferma usato in Friuli dai borghesi».

<sup>146</sup> P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria, 1942. A proposito del significato della dedica ad apertura di silloge Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri*

La raccolta dialettale è dedicata al padre. Il gesto acquista subito una carica ambigua, a metà tra la sfida al nazionalismo antiparteciparistico fascista di cui il padre ufficiale è il rappresentante, ed un più diretto gesto di amore (o ancora, un apotropico gesto difensivo, a placarne la vendetta).<sup>147</sup>

Non c'è in questo primo libretto, soltanto una volontà di sfidare la situazione politica di quegli anni che osteggiava il proliferare delle forme dialettali in favore di un più unitario linguaggio nazionale; vi è altresì l'esigenza, non priva di ambiguità, di stabilire un rapporto con il padre, vissuto sempre sotto l'insegna della complessità e della contraddittorietà.<sup>148</sup>

Nell'edizione del '54 la dedica al padre, con mossa splendida, diventa dedica a quel Gianfranco Contini filologo e critico che ha davvero funzionato da spirituale genitore. E l'«amor de loinh» coinvolge così i due padri, anche quello reale, che al momento della pubblicazione era prigioniero in Africa.<sup>149</sup>

Attraverso la citazione provenzale, a Jaufrè Rudel,<sup>150</sup> «A Gianfranco Contini/con “amor de loinh”», come nota Rinaldi, il vento poetico investe anche

---

con Jean Dufloy, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1409: «Potrebbe benissimo essere interpretato come un gesto di sfida, quantomeno un gesto abbastanza complesso e contraddittorio da parte mia, dato che non ignoravo che mio padre non aveva grande stima per il mio friulano. Anzi. Se vuole, la sua ostilità al friulano di mia madre era un modo di tormentarla, sentendosi spalleggiato dall'opinione pubblica “universale”, nonché dalla conformità con il disprezzo per il dialetto apertamente sfoggiato dai fascisti a quell'epoca».

<sup>147</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 7-8.

<sup>148</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1407-1408: «Ho sempre dedicato a mio padre un amalgama di sentimenti contraddittori. Tutti questi anni, per esempio, mi immaginavo di detestare mio padre, mentre invece probabilmente non era così. In effetti quello che c'era tra noi due era una sorta di conflitto permanente, in cui non è escluso che abbia potuto scambiare l'ostilità con l'odio [...]». Cfr. P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri, Poesie varie e d'occasione*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 1261-1288, p. 1262: «[...] In quella città ho pubblicato il primo libriccino di versi,/col titolo, per allora, conformista di “Poesie a Casarsa”,/dedicato, per conformismo, a mio padre,/che l'ha ricevuto in Kenia/[...]E segno di quel nostro odio, segno ineluttabile,/segno per un'indagine filologica che non sbaglia/-che non può sbagliare-/quel libro dedicato a lui/era scritto in friulano!/Il dialetto di mia madre!/Il dialetto di un mondo/piccolo, ch'egli non poteva non disprezzare,-/o comunque accettare paternalisticamente [...]».

<sup>149</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 8.

<sup>150</sup> C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 47: «Di lui sappiamo solo che era principe di Blaia, nei pressi di Bordeaux, e che nel 1148 era crociato in Terrasanta, dove forse morì. La storia del suo amore per una dama mai vista, raccontata nella sua *vida*, non sembra

il padre biologico, lontano e ormai congiunto con la presenza di un altro padre, intellettuale e «spirituale».

È giusto che i padri, come tutti i padri, restino *in limine*, lontani, mentre poi nel libro è la presenza materna a dominare. E la doppia figura parentale è quello che ci vuole per introdurre una raccolta tutta centrata sulla progressiva formazione dell'Io, dunque su un insistito calibrarsi di segni familiari, edipici.<sup>151</sup>

Ma la citazione del trovatore Rudel non è la sola che correda il volume definitivo del '54 *La meglio gioventù*: in epigrafe alla prima sezione, *Poesie a Casarsa*, si possono leggere i versi di Peire Vidal:<sup>152</sup> «Ab l'alen tir vas me l'aire/Qu'eu sen venir de Proensa:/Tot quant es de lai m'agensa».<sup>153</sup>

Pasolini fin da subito riversa il suo inquieto e problematico rapporto con il tempo della storia nell'attività *fèlibrige* dell'Academiuta di lenga furlana che mirava a collegare il friulano alla radice romanza (per liberarlo dalla tradizione vernacola e dargli statuto di lingua), in cui la visione lineare e progressiva della storia è rifiutata, in nome di un recupero di radici remote fuori dal tempo.<sup>154</sup>

Queste due soglie,<sup>155</sup> entrambe riferite all'area provenzale, ci offrono una chiave di lettura indispensabile per accedere alla comprensione dell'operazione poetica costruita da Pasolini. In primo luogo c'è una componente linguistica: il friulano usato da queste poesie si iscrive, come abbiamo detto, nel solco della

---

avere alcun fondamento e pare piuttosto ricavata dal contenuto stesso delle sue enigmatiche poesie. Vedremo che all'amore di terra lontana di Jaufre Rudel è possibile dare una diversa spiegazione, sicché ogni illazione di carattere biografico è nel suo caso del tutto ingiustificata».

<sup>151</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 8.

<sup>152</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 65-82, p. 69: «La citazione scelta da Pasolini non è casuale. La lingua dei trovatori provenzali dei secoli XII e XIII era passata dall'oralità alla scrittura, aveva affermato la propria identità di lingua autonoma e non più soggetta a una cultura latina sempre più stantia e ripetitiva».

<sup>153</sup> P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 5. Cfr. C. Di Girolamo, *I trovatori*, cit., pp. 203-205: «Con il respiro tiro a me l'aria che sento venire dalle Provenza; tutto quanto proviene di là mi è gradito [...]».

<sup>154</sup> N. De Cilia, *Bisogna essere assolutamente moderni? Il tempo del mito e il tempo della storia in «Poesie a Casarsa»*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 46.

<sup>155</sup> Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

legittimazione felibrista che vedeva nelle lingue romanze minori tutte le componenti che potessero eleggerle a codici della comunicazione poetica.

Attraverso lo studio filologico delle letterature romanze Pasolini scopre le analogie lessicali e fonologiche delle parlate neolatine e ne percepisce il remoto e affascinante legame. [...] Tutto ciò lo entusiasma, lo appassiona, lo stimola nello studio o, come dice egli stesso, «lo prende alla gola», lo rende cioè piacevolmente consapevole di appartenere non solo a una ristretta identità italiana, ma a una più grande realtà culturale europea.<sup>156</sup>

Alla luce di queste scoperte culturali europee, per il giovane Pasolini, il friulano, come le altre lingue romanze, diventa portatore di una nuova identità neolatina.

Il friulano, in una sua varietà occidentale intrisa di veneto, è la lingua parlata dagli abitanti di Casarsa, dagli amici e dai compagni di gioco di quelle spensierate estati, trascorse sul greto del Tagliamento o nelle vicine campagne assolate. Il casarsese si palesa immediatamente agli occhi del giovane Pier Paolo come un insieme di suoni un po' aspri e un po' dolci, permeati da cadenze rustiche e dal sapore antico.<sup>157</sup>

D'altra parte vi si può anche riconoscere una componente meramente tematica: la Provenza di Peire Vidal è un luogo perso per sempre, che vive nell'ispirazione e nella vitalità del dettato poetico.<sup>158</sup>

Dai versi di Peire Vidal, oltre che un canto di lode alla Provenza, traspare un'acuta nostalgia per la propria terra, il dolore della lontananza, la volontà del ricordo di un amato oggetto perduto. Pasolini si trovava a Bologna e *de loinh*, da lontano, respirava e rievocava i luoghi friulani tanto amati. Il friulano diventava così la lingua della memoria e dell'assenza e risuonava *de loinh* come un suono dimenticato o perduto, per ricreare la dimensione provenzale della lontananza.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 66.

<sup>157</sup> Ivi, p. 67.

<sup>158</sup> Cfr. C. Di Girolamo, *I trovatori*, cit., p. 205: «la dolce terra è tale solo in quanto vi risiede la donna amata».

<sup>159</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 71.

L'influenza provenzale quindi non solo si configura, nei primi componimenti pasoliniani, come «modello da imitare e al quale conformarsi in modo esplicito»;<sup>160</sup> ma si carica di quell'atmosfera di nostalgia e di memoria che era caratteristica peculiare delle liriche trobadoriche.

I temi della solitudine, della morte e della nostalgia, tutti contenuti in *Poesia a Casarsa* e poi, più in generale ne *La meglio gioventù* derivano anche dall'interesse che il giovane Pasolini sviluppò per la poesia spagnola.<sup>161</sup>

Tra le lingue romanze, dunque, oltre all'amatissimo friulano, Pasolini lentamente focalizza la propria attenzione sulle lingue iberiche. Lo spagnolo e il catalano sembrano conservare la «rustica e cristiana purezza» di una lingua appartenente a mitiche terre cristiane quali la Spagna e la Catalogna.<sup>162</sup>

La seconda sezione della *Meglio gioventù*, *Suite furlana*, si apre, infatti, con un epigrafe da *Campos de Castilla* di Antonio Machado: «Mi juventud, veinte años/en tierra de Castilla...».<sup>163</sup>

Il verso, qui di Antonio Machado, ben s'intona alle liriche pubblicate in tale sezione, composte quasi tutte negli anni di permanenza a Casarsa e riprese a distanza con tutta la nostalgia di un esule lontano dalla propria terra. Vengono rievocati i consueti idilli pasoliniani dell'immagine della madre, della morte (metafora assillante di un'assenza dalla vita e dal mondo), del ricordo di una vita [...] La

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 70.

<sup>161</sup> Cfr. L. Pancorbo, *Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Occidente», tercera época, n. 4, 1976, pp. 39-44; trad. it. F. Falchi, *È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini*, «Eudossia», n. 2, 2004, pp. 123-37, p. 133: «La poesia spagnola ha avuto una grande importanza nel periodo della mia formazione, voglio dire che un poeta come Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, ha avuto probabilmente più influenza su di me che non Ungaretti o Montale. [...] Io rimasi quasi traumatizzato nel leggere questi poeti. García Lorca, invece, mi colpì molto meno, per esempio, ma Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado hanno avuto una grande influenza su di me. In quel periodo scrivevo in friulano». Sul rapporto tra Pasolini e Rafael Alberti Cfr. F. Coppola, *Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini*, in «SigMa», vol. 2, 2018, pp. 341-392, da cui è tratta la citazione precedente.

<sup>162</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 78.

<sup>163</sup> Cfr. A. Machado, *Retrato, Campos de Castilla*, in Id., *Tutte le poesie e le prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Meridiani, Mondadori, 2010, p. 154, v. 3, tr. it. p. 155: «la gioventù: vent'anni in terra castigliana».

Castiglia di Machado diventa il Friuli di Pasolini, entrambi luoghi mitici del passato, di una gioventù ormai lontana e della quale non resta che il remoto ricordo.<sup>164</sup>

La campagna di Antonio Machado «accoglie e fa proprio il mito di una Castiglia forte e austera»<sup>165</sup> e tuttavia essa costituisce anche il paesaggio simbolico nel quale confluiscono le istanze della “Generazione del ’98”: un gruppo nutrito di scrittori, filosofi e artisti i quali «propugnano la necessità di una costante tensione delle risorse spirituali dell’individuo e della collettività verso valori autentici e puri».<sup>166</sup> Il paesaggio della Castiglia, resistente e fiero, «emblema del vigore e della forza»,<sup>167</sup> suggerisce un canto corale: l’io lirico si rispecchia nella natura perché essa si mostra in «perfetta sintonia con le sue aspirazioni a una solitudine austera, e con le sue tendenze a una malinconia ombrosa».<sup>168</sup>

Dalla poesia machadiana Pasolini recupera i temi della morte, della solitudine, del ricordo; sovente la Castiglia del poeta spagnolo corrisponde alla Casarsa pasoliniana, luogo assoluto, dove la vita è scandita da un ciclo immutabile di albe, meriggi, vesperi e notti.<sup>169</sup>

La raccolta del 1954, *La meglio gioventù*, composta nella sua prima parte dalle sezioni *Poesie a Casarsa*, *Suite furlana* e *Appendice*, accoglie la lezione già stilizzata nelle quattordici poesie che completavano *Poesie a Casarsa* del ’43. La messa a punto di una silloge più organizzata permette anche una maggiore unità di analisi di tutte le suggestioni romanze che la animano.

I componimenti compresi nella sezione *Poesie a Casarsa*, rispecchiano i colori tenui di un paesaggio fumoso, perso nel ricordo di un’età felice e innocente vissuta nelle estati casarsesi.

Si può infatti leggere questo libretto come il resoconto (diventato emblema) di una vicenda di formazione: non una formazione poetica ma qualcosa di più

---

<sup>164</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 80.

<sup>165</sup> G. Caravaggi, *Definizione e sviluppo dell’intimismo nella poesia di Antonio Machado*, in A. Machado, *Tutte le poesie e le prose scelte*, pp. XI-XCIII, p. XXXIV.

<sup>166</sup> Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

<sup>167</sup> Ivi, p. XXXV.

<sup>168</sup> Ivi, p. XLI.

<sup>169</sup> R. Cortella, *I percorsi romanzi del giovane Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 78.

originario, quello sviluppo che permette al soggetto, ad ogni soggetto, di considerarsi tale, di poter dire “Io”. Si tratta in altri termini, di una storia archetipica di iniziazione, la cronaca di una maturazione lungo un difficile viaggio che parte dalla indifferenziata fusione con la madre, dal buio prenatale, e giunge alla costituzione del soggetto, al suo autoriconoscimento. Siamo di fronte al corrispondente simbolico di una esperienza di vita, generale e purissima.<sup>170</sup>

La raccolta del '43, e poi quella del '54, si apre con la lirica *Dedica* in cui finalmente è possibile cogliere la vera destinataria di questa stagione poetica, la figura materna.

Fontana di aga dal me país.  
A no è aga pì fres-cia che tal me país.  
Fontana di rustic amòur.<sup>171</sup>

L'acqua della fontana<sup>172</sup> che sgorga nel paese originario sembra qui fare eco ad una regione uterina che ci mette in contatto con l'immagine femminile e materna da cui scorga la vita e a cui l'io lirico sembra legato da un amore «rustico»: ovvero genuino e atavico.

La madre eterna, viva da sempre come la campagna, la sua figura d'ombra e di silenzio, unita indissolubilmente al figlio anche nel legame della morte, è il gruppo primario di queste prime poesie.<sup>173</sup>

Da questo paesaggio bloccato nelle sue ritualità<sup>174</sup> si giunge alla seconda poesia, *Il nini muàrt* che Guido Santato considera «certamente una delle più belle

---

<sup>170</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 7.

<sup>171</sup> P.P. Pasolini, *Dedica, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 9, vv. 1-3. Tutte le traduzioni sono di P.P. Pasolini, non seguono l'andamento metrico del testo friulano e sono accolte nel testo insieme alla forma dialettale, d'ora in poi si darà solo la dicitura «tr.»: «DEDICA. Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore».

<sup>172</sup> S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, «Studi Pasoliniani», cit., p. 120: «Un altro oggetto fortemente simbolico e comune alla poesia di Pasolini e a quella degli spagnoli (Machado *in primis*) è la fonte. Le immagini liquide sono costantemente presenti nelle poesie di Pasolini e di Machado ma anche di Jimenez, a testimonianza di un'equivalenza semantica ma soprattutto tematica».

<sup>173</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 8.

<sup>174</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, p. 9: «Il “timp furlan” di Pasolini è infatti un tempo astorico, anzi metastorico: una dimensione astratta, mitica,

della raccolta». <sup>175</sup> La poesia è composta da due strofe, entrambe di tre versi, e testimonia della nascita dell'io lirico, di colui che dice per la prima volta «io».

L'attacco nominale è leopardiano («Placida notte...»), ma è forse più vicina l'eco machadiana «tarde luminosa», di cui Pasolini ci dà qui praticamente una versione friulana e, più in generale, delle «tardes» di *Galerias*. Le due terzine sono disposte secondo una nitida opposizione simbolica (nascita-morte): sono l'una il riflesso dell'altra all'interno di una unitaria situazione estetica. Il componimento è strutturato sull'accostamento oppositorio tra contemplazione della vita (ancora racchiusa nello stadio pre-natale) e contemplazione della morte (nel pallore del volto del fanciullo), svolto attraverso la successione di simbolismo rapidissima, ma che risulta scandita con estrema lentezza attraverso il gioco di *enjambements*, dell'interpunzione e, nella prima terzina, ad opera di una distesa paratassi, mentre nella seconda il rallentamento della pronuncia è provocato soprattutto da accostamenti consonantici tipicamente friulani («quant lis ciampanis»). <sup>176</sup>

Nella prima strofa ritorna l'immagine dell'elemento acquoreo legato ancora una volta alla figura di una donna, gravida, che camminando nelle campagne, sul finire del giorno, sembra fondersi con il paesaggio idilliaco e con la luce della sera.

Sera imbarlumida, tal fossàl  
a cres l'aga, na fèmina plena  
a ciamina pal ciamp. <sup>177</sup>

Tutta la prima strofa è incentrata sulla tema della vita che nasce e sgorga dalla natura come dalla donna-madre. Domina l'immagine di un'imminente nascita: la sera è ancora luminosa, l'acqua «cresce» dalle profondità di un fosso, la donna è «incinta». Dunque alla nascita si associa un movimento di verticalità: la vita sgorga dalla terra, dalla natura-madre. Nella seconda strofa del componimento per repentina opposizione ecco che l'elemento vitale si tinge di colori macabri: si ode il suono della campana a morto, la sera ormai muore

---

mai determinata storicamente, oppure il tempo orfico della natura vivente, del succedersi ciclico, *ab aeterno*, di albe e crepuscoli, primavera e autunno, nascita e morte».

<sup>175</sup> Ivi, p. 38.

<sup>176</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 39.

<sup>177</sup> P.P. Pasolini, *Il nini muàrt, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 10, vv. 1-3, tr.: «IL FANCIULLO MORTO. Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo».

eppure, in questo clima di mesta perdita, nasce il soggetto, e con esso la sua alterità, Narciso.<sup>178</sup>

Jo ti recuardi, Narcis, ti vèvis il colòur  
da la sera, quand li ciampanis  
a sùnin di muàrt.<sup>179</sup>

Sebbene il paesaggio risulti ribaltato, dalla promessa della vita della prima parte al presagio di morte della seconda, l'elemento vitalistico, proprio della natura, racchiusa nei primi versi, consente la nascita del soggetto.

Sul limite, alla massima distanza dal centro materno del paese, il soggetto comincia a nascere. Nasce il pronome della prima persona singolare e insieme a lui, ancora dal buio mortale dell'ante-vita, nasce un'immagine, una figura più precisa che gli si pone subito di fronte, permettendogli di riconoscersi.<sup>180</sup>

Nella durata di poco più di un verso si delinea non solo l'io lirico ma anche l'Altro, una sagoma cioè che, facendo da specchio, genera la conoscenza e il riconoscimento del sé: questa figura è, appunto, Narciso.

Il soggetto si forma nel rapporto frontale con una figura, specularmente; la figura è un "altro" nel quale il soggetto si riconosce distinguendosi, oppure è la stessa immagine del soggetto dentro uno specchio. Figura di un originario stadio dello specchio, Narciso appare qui a inaugurare una struttura fondamentale di tutte le poesie friulane di Pasolini, quella dell'immaginario: tappa necessaria nella costituzione del soggetto.<sup>181</sup>

Dall'esordio naturale, unito all'immagine della madre e alla nascita dell'«io», si stacca la figura di un «fantassùt», un ragazzo che dalla sua prima apparizione, *Ploja tai cunfins* terza lirica della sezione, «è una primitiva figura

---

<sup>178</sup> S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, «Studi Pasoliniani», cit., p. 121: «Il contrasto si risolve però nella rappresentazione di Narciso, che altri non è se non il fanciullo morto del titolo, simbolo allo stesso tempo della fanciullezza e della morte, poiché costantemente sospeso tra la purezza della sua età e una bellezza già sul punto di sfiorire».

<sup>179</sup> P.P. Pasolini, *Il nini muàrt, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 10, vv. 4-6, tr.: «Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a festa».

<sup>180</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 9.

<sup>181</sup> *Ibid.*

ancora tutta confusa col materno paese, senza linee, come quelle forme strane che compaiono sopra i vecchi muri, tra le nuvole». <sup>182</sup>

Fantassùt, al plòuf il Sèil  
tai splolèrs dal to paìs,  
tal to vis di rosa e mèil  
pluvisìn al nas il mèis. <sup>183</sup>

Attraversato dalle stagioni, fuso con l'elemento stagionale, il giovinetto ha un viso capace di assorbire, capovolgendoli, i colori del cielo: i riferimenti agli elementi della natura sono tutti positivi, benchè la condizione atmosferica sia di pioggia. Il miele simbolicamente restituisce un cromatismo dolce e la rosa accompagna questo tripudio stagionale da cui «nasce il mese».

Siamo tuttavia in un componimento costruito con una struttura circolare che si basa sulla ripetizione identica della disposizione sintattica delle parole ma opposte per significato.

Fantassùt, al rit il Sèil  
tai barcòns dal to paìs,  
tal to vís di sanc e fièl  
serenàt al mòur il mèis. <sup>184</sup>

I «focolari» della prima strofa, che si erano trasformati in coltre di fumo nella seconda, <sup>185</sup> hanno, adesso, concluso il loro percorso ascensionale cristallizzandosi nella figura di balconi. Da questa posizione privilegiata si assiste allo spettacolo del cambiamento del giovane e del contesto temporale in cui egli è inserito. La struttura circolare scaturisce diverse opposizioni: se nella prima strofa si insisteva sul semantizzazione della pioggia (v. 1 «al plòuf»; v. 4 «pluvisìn»), nella terza strofa si gioca sui lessemi che indicano un rasserenamento atmosferico, maggiormente caricato di forza simbolica (il sole appare antropomorfizzato nell'atto di far ridere il cielo v. 9 «al rit»; v. 12 «serenàt»).

---

<sup>182</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 8.

<sup>183</sup> P.P. Pasolini, *Ploja tai cunfins, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 11, vv. 1-4, tr.: «PIOGGIA SUI CONFINI. Giovinetto, piove il Cielo sui focolari del tuo paese, sul tuo viso di rosa e miele, nuvoloso nasce il mese».

<sup>184</sup> *Ibid.* vv. 9-12, tr.: «Giovinetto, ride il cielo sui balconi del tuo paese, sul tuo viso di sangue e fiele, rasserenato muore il mese».

<sup>185</sup> Cfr. *Ibid.* vv. 5-8, tr.: «Il sole scuro di fumo, sotto i rami del gelseto, ti brucia e sui confini, tu solo, canti i morti».

Con un movimento ossimorico, dunque, la nascita avviene sotto il segno della pioggia, la morte si avvale invece del riso, della pacificazione climatica. Questa antinomia ha, naturalmente, effetti anche sul viso del giovane che, come abbiamo visto nella prima strofa, rispecchia i colori del cielo, sempre all'interno di un meccanismo di correlativo capovolto. Il cielo ride eppure il viso del giovinetto si tinge di colori acidi e forti: il tenue rosa della prima strofa diventa il rosso del sangue e quel giallo dolce del miele si fa qui giallo amaro del fiele. Il tema generale della poesia è quindi quello di descrivere un fenomeno atmosferico con i relativi sovrasensi. Il «fantassù» è appena nato dalla poesia di Pasolini ed è ancora difficile circoscriverne i suoi confini esistenziali e storici.

È stato notato<sup>186</sup> come la composizione in dialetto, per Pasolini, sia sempre accompagnata da quella in lingua italiana.

La genesi delle poesie che compongono *L'usignolo* si configura in stretta connessione con quella delle poesie friulane: anzi, l'impressione è che la storia genetica dell'*Usignolo* sia per un verso parallela e per l'altro in netto contrasto con quella della *Meglio gioventù*.<sup>187</sup>

*La meglio gioventù* si pone, quindi, nella rappresentazione pasoliniana, come «ricostruzione a posteriori di un percorso poetico e umano ormai concluso. Se le poesie friulane tendono alla costruzione di una serie di strutture mitico-antropologiche dell'immaginario, fino alla codificazione dei miti di Narciso nelle numerose varianti della *Suite furlana*, nella produzione italiana che in larga parte confluisce nell'*Usignolo*, si impone una netta differenziazione di temi e di risultati».<sup>188</sup>

Il metodo di Pasolini, insomma, procede alla fondazione di una tesi sempre accompagnata dalla sua antitesi in un movimento contraddittorio e antinomico che non raggiunge, come suo momento necessario, una sintesi.

La seconda sezione è tutta costruita seguendo uno schema musicale.

---

<sup>186</sup> Cfr. W. Siti, M. Careri, A. Comes e S. De Laude (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. 1, in particolare sulle *Poesie a Casarsa*, pp. 1495-1504. Cfr. L. Gasparotto, *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'anticristo nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, in A. Cinquegrani (a cura di), *Anticristo. Letteratura Cinema Storia Teologia Filosofia Psicoanalisi*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 203-214.

<sup>187</sup> Ivi, p. 203.

<sup>188</sup> Ivi, p. 204.

I frequentissimi termini musicali (*Suite*, *dansa*, *lied*, *canzonetta*) segnano un trionfo della musica che è già il motivo speculare trasportato nell'acustica: la fascinazione dell'immagine si trasferisce nella voce, nel canto, nella cantilena, non più nel silenzio originario ma fuori tuttavia dal linguaggio articolato. La musica passata alla voce (e perciò ancora al fascino pre-linguistico del dialetto) diventa il modello di una lingua non comunicativa.<sup>189</sup>

Il titolo della sezione comprende la parola *suite*,<sup>190</sup> con riferimento, dunque, alla composizione strumentale diffusa in epoca barocca, formata da più movimenti, prevalentemente di danza, di uguale tonalità. Inoltre la prima poesia della sezione reca il titolo di «Ciantis di un muàrt» ovvero, «Canto di un morto».

Per quanto riguarda invece la seconda parte della silloge, questa è costituita dalle sezioni *El testament Coràn* e *Romancero*, momenti nei quali Pasolini riscopre una dimensione collettiva, come vedremo. La disillusione, la perdita dell'Eden sono un sentimento che accomuna una generazione costretta ad emigrare nel produttivo nord est: ecco quindi che la poesia da sublimemente lirica si fa epica, corale.

Alla luce di queste premesse, allora, *La meglio gioventù* si configura nell'ottica di un'operazione postuma: ultimo atto di un percorso che nel momento stesso in cui viene colto dalla sensibilità poetica si dà anche come suo momento conclusivo, definitivo e da superare.

#### 4.2. Excursus *sul concetto di «regressione», Dov'è la mia patria, 1949*

Siamo nel 1952, come è stato detto, allorquando Pasolini e Dall'Arco costruiscono e confezionano quel capolavoro antologico *Poesia dialettale del Novecento*. Nell'introduzione il poeta di Casarsa così si esprime, parlando di sé in terza persona, a proposito della propria operazione poetica e della scelta programmatica che egli ha compiuto scrivendo versi in dialetto:

---

<sup>189</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 37.

<sup>190</sup> S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, «Studi Pasoliniani», cit., p. 118: «I titoli dei testi friulani spesso ricalcano quelli di Lorca e Machado: in alcuni casi li traducono, in altri li riprendono n maniera più libera, in altri ancora li lasciano totalmente invariati. D'altronde, il tentativo di richiamare atmosfere propriamente spagnole è evidente anche nei titoli di alcune sezioni de *La meglio gioventù*: in questo caso il termine di paragone è soprattutto García Lorca. Esempiare il parallelismo fra le *Suites* (come la *Suite del regreso* o la *Suite de los espejos*) e il *Romancero gitano* di Lorca e i titoli pasoliniani di *suite furlana*, sezione di *Poesie a Casarsa*, e *Romacero*, secondo volume de *La meglio gioventù*».

Comunque egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo da una lingua a un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere.<sup>191</sup>

Non siamo, dunque, soltanto in presenza di una regressione linguistica ma di un processo che coinvolge parola e parlante: bisogna cioè impossessarsi della condizione di colui il quale si esprime in un linguaggio autentico ed incontaminato per poter cogliere interamente anche la portata comunicativa di quella enunciazione.

La lingua di *Poesie a Casarsa* non è dunque un dato pienamente isolabile, di cui è possibile dare una definizione formale dei suoi rapporti; essa conserva nelle sue salienze il carattere dinamico della pratica orale, il suo essere prodotto intimamente legato all'attività dei suoi locutori, al loro tentativo di commensurare la propria presenza nel mondo con le forme di cui esso è fatto. Trascrivere per la prima volta la parola casarsese significa in questo senso fissare, senza poter formalizzarlo integralmente, un sistema che riflette il vincolo con la realtà così come i suoi parlanti lo hanno vissuto. Ed ecco dunque che non è del tutto corretto affermare che l'uso del dialetto in *Poesie a Casarsa* escluda completamente il parlante.<sup>192</sup>

È solo attraverso l'altro da sé che, per Pasolini, è possibile giungere ad una conoscenza di sé e del proprio sentire. La sfida nella quale si lancia il giovane poeta è, dunque, di riuscire a toccare il mondo, la realtà.<sup>193</sup> Questa impresa sarebbe impossibile per lui, giovane borghese intrappolato in lingua nazionale morta e incapace di comunicare, se non si realizzasse attraverso la regressione in un altro essere umano che, al contrario, è ancora capace di instaurare un legame con la terra, con la natura e dunque con una lingua che sappia nominare il mondo.

---

<sup>191</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit. pp. 147-148.

<sup>192</sup> P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, «La Rivista», 4, 2015, pp. 107-119, p. 113.

<sup>193</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1411: «La frequentazione di questo dialetto mi diede il gusto della vita e del realismo. Per mezzo del friulano, venivo a scoprire che la gente semplice, attraverso il proprio linguaggio, finisce per esistere obiettivamente, con tutto il mistero del carattere contadino».

L'unica strada attraverso la quale è possibile giungere all'altro e, grazie a questa immedesimazione, ritrovare una realtà ancora degna di essere nominata è, certamente, la parola.

Come possiamo superare il limite costituito dal nostro corpo e andare verso gli altri? Qual è lo strumento che ci serve per attaccarci al mondo, alla realtà, anche fisica, dei corpi da amare? Per Pasolini questo può avvenire solo attraverso le parole, perché esse, in quanto metafore, appunto etimologicamente ci servono ad andare al di là di noi stessi e ad agganciare il mondo.<sup>194</sup>

Mi sembra di fondamentale importanza soffermarsi sull'evoluzione che il concetto di «regresso» subisce nel corso dell'opera pasoliniana perché attraverso il modo in cui il poeta di volta in volta lo declina è possibile individuare un solco teorico e metodologico.

Il «regresso» si fa strutturante non solo degli anni giovanili ma esso soggiace anche alle innovazioni che Pasolini porterà nei romanzi e nel cinema.<sup>195</sup> Uno specchio cinematografico della regressione degli anni di Casarsa è la «soggettiva libera indiretta»<sup>196</sup> ed infatti sia il linguaggio, che la costruzione dei romanzi romani, attingono alle riflessioni di questi anni per costruire un proprio codice.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 19-27, p. 21.

<sup>195</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1412: «Nei romanzi [...] il dialetto diventa lo strumento per attuare il discorso libero indiretto, attraverso cui vivere realisticamente la vita dei personaggi appartenenti a un'altra classe sociale».

<sup>196</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1461-1488, p. 1475: «E, visto che abbiamo stabilito una differenza tra “libero indiretto” e “monologo interiore”, occorrerà vedere a quale delle due operazioni la “soggettiva libera indiretta” è la più prossima. [...] Quando uno scrittore “rivive il discorso” di un suo personaggio, si immerge nella sua psicologia, ma anche nella sua *lingua*: il discorso libero indiretto è dunque sempre linguisticamente differenziato, rispetto alla lingua dello scrittore. [...]»; p. 1477: «La caratteristica fondamentale, dunque, della “soggettiva libera indiretta” è di non essere linguistica, ma stilistica. E può essere dunque definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito».

<sup>197</sup> Cfr. P. Desogus, *Pasolini: una poetica dell'impegno*, «Studi Pasoliniani», 6, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 129-142, p. 138: «Spesso la soggettiva libera indiretta è considerata come il corrispettivo cinematografico del discorso indiretto libero. Tuttavia, come spiega lo stesso Pasolini, la soggettiva libera indiretta è certamente una forma di regressione, ma rispetto al discorso indiretto libero non si fonda sulla parola, bensì sullo sguardo e su come l'orizzonte visivo del personaggio e quello della macchina da presa – che per comodità diciamo ‘dell'autore’ – si incontrano e producono un particolare punto di vista sull'oggetto della loro

[...] La «soggettiva libera indiretta» nel cinema implic[a] una possibilità stilistica molto articolata, liber[a], anzi le possibilità espressive comprese dalla tradizione convenzionale narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria. Insomma è la «soggettiva libera indiretta» a instaurare una possibile tradizione di «lingua tecnica della poesia» nel cinema.<sup>198</sup>

La parabola del concetto di regressione in Pasolini è scandita da diverse tappe. Come abbiamo visto nel saggio del '52, regressione significa inabissarsi negli strati esistenziali di un individuo al di fuori di sé. Essere dentro una lingua, che è il dialetto e allo stesso tempo dentro un altro essere umano:

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 nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente 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.<sup>199</sup>

Si tratta, dunque, di una regressione attraverso cui il poeta fonda una nuova lingua all'interno della quale costruire la propria soggettività. Per dirla con Paolo Desogus, con *Poesie a Casarsa* si assiste ad un regresso che è *inter-linguistico* più che *intra-linguistico*:

Se, infatti, come Pasolini afferma, il processo regressivo nei poeti dialettali si compie generalmente «dentro il dialetto», come regresso *intra-linguistico* da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro – laddove l'aggettivo *puro* è riferito al depositario incosciente del potenziale poetico della propria parlata, il più possibile estraneo alle influenze linguistiche di altri sistemi verbali –, in *Poesie a Casarsa* siamo invece al cospetto di un regresso da una lingua a un'altra, un regresso *inter-linguistico*. Il procedimento attuato in questa raccolta non pone in relazione due parlanti, né recupera una unità psicologica originaria; esso commensura due sistemi differenti, ovvero l'italiano, insieme al suo carico di storia

---

comune contemplazione. In tal senso la regressione non coinvolge direttamente l'animo o il pensiero del personaggio, ma il suo modo di esperire visivamente la realtà».

<sup>198</sup> Ivi, p. 1477.

<sup>199</sup> P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, [1952], in Id., *Passione e Ideologia*, cit., p. 147.

e tradizione, e il dialetto assunto come «astrazione» linguistica di una materia grezza: non come voce del parlante, ma come parlata da rielaborare letterariamente.<sup>200</sup>

Del resto come fa notare ancora Desogus, la parola «regresso» era già occorsa nel 1947-'48 nel racconto dal titolo *Romans*. In esso viene descritto il dialogo tra don Paolo e il giovane Renato: qui, dunque, si usa la parola «regressione» in un'ottica geografica, si intende cioè sottolineare il movimento dal paesaggio veneto a quello friulano.<sup>201</sup> Questo viaggio non comporta solo la vista di un nuovo orizzonte concreto ma anche la percezione di un cambiamento che passa attraverso le sensazioni olfattive, cromatiche e linguistiche.

[...] Non sono molto diversi che in tutto il Veneto di terra ferma, tuttavia...è l'odore che è diverso. C'è un odore ladino, da area marginale...» «Forse è la storia che è diversa...» «No, no, è proprio la lingua. Io sento fin qui dentro l'odore; odore di focolai, di pavimenti lavati, di muri scottati dal sole...Forse a san Pietro lei dovrà tornare indietro di qualche decennio, rientrare dentro in un'altra epoca appena sorpassata». «Mi auguro che questo regresso mi riconduca a tempi meno cattivi».<sup>202</sup>

Dunque già in questo esperimento narrativo, precedente alla canonizzazione pasoliniana dell'*Antologia*, compare il tema del «regresso» declinato, a questa altezza cronologica, in una direzione geo-storica. Siamo infatti nel 1948, gli anni istintivi della prima poesia (1941-'43) sono ormai trascorsi e la «regressione» comincia a fare i conti non solo con la lingua, e con i parlanti, ma soprattutto con la storia privata e collettiva. Tutto è pronto per quell'apertura verso un *tu* plurale, verso il popolo e la collettività che sarà centrale negli anni dal '48 al '49 e che confluirà nella seconda parte de *La meglio gioventù*, nelle sezioni, cioè, di *El testament Coràn* e *Romancero*, che chiudono la silloge con un definitivo e disperato addio al Friuli, e a tempi «cattivi».

È solo a partire dal 1947 e poi con la raccolta del 1949 *Dov'è la mia patria* che Pasolini rielabora la parola poetica in maniera nuova rispetto alle liriche del '41. È da questa silloge del '49 che prenderà vita la sezione de *La meglio gioventù*

---

<sup>200</sup> P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, cit., p. 111

<sup>201</sup> Cfr. Ivi, p. 114: «Si tratta di un brano carico di elementi di interesse, e questo non soltanto perché il concetto di lingua che i due interlocutori condividono supera i confini dell'istituto verbale per includere ulteriori segni come gli odori e il paesaggio. Centrale è anche l'idea che il movimento tra le due realtà geografiche e storiche venga descritto proprio attraverso il "regresso"».

<sup>202</sup> P.P. Pasolini, *Romans*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., pp. 202-203.

dal titolo *El testament Coràn* dall'omonimo componimento compreso in *Dov'è la mia patria*.

Nella versificazione dei primi anni, come si è visto, si era assistito al prevalere del dato biografico e ad un andamento linguistico rivolto a cogliere un sentimento di nostalgia. Adesso, invece, con la raccolta del '49, il soggetto fa i conti con un vero e proprio transito dalla lingua soggettiva, intima e lirica delle *Poesie a Casarsa*, ad una lingua sociale, collettiva, storica rappresentata da *Dov'è la mia patria*.

In quest'ultima raccolta emerge infatti la volontà di rappresentare un universo con un'identità sociale e politica geograficamente connotata. Ci troviamo dunque di fronte alla formazione dell'identità all'interno di una collettività laddove ogni voce, espressione dell'alterità con la quale il poeta entra adesso in rapporto dialettico, è diatopicamente e diastraticamente connotata.

A proposito dell'esperimento di *Dov'è la mia patria* Rinaldi osserva:

L'impressione è che si tratti appunto di un travestimento, per uno strumento linguistico ormai del tutto svuotato: queste poesie evidenziano impietosamente da una parte il "ritardo" del dialetto e dall'altra proprio un disperato sforzo di aggiornamento, di mettersi alla pari rispetto alla lingua. Il risultato è una forzatura, vistosa soprattutto nella raccolta generale del '54 dove al prezioso virtuosismo delle *Suite* segue la sezione intitolata *El testament Coran*, che, raccogliendo la produzione nuova, indica una cesura fin troppo netta.<sup>203</sup>

I testi della raccolta del '49, tuttavia, non rientreranno ne *La meglio gioventù* e l'esperimento di un dialetto vissuto come «registro della lotta popolare»<sup>204</sup> resta, così, disatteso. Le uniche tracce che permangono di *Dov'è la mia patria* nella raccolta del '54 hanno piuttosto a che fare con il lessico, con la proliferazione di altri dialetti limitrofi a Casarsa, con l'acquisizione di una dimensione corale circa la tragica fine di un'epoca e la perdita della terra.

Proprio il carattere del tutto velleitario e provvisorio del travestimento politico è scopertissimo in alcune poesie, poi lasciate cadere nell'edizione complessiva del '54. Pasolini tenta il grande affresco popolaresco sopra il tema sociale della disoccupazione (*I soj inutil*), ma il risultato è una sovrapposizione mal risolta tra certe cadenze fortemente metaforiche e visionarie della maniera precedente, e alcuni tentativi di realismo descrittivo estremamente facile: la giornata-tipo del

---

<sup>203</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 62.

<sup>204</sup> *Ibid.*

disoccupato di paese non raggiunge neppure un andamento narrativo ma resta una serie di quadretti e di espedienti tutti prevedibili.<sup>205</sup>

L'affondo sulla sezione *El testament Coràn* sarà affrontato nella quarta parte del presente lavoro, quello che qui interessa mettere in rilievo è la dimensione politica e sociale che la poesia pasoliniana mette in scena sul finire degli anni Quaranta.<sup>206</sup> La lezione di Gramsci, quella «andata al popolo»<sup>207</sup> che vede una sua applicazione teorica nel concetto di «nazionale-popolare»,<sup>208</sup> apre al giovane Pasolini scenari corali ma non per questo veramente allineati alla «propaganda neorealista».<sup>209</sup>

Il rapporto con la realtà si limita a restare in superficie: ora come fascinazione per l'*epos* popolare, ora come generica predisposizione per le tematiche del lavoro e delle lotte sindacali, ora come inquadramento onomastico e toponomastico regionalisticamente situato, ora come indice di un tempo storico (il biennio 1948-1949).<sup>210</sup>

La narrazione compresa in *Dov'è la mia patria* ha come centro il «tentativo di politicizzazione del vecchio mondo che tuttavia appare come una specie di nucleo inscrutabile del mito: il contesto storico continua a limitare la forza dell'elemento sociale, il soggetto si muove ancora in un terreno mitico»:<sup>211</sup>

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 64.

<sup>206</sup> Ivi, p. 65: «L'impegno politico, la dimensione socializzante della parola pasoliniana non passano più attraverso la diretta voce del soggetto autoriale che chiama in questione il destinatario, ma si fa strada per via indiretta dentro le strutture dell'epica: come se il "politico" della parola si manifestasse all'interno di una citazione (la poesia popolare riprodotta)».

<sup>207</sup> Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, q. 23, cit., p. 2185, a proposito dell'eredità del De Sanctis, Gramsci si inserisce nel dibattito critico in opposizione alle tesi di Benedetto Croce. Per il teorico sardo infatti l'essenza del pensiero desanctisiano deve essere accolta e valorizzata soprattutto in relazione alla posizione che il De Sanctis assume rispetto al romanzo naturalista e verista che nell'«Europa occidentale, fu l'espressione "intellettualistica" del movimento più generale di "andare al popolo"»; capace di cogliere, cioè, «l'avvento di grandi masse operaie per lo sviluppo della grande industria urbana».

<sup>208</sup> Cfr. P. Desogus, *Classi popolari e subalternità. Alcune questioni sull'influenza di Gramsci nella politica di Pasolini attraverso L'italiano è ladro*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», Literature, 8.2, 2017, p. 62-75.

<sup>209</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 64.

<sup>210</sup> L. Gasparotto, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, in M. Brera e C. Pirozzi (a cura di), *Lingua e identità. A 150 anni dall'unità d'Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 127-143, p. 128.

<sup>211</sup> Ivi, p. 130.

Òmis muàrs di ligrià,  
 òmis vuarbs di ligrià,  
 òmis lontàns di ligrià,  
 rojs beadis ta na planura clara,  
 cians di ànzuj bessoj  
 che nissun a no sint,  
 partidis zojadis cun balis di oru  
 che nissun a no jot,  
 fiestis lusintis ta breàrs  
 su li rivis beadis dal mar!<sup>212</sup>

Tuttavia l'esperienza del '48 non riesce a colmare quell'*impasse* che si è creata tra una dimensione soggettiva e una che cerca la strada della legittimazione politica: la poesia pasoliniana della fine degli anni Quaranta tende alla creazione dello «spazio della patria [...] come costruzione identitaria del sé, come fatto assai più individuale che collettivo e assai più intrapsichico che sociale».<sup>213</sup> A questa altezza cronologica risale anche un altro esperimento pasoliniano, *L'italiano è ladro* (1949-1950): un poemetto incompiuto, «un *testo-laboratorio* corredato di un diario in prosa che raccoglie le questioni metatestuali di ordine linguistico, stilistico e politico dell'autore».<sup>214</sup> Grazie alla traccia lasciata da Pasolini nel *Diario del poema*, il teso in prosa che correda *L'italiano è ladro*, possiamo ricomporre quel percorso che il poeta compie nell'elaborare l'orizzonte all'interno del quale «il poema *si è fatto*»:<sup>215</sup> ciò, a ben vedere, sfocia in un esercizio di esegesi teorica del concetto di nazionale-popolare proposto da Gramsci, «per Pasolini questa formula gramsciana è però il punto di partenza per una riflessione sul rapporto tra vita, letteratura e politica molto più

---

<sup>212</sup> P.P. Pasolini, *I soj inutil, Dov'è la mia patria*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 253, vv. 29-38, tr.: «SONO INUTILE. Uomini morti di allegria, uomini ciechi di allegria, uomini lontani di allegria, ruscelli beati in una pianura chiara, canti di angeli appartati che nessuno sente, partite giocate con boccie d'oro che nessuno vede, feste lucenti su piattaforme presso le rive beate del mare».

<sup>213</sup> L. Gasparotto, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, in M. Brera e C. Pirozzi (a cura di), *Lingua e identità. A 150 anni dall'unità d'Italia*, cit., p. 141.

<sup>214</sup> P. Desogus, *Classi popolari e subalternità. Alcune questioni sull'influenza di Gramsci nella politica di Pasolini attraverso L'italiano è ladro*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», cit., p. 68.

<sup>215</sup> P.P. Pasolini, *Diario del poema, Appendice III. Diario de «L'italiano è ladro» e appunti (1949-1950)*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 865-878, p. 866.

problematica».<sup>216</sup> Ancora con la poesia di *L'italiano è ladro* riaffiora quella pratica regressiva sulla quale Pasolini ha fondato buona parte della propria costruzione intellettuale:

[...] nel mio caso è stata prima di tutto una nostalgia che non esito a credere stupenda a farmi regredire lungo la strada della coscienza, verso fasi anteriori, in direzione degli organismi animali e vegetali come figure d'irrazionale finitezza. È stata questa nostalgia a farmi entrare nel mondo attuale, vivente del proletariato, nel suo divenire fuori da ogni schema, nelle sue commoventi tenebre e nelle sue entusiasmantanti bontà. Lì trovi l'uomo prima che divenisse borghese, cioè, per oggi, prima che divenisse uomo.<sup>217</sup>

La vitalità del dato linguistico del poemetto, inoltre, delinea «un'estesa geografia dialettale plurilingue [...] rappresentata dai dialetti della fascia settentrionale (con una particolare prevalenza di elementi regionali friulani, veneti, romagnoli), cui si aggiungono elementi diaristici di italiano popolare e intertesti della tradizione, in una miscela di popolare letterario».<sup>218</sup> Nella relazione fraterna tra il figlio di un contadino, Dino, il protagonista del poemetto, e il figlio del padrone «(un personaggio 'indefinito', senza un nome proprio che lo identifichi)»,<sup>219</sup> risiede quel lavoro di mimesi che per Pasolini assume sfumature di affresco generazionale, sia dal punto di vista linguistico, sia rispetto ad una prospettiva socio-politica:

[...] così mi sono trovato gomito a gomito coi miei coetanei poveri, dell'altra classe, ho sentito il loro *odio di classe* (che è una cosa autentica, necessaria, provvidenziale), ho sentito le loro disperazioni il loro complesso d'inferiorità collettivo, il loro disprezzo di sé, e poi le loro allergie accanite e accoranti...<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> P. Desogus, *Classi popolari e subalternità. Alcune questioni sull'influenza di Gramsci nella politica di Pasolini attraverso L'italiano è ladro*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», cit., p. 72.

<sup>217</sup> P.P. Pasolini, *Diario del poema, Appendice III. Diario de «L'italiano è ladro» e appunti (1949-1950*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 870.

<sup>218</sup> L. Gasparotto, «*La necessità della mimesis*» tra popolare e letterario. *L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini*, in L. El Ghaoui e F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 17-25, p. 22.

<sup>219</sup> Ivi, p. 18.

<sup>220</sup> P.P. Pasolini, *Diario del poema, Appendice III. Diario de «L'italiano è ladro» e appunti (1949-1950*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 871.

Attraverso il vissuto politico ed emotivo dei suoi coetanei friulani, Pasolini si immerge, «regredisce e riemerge»,<sup>221</sup> dal mondo contadino così da restituire alla pagina poetica quella tensione sociale, quella rabbia di classe, il linguaggio spogliato dalla retorica letteraria che, in quanto borghese, non avrebbe mai altrimenti conosciuto:<sup>222</sup> «il mondo poteva essere nominato nei suoi aspetti più futili, ingenui, poveri, prosaici; la realtà si era centuplicata; la lingua, che era quella dei parlanti si offriva a quantità impensata di “toni” di “cavate” di “riprese”». <sup>223</sup>

#### 4.3. La Beltà e la regressione del linguaggio, il petèl

La poesia di Andrea Zanzotto comincia a confrontarsi con il processo di rimozione, che è proprio dell'attività dell'inconscio, fin dagli esordi. Il paesaggio dietro cui si nascondeva l'io lirico, nella prima raccolta, era metafora di una chiusura totale nei confronti della storia, di una «*regressione* dall'oggi, dalla storia, come ripiegamento infine della dimensione astratta, estenuata di un'elegia *ermetica* coscientemente fuori stagione, di un repertorio verbale *arcadico*, *petrarchista*, costruito con *manieristica* precisione». <sup>224</sup>

Quel paesaggio domestico fa da sfondo al dispiegarsi di una perdita: i monti del Montello sono, cioè, il luogo della memoria edenica e, tuttavia, sembrano trasfigurati in luogo fantasmatico.<sup>225</sup> Il paesaggio costituisce, così, non solo lo scenario di un momento traumatico ma è altresì un orizzonte linguistico.

---

<sup>221</sup> Cfr. *Ibid.*: «Ne ero regredito e ne ero riemerso».

<sup>222</sup> Cfr. L. Gasparotto, «*La necessità della mimesis tra popolare e letterario*. L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini», in L. El Ghaoui e F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, cit., p. 21: «La poetica del regresso ha origine dalla coscienza della distanza – antropologica, sociale e quindi linguistica – dell'altro da sé., e si offre come strategia stilistica del tentativo di oggettivare la materia della rappresentazione in quanto riflesso presuntamente autentico della realtà. Attraverso il 'discorso libero indiretto' [...] l'autore compie un'azione regressiva [...] si avvicina empaticamente al mondo del proletariato (dapprima quello della campagna friulana e poi quello delle borgate romane), mimando un allontanamento dalla cultura borghese, per una necessità di espressione, una necessità, dunque, tutta borghese».

<sup>223</sup> P.P. Pasolini, *Diario del poema, Appendice III. Diario de «L'italiano è ladro» e appunti (1949-1950*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 871.

<sup>224</sup> L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», vol. 4, n. 8-9, 1974, pp. 207-235, p. 208.

<sup>225</sup> Cfr. A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 159: «[...] per quanto esperto nei più audaci procedimenti di scomposizione astrattizzante, secondo la tendenza del più accreditato estremismo lirico moderno (diventato già stile internazionale, se non

Ma è anche – prima del testo – il paesaggio *dialettale*, sempre presente nella storia privata di Zanzotto: quello a partire dal quale si costruisce l'operazione regressiva che condiziona la totalità del libro. Operazione possibile solo quando siano attivati tutti i meccanismi di difesa: i legami con la realtà cancellati e il dialetto represso al punto da non lasciare traccia nel testo e rovesciato anzi in una lingua assolutamente distante, sempre tesa al massimo grado di aulicità e di perfezione formale.<sup>226</sup>

Ecco quindi che il dialetto, assunto in una dimensione esistenziale, si rivela un sostrato costante della poesia e della biografia zanzottiana, anche se sottoposto ad una forza repressiva in alcune fasi.

Per me tutte le grandi lingue sono, in qualche modo, morte: perché io ho quasi sempre parlato e parlo dialetto. Io sono veramente cresciuto nel dialetto, ma, per certi aspetti, rimuovendolo, e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata, alla coscienza, la “lingua” (in prevalenza letture). Io ho scritto pochissimo in dialetto, l'ho soltanto lasciato filtrare su, in qualche componimento [...]<sup>227</sup>

Da questa intervista del 1972 emerge la natura magmatica del dialetto come lo intende il poeta di Soligo: esso è una materia che affiora nei momenti di recesso della coscienza. Una sorta di detrito che sale a galla e «filtra su» la pagina poetica.

Ed è infatti quello che accade con la *Beltà*. La raccolta del 1968 affronta il complicarsi della relazione tra Soggetto, linguaggio e paesaggio.

[...] stiamo parlando di poesia lirica al più alto grado di purezza, e non di un altro genere letterario. Lirica nella quale l'io resta in primo piano, centrato o decentrato che si presenti, nel momento stesso in cui fa topografia, traccia mappe, descrive e evoca luoghi intorno a sé, nello spazio del suo orizzonte visibile e vivibile. E ragiona sul proprio senso di essere lì e non altrove, verifica e soppesa lo stato dei propri rapporti con la dimora e il luogo che lo ospita.<sup>228</sup>

---

gergo, quando Hugo Friedrich lo descriverà come “struttura”), Zanzotto resta tuttavia un poeta che non lascia la sua provincia. Il presupposto di situazione psico-culturale della sua poesia potrebbe perfino sbrigativamente essere definito così: *nevrosi localistica* o, forse meglio, *pathos del luogo*».

<sup>226</sup> L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», cit., p. 208.

<sup>227</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1150-1160, pp. 1154-1155.

<sup>228</sup> A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, cit., p. 160.

Lo svolgersi della storia, la perdita di luoghi e valori della cultura contadina, produce «degli individui traumatizzati»<sup>229</sup> che tuttavia si ostinano a scrivere versi, covano «una cultura, in “disagio” sempre crescente, eppure in furioso fervore».<sup>230</sup>

[...] Zanzotto, con Pasolini, Volponi e Calvino (si tratta di quasi coetanei) è uno scrittore che si capisce anzitutto a partire da un trauma storico: quello provocato dall'avvento, con gli anni sessanta, dell'allora definito neo-capitalismo, o più precisamente dal passaggio dell'Italia da un'economia ancora prevalentemente agricola ad una industriale e oltre. L'opera di questi quattro scrittori è, mi sembra, profondamente segnata da questo trauma: vissuto come interruzione di memoria e di continuità storica, rottura di vincoli locali, municipali e di cultura orale, dialettale.<sup>231</sup>

È, dunque, dalla necessità di verbalizzazione di un disagio storico, che nasce la poesia: intesa come istanza di resistenza alla disgregazione;<sup>232</sup> ma altresì come momento di «regressione» verso un tempo che si vuol salvare dalla dissolvenza.

Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistenza, quasi di aggrapparsi ad un relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti. È difficile oggi intravedere una continuità, cogliere una trama reale che sostenga a tutti i livelli, inserirsi in un tessuto che risulti vitale davvero globalmente. [...] È giustificabile dunque, e forse inevitabile, una qualche forma di regressione, il puntare non direi neanche sulla vera infanzia, ma su certe immagini-entità (per me soprattutto immagini di paesi, all'inizio) in cui la stessa infanzia si è strutturata, rifarsi al «nido naturale».<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1153.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, cit., pp. 164-165.

<sup>232</sup> Cfr. Ivi, p. 158: «Ogni poesia è un atto nel corso del quale all'urto di un'emergenza – aiuto! Soffoco, sparisco! – segue una dislocazione nuova delle energie psico-linguistiche per la sopravvivenza. L'atto poetico, l'atto di scrittura deve contenere tutto il necessario per la “resistenza...a livello biologico” e aiuta a procurarsi una forma di salute».

<sup>233</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1150.

Resistere ad una realtà declassata a detrito, desublimata e disgregata significa anche stravolgere i segni della comunicazione, umana e poetica, affinché si possa ricostruire un orizzonte di senso.

L'attraversamento del corpo della lingua, effettuato in un andirivieni incessante nei due sensi, concernerà perciò sia la lingua come codice, vale a dire come luogo della rimozione, del sapere e della storia, sia la lingua come significante, vale a dire la lingua come luogo del *manque-à-être* del Soggetto e, per ciò stesso, come il luogo della presenza perduta, della divisione originaria e, indefinitiva, della pulsione all'indifferenziato.<sup>234</sup>

Ed è per questa strada che Zanzotto approda alla teorizzazione del linguaggio *petèl*: un movimento di discesa nelle strutture della lingua. Assumere la lingua balbettante dei bambini significa accettare congiuntamente l'autentico e l'inautentico, il ricordo e l'oblio.

Ora, è su questo piano, per così dire, inferiore, o discendente, della propria esperienza che Zanzotto incontra, o inventa, il simulacro più prossimo, o più simile, alla struttura originaria del linguaggio: intendo, il balbettio afasico. E qui dobbiamo chiederci che cos'è – naturalmente al di fuori di ogni definizione d'ordine clinico –, qui dobbiamo chiederci cos'è, o meglio che cosa rappresenta l'afasia e più precisamente il balbettio afasico. Ebbene, il balbettio afasico rappresenta – nell'esperienza di verbalizzazione del Soggetto – quel punto (o luogo o intervallo) che sta fra suono inarticolato e linguaggio articolato.<sup>235</sup>

Il linguaggio inventato da Zanzotto, il *petèl*, si pone, dunque, come fa notare Agosti, tra il babelismo primordiale e il codice strutturante della comunicazione tradizionale:

È quel punto che designa, in simulacro, ma attraverso un frammento concreto di lingua, quella struttura di separazione che, in quanto struttura originaria del linguaggio, si costituisce come il luogo di massima prossimità del dire nei riguardi dell'essere.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 51.

<sup>235</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. XXV-XXVI.

<sup>236</sup> Ivi, p. XXVI.

Una particella di linguaggio, un «frammento concreto» del dire. La lingua diventa ponte di congiunzione tra la realtà e il soggetto: si fa, cioè, momento attraverso il quale l'essere esprime se stesso al di sotto e al di qua di un codice universalmente accettato. E tuttavia il *petèl* non è che uno dei poli indagati dal linguaggio della *Beltà*: all'altro estremo vi è infatti, come vedremo, la riduzione del significato a mero accadimento grafico, e quindi a significante.

Ma per restare nell'orizzonte del linguaggio prenatale è indispensabile concentrarci sul significato psicanalitico che assume la figura dell'infante che si confronta per la prima volta con il linguaggio:

[...] il rapporto iniziale con le parole è sempre un rapporto ludico. Il fanciullo, nella prima fase dell'apprendimento, agisce *ludicamente* sulle parole, *fa esperimenti* giocando con esse come se fossero cose, per trarne piacere, libero ancora dai compromessi e dalle repressioni che in seguito gli impediranno, con la minaccia di sanzioni sociali, di continuare a trarre piacere della *manipolazione insensata* delle parole.<sup>237</sup>

La componente ludica, che guida la scoperta del linguaggio ripiombato ad uno stadio primordiale, assume, all'interno della versificazione della *Beltà*, un'importanza tutt'altro che secondaria, e resterà come modello fondante della concezione poetica di Zanzotto.<sup>238</sup>

Del resto – come l'autore stesso ricorda – «sempre vi è stato un elemento ludico nella poesia: *ludus-rito-ritmo*».<sup>239</sup>

L'antecedente illustre che aveva visto la poesia come spazio del *ludus* era stato Kant il quale aveva classificato, con una rigida gerarchia, i tipi di giochi che producono piacere: il gioco di fortuna, il gioco d'arte e musicale, il gioco di

---

<sup>237</sup> L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», cit., p. 233.

<sup>238</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1252-1287, p. 1281: «Dal momento che per essere sinceri quanto ho scritto finora mi sembra solo un primo approccio rispetto a quanto dovrei dire, non mi pare sbagliato parlare di gioco; un gioco, però la cui posta è, in ogni caso, niente. Nel senso che chi scrive poesie lo fa “a fondo perduto”. Si potrebbe dire, però, che in questo niente è compreso quel “tutto” che è la vita stessa del poeta. Un gioco, dunque, pericoloso».

<sup>239</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1145.

pensiero.<sup>240</sup> Zanzotto capovolge questa gerarchia giungendo ad affermare che: «la creatività è anche dare al trauma la sua figura in un *ludus*».<sup>241</sup>

Lirica e nevrosi, dunque, secondo tradizione. Ma il rischio è qualcosa di peggio della sofferenza psichica, che viene presupposta dall'atto lirico (coazione verso il sublime, l'alto, la purezza superlativa, il mondo siderale, la neve e il gelo). Il rischio maggiore è lo sprofondare nella particolarità, l'annegare nell'idioletto, la perdita del significato in quanto prodotto di una vita di relazione.<sup>242</sup>

Proprio per arginare il pericolo che la nevrosi diventi portatrice di un materiale orfico che «tende a distruggere l'istituto linguistico, la norma comunicativa»,<sup>243</sup> ecco entrare in campo la categoria del gioco, del *ludus*, legata a quella del trauma. Ovvero la capacità che ha l'individuo, attraverso la creatività, di trasformare il trauma in momento di svago.

[...] è vero che il trauma, nella sua «trascendenza», nella sua riluttanza a ogni conversione espressiva, nella sua assoluta chiusura di vissuto, pone come ludica, in un certo modo, qualunque espressione se raffrontata alla sua violenza esistenziale. E d'altra parte esso può appunto «vedersi», e istituire il proprio specchio, solo in una forma di originaria simbolicità-*ludus*.<sup>244</sup>

La necessità, per Zanzotto, di approfondire la categoria del gioco, e di legare ad esso il concetto di «trauma», lascia trasparire i segni del caso del «gioco del rocchetto»<sup>245</sup> raccontato da Freud.

---

<sup>240</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 187-198, p. 193: «Ogni giuoco variato e libero delle sensazioni (che non abbiano a fondamento uno scopo) diletta perché favorisce il sentimento della salute, vi sia o no nel nostro giudizio razionale un piacere per l'oggetto e il diletto stesso [...] Questi giuochi possiamo dividerli in giuoco di fortuna, giuoco musicale e giuoco di pensieri. Il primo esige un interesse, sia della vanità, sia dell'utilità, il quale però non è così grande come quello che poniamo nel modo di procurarcelo, il secondo non suppone che la variazione delle sensazioni, ciascuna delle quali si riferisce ad un affetto, senza avere il grado dell'affetto, e suscita idee estetiche; il terzo nasce semplicemente dal variare delle rappresentazioni nel Giudizio, con che, è vero, non vien prodotto alcun pensiero che implichi qualche interesse, ma l'animo resta vivificato».

<sup>241</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1145-1146.

<sup>242</sup> A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, cit., p. 162.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1145-1146.

<sup>245</sup> Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, [1920], in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti*, 1911-1938, Edizione integrale, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 219-225.

Freud apre il saggio dal titolo *Al di là del principio di piacere*, del 1920, all'interno del quale compare l'episodio del piccolo Ernst, sulla «“nevrosi traumatica”». <sup>246</sup>

In seguito a gravi scosse meccaniche, scontri ferroviari e altri incidenti che implicano un pericolo mortale si può verificare una situazione che è stata descritta da tempo e a cui è stato dato il nome di “nevrosi traumatica”. [...] Il quadro clinico della nevrosi traumatica si avvicina a quello dell'isteria per la grande varietà di sintomi motori analoghi, ma di regola lo travalica per i segni spiccati di una sofferenza soggettiva che ricorda l'ipocondria o la melanconia, e per le prove che offre di un ben più esteso generale indebolimento e turbamento della facoltà psichiche. <sup>247</sup>

Per introdurre l'argomento ludico, quindi, Freud inizia col compiere una ricognizione sul concetto di nevrosi e di trauma. Ma come si innestano e si tengono insieme queste due sfere che non ci aspetta debbano comunicare: cioè quella del piacere, che deriva dal gioco, e quella di un evento traumatico?

A questo proposito lo psicanalista entra nel vivo della questione <sup>248</sup> illustrando l'episodio che vede coinvolto il nipotino di un anno e mezzo con il gioco del rocchetto.

Ora questo bravo bambino aveva l'abitudine – che talvolta disturbava le persone che lo circondavano – di scaraventare lontano da sé in un angolo della stanza, sotto un letto o altrove, tutti i piccoli oggetti di cui riusciva a impadronirsi [...] Nel fare questo emetteva un “o-o-o” forte e prolungato, accompagnato da un'espressione di interesse e soddisfazione [...] <sup>249</sup>

La ritualità con cui si svolge il gioco induce lo psicanalista ad interpretare i suoni non come semplici onomatopee pre-articulatorie, bensì come la fonetizzazione della parola «“fort” [“via”]. Finalmente mi accorsi che questo era un giuoco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a “gettarli

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 219.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, [1920], in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti*, 1911-1938, cit., p. 221: «A questo punto propongo di abbandonare l'oscuro e tetro argomento della nevrosi traumatica e di studiare il modo in cui opera l'apparato psichico in una delle sue prime attività normali: mi riferisco al giuoco dei bambini».

<sup>249</sup> Ivi, p. 222.

via”». <sup>250</sup> Allo stesso tempo però Freud si accorge che lo scopo non consiste solo nel gettare l’oggetto: questa è la prima fase di cui si compone il gioco intero.

Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo “o-o-o”; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro “da” [“qui”]. Questo era dunque il gioco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se il piacere maggiore era legato indubbiamente al secondo atto. <sup>251</sup>

Dunque il bambino, giocando con il linguaggio, attraverso il movimento del rocchetto, sta simbolizzando qualcosa che ha a che fare con la sua esperienza: la «sparizione e apparizione» della madre.

[...] i due fonemi-suono (metà suono e metà linguaggio, appunto) sono vocati autonomamente a designare (a creare) rispettivamente l’assenza e la presenza dell’oggetto d’amore (nella fattispecie, la figura materna). <sup>252</sup>

Il momento che genera piacere è certamente quello nel quale si materializza la «riapparizione» eppure, per la maggior parte del tempo, il bambino gioca con la «sparizione», con la perdita dell’oggetto del desiderio.

[...] Se si considera la cosa in modo imparziale, si ha l’impressione che il bambino avesse trasformato questa esperienza in un giuoco per un altro motivo. All’inizio era stato passivo, aveva subito l’esperienza; ora, invece, ripetendo l’esperienza, che pure era stata spiacevole, sotto forma di giuoco, il bambino assumeva una parte attiva. <sup>253</sup>

Dunque il momento ludico rappresenta il momento nel quale il soggetto può riconvertire il trauma trasformandolo in qualcosa che genera piacere,

---

<sup>250</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, [1920], in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti*, 1911-1938, cit., p. 222.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> S. Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXVII.

<sup>253</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, [1920], in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti*, 1911-1938, cit., p. 223.

soddisfazione. Si chiarifica, quindi, la struttura che Zanzotto mutua dalle interrogazioni di Freud e del caso del «fort-da». Quello che il bambino fa con l'oggetto del desiderio, Zanzotto lo fa con il linguaggio. Come fa notare Agosti, in Zanzotto, giocare con la lingua significa sottoporre la poesia a due forze: da un lato la pressione deformante di una forza che la porta agli estremi:

[...] con *La Beltà*, Zanzotto sperimentava la resistenza della lingua (della propria lingua) sottoponendola a tensioni in antagonismo divaricate all'estremo. [...] Ebbene, pur se sollecitata e magari sconvolta – comunque più sul piano della rappresentazione lessicale che su quello sintattico –, la lingua manteneva sempre un suo grado di stabilità.<sup>254</sup>

Dall'altro la sfida di estendere la rappresentazione afasica della parola, così come si dà nelle apparenti onomatopie di Ernst, ad organizzazione strutturante del linguaggio poetico:

Nella *Beltà*, quella cellula originaria di linguaggio, suscettibile di imprimere nel testo tutta la forza della propria autenticità disruptiva sia nei riguardi dei codici istituiti sia nei riguardi dell'esperienza del Soggetto che su di essi si articola e si elabora, nella *Beltà* quella cellula originaria di linguaggio, quel significante primario, risultavano scoperti nel simulacro appunto del balbettio afasico. Si trattava, ora, di saggiarne l'applicazione e l'estensibilità sull'intera superficie del discorso.<sup>255</sup>

Il momento ludico nasce, quindi, sempre legato ad un trauma, come reazione ad esso, o meglio come trasformazione di esso.

La presenza di Freud consente alla poesia di Zanzotto di ampliare il discorso contaminandolo con il lavoro che Lacan compie sul significante,<sup>256</sup> partendo a

---

<sup>254</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXVIII.

<sup>255</sup> Ivi, p. XXIX.

<sup>256</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi. 1964*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, p. 63: «Se è vero che il significante è il primo marchio del soggetto, come non riconoscere qui – per il solo fatto che questo gioco si accompagna a una delle prime opposizioni che appaiano – che è nell'oggetto cui questa opposizione si applica in atto, la bobina, che dobbiamo designare il soggetto. A questo oggetto, daremo ulteriormente il suo nome nell'algebra lacaniana – l'*a* minuscola».

sua volta dall'episodio del rocchetto.<sup>257</sup> Se, dunque, il bambino ritrova nell'immagine del rocchetto l'oggetto che significa la separazione dalla madre, e se, come spiega Lacan, è nell'oggetto che si riflette il significante primo del soggetto, allora appare evidente come Zanzotto metta a fondamento della sua poesia quello slittamento lacaniano dal significante primo alla rappresentazione oggettiva, il linguaggio: espressione dell'oggetto di piacere.<sup>258</sup>

Con la raccolta del 1968 siamo, quindi, in un punto di svolta cruciale all'interno dell'orizzonte poetico zanzottiano.

Zanzotto con *La Beltà* non ha fatto altro che puntare in prima persona, vale a dire in quanto Soggetto costituito e attraversato (perforato) dal proprio discorso, al recupero (alla restituzione) di ciò che avrebbe dovuto affermarsi come la zona più remota, lo strato più autentico, la falda "originaria" del linguaggio e, per ciò stesso, dell'essere. E lo ha fatto, come si è detto, non attraverso il rifiuto o la censura dell'inautentico – il che avrebbe comportato un gesto di tipo, per così dire, ideale o metafisico –, bensì partendo dall'inautentico: e cioè dal sistema e dai codici della lingua naturale in quanto luogo di occultamento e di rimozione, dato che solo attraverso la parte esibita del linguaggio (e cioè la lingua naturale), attraverso le sue crepe e le sue faglie, sarebbe stato possibile intravedere, e forse raggiungere, in qualche modo, il luogo di insorgenza del linguaggio, la sua matrice pre-articolatoria e pre-funzionale, insomma quella struttura di separazione che designava il luogo stesso dell'essere come origine e come oblio.<sup>259</sup>

Per tentare una scansione organizzativa della *Beltà* è necessario appellarsi alle categorie macrotestuali che presiedono alla formazione di un libro di poesia: l'attenzione deve essere rivolta alla costruzione interna del libro, questo procedimento permette di individuare «sul piano dei gruppi tematici stabiliti dalla

---

<sup>257</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro V, Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2004, p. 227: «Ricordate – fin dal momento in cui il bambino comincia semplicemente a opporre due fonemi, abbiamo già due vocaboli. E con colui che li pronuncia e colui al quale sono indirizzati, vale a dire l'oggetto, la madre, abbiamo già quattro elementi, e questo basta per contenere virtualmente in sé tutta la combinatoria da cui sorgerà l'organizzazione del significante».

<sup>258</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi. 1964*, cit., p. 222: «Possiamo localizzare nel nostro schema dei meccanismi originali dell'alienazione questa *Vorstellungsrepräsentanz*, in quel primo accoppiamento significativo che ci permette di concepire come il soggetto appaia innanzitutto nell'Altro, in quanto primo significante, il significante unario, sorge nel campo dell'Altro e rappresenta il soggetto per un altro significante, il quale altro significante ha come effetto l'*afanisi* del soggetto».

<sup>259</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXIV.

volontà dell'autore, alcuni dei suoi movimenti interni e di cogliere, con l'articolazione *topic/comment*, le tappe – sia pure le più evidenti e superficiali – del cammino del suo senso». <sup>260</sup>

Per il caso zanzottiano, la prima e l'ultima poesia svolgono una funzione di cornice all'interno della quale si dispiega il cammino del soggetto tra i significanti linguistici e un paesaggio in dissolvenza. <sup>261</sup> «I segnali di inizio e fine» così come Testa li ha denominati, assumono una valenza fondamentale nella *Beltà* zanzottiana:

Il segnale d'inizio svolge una funzione cataforica [...] Nelle poesie d'apertura si consegna spesso al lettore un bagaglio di informazioni sulla natura semantico-strutturale del libro: si determinano le isotopie spaziali e temporali, la natura dei partecipanti assieme al «tono» più generale dell'opera. [...] Si potrebbe quindi affermare che il segnale d'inizio adempie ad una funzione non solo vocativa cataforica ma anche pre-informativa; questi ultimi due caratteri sono strettamente legati tra loro [...] La funzione del segnale di fine è, invece, anaforica: rinvia ai testi precedenti, completando l'immagine che ci siamo formati nel corso della lettura [...] La fine è la specola privilegiata da cui si osserva il libro: qui appaiono interamente, nella loro complessità, i principi strutturali su cui esso si regge, qui si determina la *Gestalt* in cui racchiudiamo la nostra esperienza percettiva. <sup>262</sup>

Nella *Beltà* dunque primo e ultimo componimento abbracciano un arco metanarrativo che vede alternarsi specularmente da un lato, il prologo, *Oltranza oltraggio*, «all'insegna [...] dell' "oltranza" sperimentale e della poetica dantesca dell'ineffabilità (*oltraggio*: cfr., come suggerisce la nota d'autore, *Par.* XXXIII, 57: "e cede la memoria a tanto oltraggio")». <sup>263</sup> Dall'altro, l'epilogo, *E la madre-*

---

<sup>260</sup> E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, p. 89.

<sup>261</sup> Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 47: «La *Beltà* si articola in un componimento proemiale, *Oltranza oltraggio*; in una sezione anepigrafa che raccoglie "tre grandi poemi liminari"; una sezione intitolata *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, comprendente 10 poesie anepigrafe e numerate progressivamente; una nuova sezione anepigrafa di sei componimenti, tutti di ampio o ampissimo respiro a eccezione di *Al mondo*, poesia di misura più breve e collocata in terza posizione; un poemetto isolato dal titolo il *L'elegia in petèl*; una sezione di 18 componimenti anepigrafi e numerati progressivamente, intitolata *Profezie o memorie o giornali murali*. Infine, una poesia che funge da epilogo: *E la madre norma*».

<sup>262</sup> E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, cit., pp. 79-80.

<sup>263</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 47.

*norma*, il riferimento ad «una “madre-norma” la cui ascrizione al paradigma petrarchesco si dichiara nel riferimento (vv. 17-8) alle “dolenti parole estreme” di R.V.F. CXXXVI, 13»:<sup>264</sup> «dolenti mie parole estreme/sempre ogni volta parole estreme».<sup>265</sup>

Oltre alla concordanza ossimorica di «oltranza» e «norma» concorrono ad una formazione coesiva del testo le due sezioni di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* e *Profezie o memorie o giornali murali*, «il cui titolo è costituito in entrambi i casi da una *tricolon* legato per polisindeto dalla congiunzione “o”, dove ai “prefazi” corrispondono parallelamente le “profezie”, alla “riprese” le “memorie”, alle “conclusioni” i “giornali murali”».<sup>266</sup>

Lo stesso Zanzotto, in un intervento del 1977, tornerà sull’importanza della funzione del titolo all’interno della struttura poetica: «Si accende allora il titolo, il quale per me ha un significato di estrema importanza, la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo».<sup>267</sup>

Il componimento incipitario *Oltranza oltraggio* manifesta, da un lato, «oltranza», la necessità della poesia di esistere; dall’altro, «oltraggio», l’incapacità dei modelli della tradizione di fare ancora da punto riferimento: «*Oltranza oltraggio*: nel senso di “cosa che va oltre il limite, la sopportazione” (“e cede la memoria a tanto oltraggio”, cfr. *Paradiso*, XXXIII, 57)».<sup>268</sup>

Era (per usare le parole che appaiono nei versi di Zanzotto) una forma di *outrance* o *outrage*, che si ripete sempre quando l’accecamento dietro il modello avviene perché il poeta non ne scorge altri in grado di realizzare la sua idea della poesia, e quindi si vede costretto a introdursi come il paguro bernardo nella conchiglia ospite. Quando cioè altri modelli sono sì in atto (negli anni Cinquanta, ad esempio, il tentativo di un neorealismo poetico) ma appaiono del tutto insufficienti alla realizzazione della propria volontà di dire.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> A. Zanzotto, *E la madre-norma, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 348, vv. 17-18.

<sup>266</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 47.

<sup>267</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1208.

<sup>268</sup> A. Zanzotto, *[Note ai testi], La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 349.

<sup>269</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. LIV-LV.

Ecco, quindi, che il linguaggio si fa tema stesso della poesia, istanza di decodifica del Sé, della propria capacità di travalicare la mera esperienza comunicativa:

[...]  
ti fai più in là  
e sprofondi e strafai in te sempre più in te  
fotti il campo  
decedi verso  
nel tuo sprofondi  
brilli feroce inconsutile nonnulla  
l'esplosione l'eclatante e non si sente  
nulla non si sente  
no sei saltata più in là  
ricca saltabbeccante là

L'oltraggio<sup>270</sup>

La mancanza di punteggiatura, l'insistere ossessivamente sui deittici amplifica l'impressione che la lingua stia, più che esplodendo, implodendo in se stessa generando una frammentazione oltraggiosa della comunicazione, dell'impaginazione e della sintassi.

L'interlocutore dell'io lirico è la poesia stessa poiché un dialogo con un qualsiasi «tu» è impossibile in assenza di un codice comunicativo comune. La poesia «brilla», eppure è «frigida» è un «nonnulla», incapace di un'articolazione sensata («ti identifico tra i non i sic i sigh», v. 9): essa parla una lingua inudibile, «esplosione» sì, ma di cui «non si sente/nulla». Il poeta manca l'immediata messa a fuoco della beltà, («ti disidentifico/solo no solo sì», vv. 11-12) eppure ne riconosce l'essenza: sfavillante ma inafferrabile («Salti saltabecchi», v.1), intangibile nel suo porsi sempre oltre il margine, sempre «più in là». Questa lirica di apertura, dunque, ci introduce in un universo poetico frammentato, una narrazione che procede a tentoni, strappando continuamente l'orizzonte di senso. Sono rifiutati i metri classici: l'endecasillabo è accuratamente evitato, l'unico settenario, riscontrabile al v. 2, è spezzato, anche tipograficamente, da spazi bianchi e risulta mistilingue e tronco («nel vuoto spinto outrè»). Inoltre la poesia

---

<sup>270</sup> A. Zanzotto, *Oltranza oltraggio, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 267, vv. 13-23.

ha un andamento ciclico,<sup>271</sup> a testimonianza del fatto che il linguaggio si incarna nella struttura stessa del componimento.

La trama intertestuale di questa poesia è nutrita da diverse anime che intervengono nella narrazione capovolgendo o spiegando i nessi logici che la costituiscono. È una poesia innervata di ironia,<sup>272</sup> di psicanalisi lacaniana, di una componente ludica, di matrice freudiana, e del rapporto con la tradizionale poesia italiana ed europea. Con questo componimento ci si congeda insomma da quel «rapporto edipico (e kafkiano) di sudditanza che vincolava il soggetto alla convenzione linguistica e, nella fattispecie, letteraria»:<sup>273</sup> l'esito ultimo di questa storia di emancipazione è rappresentato dal componimento conclusivo della silloge, *E la madre-norma*. La poesia si apre con una dedica a Franco Fortini<sup>274</sup> e nei primi quattro versi di affronta il tema del duello:

Fino all'ultimo sangue  
io che sono l'esangue  
e l'ultimo sangue c'è,  
il renitente, grumo di Gennaro, milza.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 290: «A livello tematico, dopo un ulteriore sviluppo del tema del “vuoto/tutto” in quello, ossimorico, di “esplosione/silenzio”, si ritorna come osservato in precedenza alla tematica iniziale con il passaggio dal presente al passato prossimo (*salti; sei saltata*)».

<sup>272</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La beltà (appunti)*, [1971], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, pp. 2570-2574, cit., p. 2537: «Il libro di Zanzotto è spiritoso e pieno di *humor* degno di Gadda, di Joyce: questo *humor* si manifesta stilisticamente – ad apertura di pagina – come mescolanza altissima di stile comico e sublime». Cfr. C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 194: «Il gioco linguistico reperibile nella poesia zanzottiana appartiene ad una sorta di ironia propria dell'attività ludica, che non scade mai nella forma parodica, ma sviluppa sempre in accordo con un'idea di poesia intesa come *divertissement*, tentativo di volgersi anche solo momentaneamente ad un'altra parte per obliare, medicare, accordare, sprofondare, conservando il profondo ardore dell'umiltà, con la lingua nella terra».

<sup>273</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 254.

<sup>274</sup> Cfr. S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1515: «La poesia è dedicata a Fortini come a colui che fin dagli anni Cinquanta aveva manifestato un atteggiamento per molti versi complementare a quello di Zanzotto nei confronti della lingua poetica tradizionale, e anche in risposta alla poesia *Da Praga (Una volta per sempre)* dello stesso Fortini». Sul rapporto tra Zanzotto e Fortini si rinvia a A. Cortellessa, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 97-130.

<sup>275</sup> A. Zanzotto, *E la madre norma, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 348, vv. 1-4.

La natura del conflitto in atto rappresenta lo scontro tra il soggetto e il paesaggio attraverso l'assunzione di due modelli simbolici, il martirio di Gennaro e la figura del «giolli-golem»: «vengono presi come punti di riferimento, tra gli altri, il mito del sangue morto-ribollente (*Gennaro*) e quello che Golem, intraveduto come giolli di un mazzo di carte in un edificio di Praga (nel romanzo di Meyrink)». <sup>276</sup> Il soggetto sfiancato da questo duello «all'ultimo sangue» è tuttavia ancor vivo grazie «all'irriducibile (e in buona misura inconscia) energia vitale che lo accomuna al Golem. Come quest'ultimo, tuttavia, egli è animato al contempo da quella ferocia distruttiva che lo ha spinto a far fuori il padrone, ossia la legge edipica del significante che ha dato origine al suo essere (in ogni senso) soggetto». <sup>277</sup> La legge del padre (padrone del Golem) si fa così norma letteraria contro la quale il soggetto ingaggia un duello.

E torna, per questo fare, la norma  
 io come giolli sempre variabile e unico  
 il giolli-golem censito dalla luna  
 luna nella notte di Praga  
 ma inauareito inauditamente fertile,  
 torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo [...] <sup>278</sup>

Tuttavia il soggetto riesce a svincolarsi dal conflitto e ritorna il canto, ritorna la poesia come unica possibilità di rapporto tra io e mondo, quale è quello emerso dal duello: «libera il sereno la pastura/dei colli goduta a misura/d'una figurabile natura». <sup>279</sup> L'io lirico riemerge così «inauditamente fertile» capace di problematizzare, attraverso il suo porsi in essere, la complessità del mondo: «come appartenente al genere umano, unico in quanto individuo e variabile perché moltiplicato attraverso la catena delle generazioni, egli è di una ricchezza straordinaria, portatore di un patrimonio che può trasmettere [...]». <sup>280</sup>

<sup>276</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 357.

<sup>277</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche* p. 269.

<sup>278</sup> A. Zanzotto, *E la madre norma, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 348, vv. 10-15.

<sup>279</sup> *Ibid.* vv. 21-23.

<sup>280</sup> R. Dedola, *La «madre-norma» da «Dietro il paesaggio» alla «Beltà» di Andrea Zanzotto*, in *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 119-137, p. 126.

Finalmente libero dalla tirannia di un'identità immaginaria e monolitica, l'io ha riscoperto – per dirla con *Vocativo* – di essere un pronome e non un nome, variabile dipendente dalla molteplicità e mutevolezza dei contesti: in ciò, esso è assimilabile al “giolli”, al bagatto dei tarocchi, figlio della luna e come tale soggetto all'instabilità che caratterizza quest'ultima.<sup>281</sup>

Soggetto e mondo vengono colti insieme dall'io lirico («e mi poemizzo a ogni cosa [...] proprio perché la lotta è finita e il soggetto si è fatto «spazio davanti/indietro e intorno» (vv. 5-6) così da poter «vivificare gli stimoli ormai estenuati che gli provengono dalla tradizione»<sup>282</sup>: «torno senza arte né parte: ma attivante».<sup>283</sup>

Si può affermare dunque che il tragitto disegnato dalla *beltà* è quello di un *nostos*, di un ritorno dall'esilio dell'*Oltranza oltraggio* alla *Heimat* della *Madre-norma*. [...] occorre tuttavia precisare che questo ritorno, se è tale, non va inteso come ripristino di una condizione originaria e determinata *a priori*, bensì come recupero della funzione generatrice e rinnovatrice che è propria della convenzione.<sup>284</sup>

Attraverso l'ultima parte del testo, «classico congedo di canzone»,<sup>285</sup> il poeta si rivolge alla poesia stessa.

Va' nella chiara libertà  
libera il sereno la pastura  
dei colli goduta a misura  
d'una figurabile natura

rileva «i raccordi e le rime  
dell'abbietto con il sublime»

e la madre-norma<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., pp. 269-270.

<sup>282</sup> Ivi, p. 269.

<sup>283</sup> A. Zanzotto, *E la madre-norma, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. 348, v. 9.

<sup>284</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 272.

<sup>285</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1516.

<sup>286</sup> A. Zanzotto, *E la madre-norma, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. 348, vv. 20-26.

La raccolta, così, si conclude circolarmente abbracciando al suo interno tutta la complessità di cui si costituisce il mondo e il rapporto che con esso instaura il soggetto attraverso la rifunzionalizzazione delle istanze poetiche.<sup>287</sup> La lingua ancora una volta ha fatto da campo semantico nel quale nuove istanze poetiche possono essere accolte: «la lingua non è “solo” limite, solo convenzione: essa è anche punto di incontro, “legge”, “norma”».<sup>288</sup>

#### 4.4. Il ruolo del «significante» nella *Beltà* di Andrea Zanzotto

La lezione di Lacan, specificatamente, serve a Zanzotto per organizzare il rapporto tra «significante (poi segno, lettera) e significato (come vissuto psichico)».<sup>289</sup> In questo modo, lo psicanalista francese, prima, e il poeta di Soligo poi, legano indissolubilmente il mondo interiore dell'io, i suoi *lapses*, i suoi traumi, in una parola, l'inconscio, all'universo comunicativo esplicitato dal linguaggio: per Lacan infatti il trauma non è costituito, come per Freud, dal sesso, ma dal linguaggio.<sup>290</sup> Come è stato sin qui evidenziato, si è infranto il sogno di un rapporto idilliaco tra la scrittura zanzottiana e la tradizione letteraria, come garanzia di autenticità: l'io lirico si è dimostrato perdente nello scontro con il mondo e nell'impatto con la violenza della storia viene meno anche la fede nel linguaggio. Nel secondo componimento della sezione *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, infatti, Zanzotto postilla l'atteggiamento dell'«io» con le varianti, aggettivali e avverbiali, del sostantivo «perfidia», «inteso nel senso etimologico di “*per-fidus*”, “che viene meno alla fede data”».<sup>291</sup>

Quell'io che già tra selve e tra pastori.  
Perfido, perfido.

---

<sup>287</sup> Cfr. G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 54: «Tutta tesa a confrontarsi con la sfida del sublime, *La Beltà* si chiude proprio con dei versi/congedo [...], si riavvolgono in una sorta di citazione/autocitazione che evidenzia il legame poetico, di raccordo e recursività, tra l'*abbietto* e il *sublime*».

<sup>288</sup> A. Zanzotto, *Lingua e dialetto (appunti)*, [1960], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1102.

<sup>289</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1144.

<sup>290</sup> Cfr. A. Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2011.

<sup>291</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 195.

Purissimi fenomeni

[...]

Assimilare come faceva quel vecchio: io,  
quell'io che già tra selve e tra pastori    vecchio  
quell'io che faceva vino e miele,

[...]

Perfidia, perfido, perfidamente.<sup>292</sup>

In un saggio del 1979 in cui si individuano i motivi per i quali il poeta di Soligo si è avvicinato alla pratica psicanalitica di Jaques Lacan, Zanzotto spiega il rapporto che intercorre, per lo psicanalista francese, tra la lettera, cioè il segno, e la letteratura: «La lettera (in fin dei conti “scientifica” nel suo darsi, incidersi, reggere esperienze) sosteneva la letteratura e la fuga in una necessaria *poiesis*, come la letteratura sembrava torcersi continuamente a sorreggere la lettera».<sup>293</sup>

Andrea Zanzotto mutua gli schemi psicanalitici e ne fa la base da cui si genera l'ispirazione poetica.

[...] Questa è la lezione che viene particolarmente dal «mito della psicanalisi»: la necessità di un atteggiamento di allarme nei riguardi delle maschere, dei doppifondi, delle comode cristallizzazioni, delle immediatezze e delle semplicità troppo brillanti di immediatezza e di semplicità. [...] Tra le irrinunciabili suggestioni, tra i più utili modi di allarme che provengono da un “atteggiamento psicanalitico”, tra le sue più valide possibilità di favorire l'atto letterario, è la ricognizione sempre più approfondita del rapporto tra significante (poi segno-lettera) e significato (come vissuto psichico), sullo sfondo del rapporto col referente. In questo riscontro delle linee di necessità secondo le quali si coagulano i dati simbolici in cui il vissuto appare, corporizzandosi, strutturandosi fin dalla origine come linguaggio, si dovrebbe cogliere più da vicino il processo detto creativo.<sup>294</sup>

Ancora a proposito di un confronto tra gli approcci terapeutici di Freud e Lacan, Zanzotto descrive il modo in cui la figura di Lacan si stagli nel panorama culturale del suo tempo. Nel compiere questa indagine sull'atteggiamento dello psicanalista di fronte all'emersione di un bisogno di cura, ciò che realmente appare, in controluce, è un'esegesi che il poeta compie della propria poesia. A prendere il sopravvento, cioè, sul vissuto dell'io, è il trauma, privato e storico,

---

<sup>292</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni, II, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. 282, vv. 1-3, 16-18, 29.

<sup>293</sup> A. Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1211-1216, cit., pp. 1213-1214.

<sup>294</sup> A. Zanzotto, *Su «La Beltà»*, [1969], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1144-1145.

che, laddove non trovi cura, trasformandosi in psicosi, dilaga sulla pagina lirica.<sup>295</sup> Le parole contenute nel saggio di Zanzotto sembrano disegnare, piuttosto, una traccia interpretativa che spieghi la poesia.

Convivevano però all'interno di questo atteggiamento le due divergenti tendenze a una scelta tra schizofrenia e paranoia quale psichismo-psicosi da privilegiare. C'erano le scelte tra due opposti modi di immaginizzare l'io, che nel suo essere sovvertito, instabile, misero, reggeva peraltro entro se stesso le proiezioni di un inconscio ricco di una vita-violenza duplice: quella di supporto-cloaca di un rimosso originario e quella dell'abbattuto, acherotizzato ordine simbolico.<sup>296</sup>

Il linguaggio dell'inconscio, allora, si riversa con la sua componente simbolica all'interno dei versi, e quello che vediamo rappresentato sulla pagina poetica non è altro che un duello tra il linguaggio dell'inconscio e il suo referente, l'io lirico. «In *Possibili prefazi o riprese o conclusioni, III*, la “zuffa” o “riffa” è quella che il poeta ingaggia con la realtà per far sì che essa possa elevarsi alla dimensione sacra ed extra-temporale della “lingua-rubino”». <sup>297</sup>

Chissà che tesori credetti portare  
e lecita per essi la più fifante fifa,  
non so che mi sostenga a tanta riffa  
a tanta zuffa per poi sfuggire in dire,<sup>298</sup>

Costante appare, insomma, in questi componimenti il rimando alla paura. Quest'ultima tuttavia è vista come momento costruttivo: «In un'omogenea tesi

---

<sup>295</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro III, Le psicosi. 1955-1956*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1985, p. 37: «Coloro che vengono ad assistere alla mia presentazione di malati sanno che l'ultima volta ho presentato un evidente caso di psicosi, e ricorderanno il tempo che ci ho messo per trarne il segno, lo stigma che provasse che si trattava appunto di un delirante [...] L'interrogazione aveva largamente superato l'ora canonica quando apparve chiaramente che, al limite di quel linguaggio da cui non c'era verso di farla uscire, ce n'era un altro. È il linguaggio, di un sapore particolare e spesso straordinario, che è proprio del delirante. È il linguaggio in cui certe parole assumono un accento speciale, una densità che si manifesta a volte nella forma stessa del significante, dandogli quel carattere francamente neologico tanto sorprendente nelle produzioni della paranoia».

<sup>296</sup> A. Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1214.

<sup>297</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 197.

<sup>298</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni, III, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. 283, vv. 4-7.

l'elemento/mio migliore, la paura/si confonde all'eroe». <sup>299</sup> L'arcadia, con i suoi riti, i suoi colori, in cui il «vecchio io» si aggirava in continuità con l'elemento naturale «altro non era, dunque, che un "fifäus" (11), un necessario rifugio dagli orrori della storia». <sup>300</sup> Ridotta com'è a detrito linguistico la poesia continua a porsi il quesito che presiede alla riflessione dell'intera *Beltà*: «che sarà della neve, del giardino,/che sarà del libero arbitrio e del destino/e di chi ha perso nella neve il cammino[...]?» <sup>301</sup>

Il tema bucolico, connesso alla ripresa del motivo virgiliano nelle *IX Ecloghe* zanzottiane, innesca un cortocircuito con la realtà, frantumata e desublimata, entro la quale il poeta si trova a vivere e a scrivere.

#### IV

L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)  
 individuato ammonticchiato speso  
 con amore spinta per spinta  
 - a luci basse e filo di terra,  
 a sole a sole perfino –  
 spallate gomitate  
 come in un pleonastico straboccante  
 canzoniere epistolario d'amore  
 di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo,  
 in ogni senso direzione varianza,  
 babele e antibabele [...] <sup>302</sup>

La lingua si fa tema della poesia: essa si arricchisce di suffissi, inversioni logiche, opposizioni di senso e spezzettamenti di significato. Il componimento, in definitiva, accoglie i significanti inconsci che il trauma ha generato:

La sfiducia nel grado di verità veicolato dai significati genera l'affidamento alla serie di significanti verbali. È il significante a fondare l'esperienza del soggetto, ed

---

<sup>299</sup> *Ibid.* vv. 1-3.

<sup>300</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 197. Cfr. A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 350: «Fifäus: ricovero, nel gergo militare della Prima guerra mondiale».

<sup>301</sup> A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 274, vv. 60-62.

<sup>302</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni. IV, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 284, vv. 1-11.

è attraverso il significante che è possibile cogliere gli affioramenti dell'inconscio e portare alla luce il trauma soggettivo rimosso.<sup>303</sup>

E tuttavia resiste anche un'istanza sensuale: la poesia è al tempo «statuto del trauma» ma anche «canzoniere epistolario d'amore». Nel quinto componimento della sezione dal titolo *Profezie o memorie o giornali murali* Zanzotto chiosa:

Perché tutte queste iperbellezze  
ipereternità sono  
tutte sanissime e strette in solido  
ma vagamente trasverse perverse  
[...]  
Ipereternità leccano l'idillio,  
succhiano dall'idillio,  
l'idillia la piccola cosa  
la cosina bella<sup>304</sup>

Ancora una volta torna il tema bucolico ma questa volta deve essere «inteso nel suo significato etimologico oltre che letterario (“εἰδύλλιον etim. ideuzza, poesiola, cosina e quindi anche in riferimento a “la chose”, come sopra [nella nota citata ad *Ampolla (cisti) e fuori*])», il termine “idillio” introduce il tema della poesia come rapporto erotico e, nella fattispecie, oro-genitale fra soggetto e mondo».<sup>305</sup>

Danza orale danza  
del muscolio di tutta la bocca  
come quella che intona intempora la fonetica poetica,  
compensi prelievi e doseggiare,  
mille linguine e a-lingue a-labbra  
argento neve nulla e anche meno  
oppure neve e poi a-neve a-nulla<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in, A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1483.

<sup>304</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, v, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 324, vv. 3-6, 12-15.

<sup>305</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 200.

<sup>306</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 324, vv. 16-22.

L'idillio significa inscenare un rapporto sensuale tra soggetto e mondo; dunque, proporre una riformulazione lacaniana dell'intero apparato teorico freudiano:

La prima nozione lacaniana di "desiderio", com'è noto, si colloca nell'ambito della teoria freudiana [...] Una funzione fondamentale nella formazione dell'io, per Lacan, è svolta da quello che egli definisce lo «stadio dello specchio»: attraverso l'immagine speculare, il bambino giunge per la prima volta a dotarsi di un'identità (anche e soprattutto corporea) totalizzante, la quale lo solleva dalla condizione di angoscia che l'assoluta dipendenza dall'Altro (nella fattispecie materno) determina in lui.<sup>307</sup>

E tuttavia questo significa che il bambino, definendosi attraverso una «proiezione alienante», sviluppa un rapporto «altalenante tra infatuazione aggressività [...] con se stesso, e, di conseguenza, nei confronti dell'altro».<sup>308</sup> Su questa base eminentemente analitica si innesta la teoria linguistica di Saussure letto da una prospettiva di rovesciamento metodologico: «Lacan media da Ferdinand De Saussure la nozione di "segno", ma in un senso per molti versi sovvertito: in primo luogo, per Lacan non è il significato a stare sopra il significante, bensì come evidenzia l'algoritmo "S[ignificante]/s[ignificato], è il secondo a subordinare il primo».<sup>309</sup>

Così come tra soggetto e Altro non poteva esserci un pacifico riconoscimento ugualmente si produce una scissione tra significato e significante che impedisce il rispecchiamento dell'uno nell'altra: «Il significato, di conseguenza, non può mai essere stabilmente oggettivato, ma viene sottoposto a un continuo slittamento al di sotto della catena metonimica dei significanti».<sup>310</sup> Questo movimento di sparizione genera inautenticità, mancanza di comunicazione e, dunque, una

---

<sup>307</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 210.

<sup>308</sup> *Ibid.* Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, a cura di G. Contri, 2 voll., Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. 87-94, p. 88: «L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza dal nutrimento che è il bambino in questo stadio di *infans*, ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto».

<sup>309</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 211.

<sup>310</sup> *Ibid.*

definizione traumatica della realtà. Zanzotto sposa il procedimento lacaniano e trasporta sulla pagina della *Beltà* gli esiti di quest'indagine psico-linguistica.

Il cancello etimo, cancellare sbarrare.  
Quasi defilato dalla vita  
con media comprensione  
di quanto sale intorno di quanto cede in me  
cerco di stringere sulla parola «bene»,  
pietra di un bene, nel sopra – il tempo stringe.<sup>311</sup>

Il linguaggio insomma viene sbarrato, ostacolato, e rischia anzi una vera e propria rimozione, esso appare colto nella rappresentazione alienata e distorta che ne dà lo specchio del significante. L'immagine del «cancello etimo» mette in risalto la natura polisemica delle scelte lessicali zanzottiane: «riferimento alla parola “cancello” come sbarramento e apertura insieme, e poi a “cancellare”, cioè cassare uno scritto con una rete di sbarrette».<sup>312</sup> Questa poesia insomma «rimanda alla centralità del linguaggio nei tentativi di liberazione dal trauma»:<sup>313</sup> soggiogato dalla ricerca di un ordine simbolico, che sia in grado di fare aderire il significante al suo contenuto, il soggetto smarrisce se stesso, diventa «più estraneo dello stesso-es/di lui stesso più in incognita» (vv. 10-11).<sup>314</sup> Tuttavia: «Lacan sostiene che il contenuto rimosso nell'alienazione di cui la struttura significante è responsabile, non viene per questo cancellato definitivamente».<sup>315</sup>

Il grande significante scancellato –  
il cancello etimo  
rete di sbarrette a perpendicolo  
(lesioni, legioni)  
(il mio nome è legione)  
lesione<sup>316</sup>

---

<sup>311</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 334, vv. 1-6.

<sup>312</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 354.

<sup>313</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà*, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1512.

<sup>314</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 334.

<sup>315</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, cit., p. 215.

<sup>316</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 335, vv. 33-38.

La catena dei significanti, le «legioni», giunge ad identificare anche l'io lirico che si trova così definitivamente scisso, ma non per questo rimosso e cancellato, in un'ambigua posizione: da un lato in forma di anello della sequenza linguistica; dall'altro in quella di «lesione», apertura cioè, con valore semantico ed esistenziale. Non stupirà, dunque, che in questa raccolta si tocchi il più altro grado di autobiografismo zanzottiano e che, quindi, uno degli elementi sottratti alla rimozione traumatica sia il dialetto. Ancora una volta per comprendere le motivazioni di un approdo al dialetto bisogna passare per la psicanalisi, per un affondo nelle strutture e nei codici dell'io, insomma per Lacan. Il balbettio infantile che ha trovato una propria codificazione poetica nel *petèl* ha tracce teoriche nella *lalangue* lacaniana: «Se ho detto che il linguaggio è ciò in guisa del quale è strutturato l'inconscio, è esattamente perché il linguaggio, innanzitutto, non esiste. Il linguaggio è quel che si cerca di sapere circa la funzione di lalingua».<sup>317</sup> La *lalangue* come lingua primordiale e primitiva dell'essere umano apre le porte al dialetto, come spiega Zanzotto:

Il murmure o il “verso” di *lalangue*, il fluttuare in quell'oceano di tipo tanto omerico quanto amniotico, e tale anche da marcare le vicinanze tra un'eventuale poesia e un'eventuale fogna (secondo la nota espressione montaliana), costituivano comunque campi di attenzione del tutto aperti e fecondi. In essi io ritrovavo un altro mio vecchio motivo, quello dell'oralità perpetua connessa al mondo dialettale, che mi aveva sempre atterrito e sedotto, e al quale mi ero avvicinato negli anni più recenti del mio scrivere, anche se esso era sempre stato quello del mio parlare. Il debito e il confronto con Lacan era dunque destinato a crescere, ad allargarsi.<sup>318</sup>

Ma la poesia della *Beltà* tende anche al monologo. E del resto come si può comunicare con un interlocutore incapace di comprendere perché non condivide un identico sistema di segni?

[...] allora l'io parlante riduce la sua funzione a quella di puro significante in una sorta di monologo senza uditore. Ma essere «io significante», vuol dire anche “inventarsi” le definizioni degli oggetti per l'inconoscibilità propria dei significanti (i dati esterni, appunto, o lo stesso «io significato», – vedi ancora Lacan). Così le immagini corpose, piene di luci, di ombre, di colori – bellissime – non hanno più

---

<sup>317</sup> J. Lacan, *Il seminario, Libro XX, Ancora. 1972-1973*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2011, p. 132.

<sup>318</sup> A. Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1215-1216.

valore di metafora, di correlativo simbolico; sono piuttosto creazioni linguistiche, delle visioni tradotte in parola che possiedono un valore autonomo: enti di per sé esistenti in un cosmo parallelo – la lingua – che ha, con quello definito comunemente della realtà, affinità ma non coincidenze.<sup>319</sup>

Ecco quindi che il linguaggio della *Beltà* risulta contaminato e organizzato da molti e diversi registri linguistici: un mosaico verbale composto da lingue straniere, dialetto, lingue speciali, catene sintagmatiche. È una poesia complessa all'interno della quale vengono convogliate tutte le sfere del sapere, da quello filosofico a quello psicanalitico. La scrittura si articola come se venissero ricalcati e riprodotti gli impulsi elettrici neuronali, con una proliferazione e una gemmazione di campi semantici.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, «La nuova Italia», Firenze, aprile 1979, n. 148, pp. 44-45.

<sup>320</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1153: «Quegli individui che, scrivendo versi, non potevano non sentirsi fantasmi, erano confortati da una serie di fiammeggianti presenze (ma ricevute spesso come fossero state poco più di fantasmi): Freud e filiazioni, Marx, elementi della tradizione cristiana-umanistica, l'energia travolgente del cosiddetto terzo mondo, e poi, perché no?, le seduzioni del super-market scientifico-tecnologico e le lussureggianti speculazioni delle nuove scienze umane, specie quella sulla lingua, sul verbo-Verbo».

*Parte seconda*

*Nozione di «corporeità» nella poesia degli anni '70: Pasolini,*

*La nuova gioventù, Zanzotto, Filò*

## 1. Rapporto tra linguaggio e corpo

Con il sopraggiungere degli anni Settanta si assiste alla sconfitta storica del mondo contadino con la conseguente fine del contatto con la realtà.

Da un lato, in Pasolini, il dialetto era servito all'io lirico per riuscire a nominare il mondo, per coglierlo nella sua forma primordiale attraverso una «regressione lungo i gradi dell'essere».

Zanzotto, d'altro canto, aveva visto nella regressione del linguaggio a balbettio dei bambini la possibilità di riscoprire una lingua primordiale, ma anche una postura nei confronti del mondo che mirasse all'autenticità.

Le soluzioni di poetica a cui giungono i due autori nelle raccolte degli anni Settanta necessitano di essere contestualizzate rispetto ad un orizzonte di indagine più ampio.

Ma come si spiega la poderosa ripresa dialettale degli anni Settanta, quando la penetrazione capillare dei media, soprattutto di radio e televisione, avevano reso sempre più problematica la sopravvivenza degli antichi idiomi popolari? Per coglierne le ragioni credo occorra uscire dal piano strettamente letterario, contestualizzando il lavoro degli scrittori nel quadro del riemergere di istanza pre-moderna, in seguito all'incrinarsi dell'ottimistico modello di sviluppo legato alla cosiddetta seconda modernizzazione.<sup>1</sup>

Di fronte all'avanzare della tecnologia, dei nuovi valori industriali, non resta che voltare lo sguardo verso una società premoderna: «le radici appaiono di colpo come una risposta al fragile cosmopolitismo della merce».<sup>2</sup>

Sia Zanzotto che Pasolini continuano ad essere interessati all'espressione dialettale perché in essa si è inoculata una lezione resistenziale.

Zanzotto, infatti, dopo i primi segni di dialettalità nascosti nella *Beltà*, («a cieli arcaici aciduli come slambròt cimbrici»<sup>3</sup>), dà finalmente voce alla lingua materna, il dialetto di Soligo. La scelta del dialetto nella raccolta zanzottiana del

---

<sup>1</sup> F. Brevini, *La poesia in dialetto: un caso letterario del Novecento*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 274, v. 35.

'76, *Filò*, è testimonianza di una rinnovata capacità di sentire la realtà attraverso il linguaggio materno finalmente riaffiorato nel dialetto di Pieve. Fino ad ora il poeta aveva cercato nel balbettio infantile una traccia di veridicità; adesso l'attenzione ricade sulla voce materna, su una pronuncia atavica.

Ebbene, con l'esperienza del dialetto quale si attua in *Filò*, Zanzotto sembra voler saggiare la possibilità d'una lingua in se stessa "originaria", come è appunto, per l'autore, il dialetto veneto nella sua variante trevigiana: lingua materna anteriore alla lingua italiana, lingua del nutrimento e dell'affettività primitiva, lingua intatta e idealmente configurabile come non intaccata dall'«altro».<sup>4</sup>

La lingua del *Filò*, il «parlar vecio»,<sup>5</sup> si configura come espressione pura; linguaggio che diventa comunicazione e narrazione diretta dell'esperienza esistenziale e storica dell'io.

[...] il dialetto appare come la metafora – ed è per un certo verso la realtà – di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo o stagnare ambiguo del fatto linguistico nella sua più profonda natura. Esso resta carico della vertigine del passato, dei megasecoli in cui si è estesa, infiltrata, suddivisa, ricomposta, in cui è morta e risorta «la» lingua (canto, ritmo, muscoli danzanti, sogno, ragione, funzionalità) entro una violentissima deriva che fa tremare di inquietudine perché vi si *tocca*, con la lingua (nelle due accezioni di organo fisico e sistema di parole) il nostro non sapere di dove la lingua venga, nel momento in cui viene, monta come un latte: perfetta opposizione, in questo, all'altra lingua, quella «alta», apprezzabile (almeno apparentemente) come una distinta totalità lessicale e morfosintattica, passabile di uso di manovre – mentre la corrente infera del parlato dialettale «fa uso».<sup>6</sup>

Il dialetto sgorga e irrompe inarrestabile sulla pagina zanzottiana. Non appena il poeta cerca di oggettivare il nuovo linguaggio esperito nel *Filò*, fa immediatamente uso di un lessico geologico, viscerale, tellurico. L'elemento dialettale porta, dunque, con sé la scoperta della corporeità, l'incarnazione della lingua in un corpo, non più smaterializzato com'era stato quello della *Beltà* («Sono, sono ancora in tropi indecisi, in nuce,/ingrato come il primo pormi alla

---

<sup>4</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXXV.

<sup>5</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 518, v. 78.

<sup>6</sup> A. Zanzotto, [*Nota ai testi*], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 542.

luce».<sup>7</sup>), bensì capace di assumere dimensioni abnormi, come vedremo nelle due sezioni di *Recitativo veneziano* e di *Cantilena londinese*.

Il dialetto dell'ultima raccolta di Pasolini viene a configurarsi, invece, in chiave di bilancio di un'età aurea definitivamente trascorsa. Nella *Nuova gioventù* si raggiunge la consapevolezza che la lingua, quella che era in grado di rivelare la realtà, si è ormai personificata in «un corpo che parla un linguaggio imposto dall'esterno, un linguaggio elaborato secondo le modalità del potere economico, il nuovo potere che ha scalzato il potere politico».<sup>8</sup>

Dunque questo nuovo linguaggio sarà inevitabilmente un linguaggio che modella il corpo dall'esterno, lo manipola, lo omologa, mentre il dialetto era la lingua delle differenze che provenivano dal corpo, dal suo interno, o meglio ancora, coincideva con il movimento stesso del corpo. [...] Ora invece la prospettiva è quella apocalittica della fine, di una fine però che non sembra compiersi mai ma che inarrestabilmente riproduce il movimento del suo finire.<sup>9</sup>

Il dialetto di Casarsa, la parola orale capace di essere elevata a lingua della poesia, si rivela ormai inadeguata a raccontare il mondo. Con *La nuova gioventù* assistiamo alla sostituzione del corpo alla parola autentica. Il neocapitalismo ha pervaso tutta la società, omologando le classi sociali e azzerando, dunque, quelle differenze che solo il dialetto era in grado di cogliere. Non resta, dunque, che gettarsi nel mondo con quel che resta: il corpo.

In questi anni tragici il corpo del poeta, unico granello capace di far bloccare l'ingranaggio capitalistico, sembra posto in una posizione sacrificale:

A scorrere la scheda bio-bibliografica di Pasolini, non può non apparire macroscopicamente evidente che il 1975 è caratterizzato da una convulsa attività nei vari settori dei suoi interessi espressivi (come poeta, cineasta, scrittore di teatro, giornalista, ecc.) e quasi da un'ansia di dare alle stampe i risultati della sua più recente attività [...] Insomma, visto nel suo complesso, il 1975 sembra come affrettarsi a un inventario conclusivo e, nell'estremo ritorno ai moduli antichi della poesia in friulano (quasi un ritorno alle radici più profonde, all'utero originario),

---

<sup>7</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VI, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 287, vv. 21-22.

<sup>8</sup> M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*

sembra siglare, con simbolica chiusura circolare, tutta intera l'esperienza biografica e letteraria di Pasolini.<sup>10</sup>

La posizione preminente della corporeità è manifestata in tutti i campi frequentati da Pasolini: nel cinema, nella poesia, nei saggi e nella sua vicenda biografica. Su tutti, però, il luogo privilegiato per la rappresentazione del corpo, inteso come unica forma di realtà sopravvissuta, è certamente il cinema. Già con *Teorema* (1968), come vedremo, e soprattutto con i tre episodi che confluiranno nella *Trilogia della vita* (1971-1974),<sup>11</sup> il fulcro narrativo sarà occupato dai corpi: «[...] la *Trilogia* era un'archeologia condotta nei mondi antichi alla ricerca di tracce della vitalità e della corporeità (nel medioevo, nel primo umanesimo e nel primitivissimo oriente) [...]».<sup>12</sup>

Tuttavia le sceneggiature della *Trilogia* vengono pubblicate, in volume, seguite da «un testo con statuto particolare»,<sup>13</sup> *L'Abiura dalla «Trilogia della vita»*<sup>14</sup>: «[...] l'*Abiura* dichiara che i corpi del presente sono corrotti, e quindi, implicitamente, erano corrotti anche quelli di epoche passate».<sup>15</sup> Il testo dell'*Abiura*, pubblicato insieme alla *Trilogia*, ha l'effetto di rinnegarla e di disconoscere così tutto il lavoro che va dal 1970 al 1974.

Pasolini dice espressamente che nella crisi antropologica iniziata verso la fine degli anni Sessanta, i corpi «innocenti» sembravano essere l'ultimo baluardo della «realtà»: l'espressione – che rappresenta una vera e propria parola chiave nel sistema concettuale pasoliniano – va letta in opposizione al concetto di “irrealtà” rappresentato invece dalla cultura di massa e dai mass media. Là dove si stava velocemente creando effetto di irrealtà, il corpo ancora resisteva con la sua realtà.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> V. Russo, *L'Abiura dalla “Trilogia della vita” di Pier Paolo Pasolini*, in Id., «Io cupo d'amore...». *Tre interventi per Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 29-44, pp. 34-35.

<sup>11</sup> P.P. Pasolini, *Il Decameron, I Racconti di Canterbury*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, pp. 1289-1411, 1413-1563, *Il fiore delle mille e una notte*, in Id., *Per il cinema*, vol. II, pp. 1773-1879.

<sup>12</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, Venezia, Marsilio Editori, 2016, pp. 3-20, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Abiura alla «Trilogia della vita»*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 599-603.

<sup>15</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, cit., p. 3.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 4.

Se, quindi, la realtà è data dai corpi questi, a loro volta, non possono essere scissi dalla loro carica sessuale;<sup>17</sup> ecco che si viene creando un vincolo che tiene insieme realtà ed elemento sessuale.

Creando un nodo tra realtà e sessualità, Pasolini è riuscito a conferire una nuova, specifica identità all'intera operazione culturale dei suoi ultimi anni di scrittore, regista ed intellettuale. Se ci pensiamo bene, nessuna delle opere degli anni Settanta (*Petrolino*, la *Trilogia*, *Salò*, *Scritti corsari* ecc.) si sottrae a questo nodo.<sup>18</sup>

Oramai, chiosa Pasolini, «anche la “realtà” dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana».<sup>19</sup> Ciò che si è inserito tra la *Trilogia* e la sua *Abiura* è il «Potere» del nuovo Capitalismo.

[...] una volta che l'autore ha sconfessato la sua opera, si apre un nuovo spazio tra lui e l'opera. E questo spazio è precisamente quello che l'autore ha già identificato, in quanto vi si è installato un nuovo soggetto che si mette in tensione con l'autore stesso. Questo soggetto, questo intruso, questo portatore di violenza è precisamente il Potere, quello che Pasolini, in tutti gli *Scritti corsari*, descrive sotto infinite variazioni come il nuovo Potere, o il Potere del nuovo Capitalismo.<sup>20</sup>

Anche per Zanzotto, la dialettalità degli anni Settanta è legata all'imporsi dell'elemento corporeo, rispetto alla dimensione verbale, all'interno di una società sempre più compromessa da consumismo e mercificazione. Il poeta parla infatti di un processo di «ammutolimento»: il rumore industriale, il

---

<sup>17</sup> *Ibid.*: «Il corpo nudo e il sesso, soprattutto il sesso (gli organi sessuali), sono “realtà”. Senza questo passaggio non credo si possa capire l'operazione condotta negli anni Settanta, che è tutta all'insegna di un movimento doppio: da una parte la progressiva presenza della sessualità, l'allargamento massimo delle possibilità del rappresentabile fino a comprendere il “coito” (l'attenzione per il coito, sia eterosessuale che omosessuale è al centro di molte strategie discorsive di Pasolini, come vedremo), dall'altra però la constatazione, sempre più fondata, che la sessualità è ormai oggetto di attenzione di un altro regime discorsivo, un regime discorsivo pervasivo e impossibile da ignorare, quel regime che risponde a un soggetto nuovo di Potere (“il nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi”»).

<sup>18</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, cit., p. 4.

<sup>19</sup> P.P. Pasolini, *Abiura alla «Trilogia della vita»*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 600.

<sup>20</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, cit., pp. 7-8.

chiacchiericcio televisivo hanno invaso «subdolamente» tutti i campi della cultura e dell'esistenza.

Ma che può essere oggi ormai un piccolo dialetto (ben lontano anche dal veneto illustre e dai suoi esempi letterari), soprattutto per chi lo ha sempre parlato e lo sente sparire dalla sua bocca, «al di sotto» di ogni volontà? È in ogni caso la misura, tragicamente confusa al tempo-vita, nella quale si presenta tutto ciò che è instabile, effimero, non-certo; è la storia di un assordamento e ammutolimento imposti dall'esterno in modo più subdolo che per una fattura.<sup>21</sup>

Riflettere su un «piccolo dialetto», adoperarne i codici e le strutture, significa opporsi e resistere alla vicenda storica della lingua nazionale che ha imposto il silenzio sulle parlate dialettali: «il dialetto, comunque, per chi si sia trovato nella sorte di parlarlo accanto alla lingua, in una specie di diglossia quasi rimossa, si pone veramente come un “primo mistero” che sfugge ad ogni possibile contemplazione oltre che ad ogni distacco obiettivante».<sup>22</sup>

Il *Filò* di Zanzotto è, dunque, tutt'altro che un'arrendevole parabola conclusiva, soprattutto se lo si legge alla luce di come verrà rifunzionalizzato nell'esperienza dialettale nelle raccolte successive.<sup>23</sup>

Per Pasolini, invece, la reazione alla ricerca di un mondo ancora incontaminato si concretizzerà in un «tetro entusiasmo»,<sup>24</sup> responsabile della perdita di ogni speranza di rinnovare il linguaggio e di ritrovare quel mondo delle origini ormai completamente inabissato. Con *La meglio gioventù* Pasolini «non mira a produrre altri significati, un altro libro, ma si limita ad una neutralizzazione del libro vecchio».<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 541.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXXIII: «Per esempio che si tratti di un'anticipazione (o della prova) di un esperimento che verrà funzionalizzato solo successivamente: e questo è il caso di *Filò*, che anticipa infatti l'assunzione del dialetto quale si darà proprio nella parte centrale di *Idioma*, terzo elemento della “trilogia” [...]».

<sup>24</sup> Questo il titolo dell'ultima sezione della raccolta *La nuova gioventù*, 1975. Pasolini stesso suggerisce di leggere in questa disperata coppia ossimorica «un'espressione tratta da Dostoevskij (*Delitto e castigo*)», P.P. Pasolini, *Nota*, [1974], *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Meridiani, Mondadori, 2015, p. 520.

<sup>25</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 356.

Ad una risposta che genera un discorso dialettale potenzialmente infinito quale è il *Filò* (1976) di Andrea Zanzotto,<sup>26</sup> fa da contrappunto l'«intollerabile sgomento per un presente totalitario e immobile»<sup>27</sup> che genera la scrittura apocalittica e deformata de *La nuova gioventù* (1975) di Pasolini.

Mi sembra possibile opporre alla coppia regresso-linguaggio, generata dal confronto tra le due raccolte *La Beltà* e *La meglio gioventù*, la dicotomia corpo-linguaggio<sup>28</sup> alla luce delle quale si leggerà il *Filò* e *La nuova gioventù* insieme. Per quanto riguarda poi la relazione intrinseca tra Poesia e Storia, essa resta come parametro di riferimento all'interno del quale si delineano e si sperimentano i due diversi io-lirici della poesia di Zanzotto e di quella di Pasolini.

Tenendo come riferimento il rapporto Poesia-Storia vedremo adesso, attraverso i testi, come il linguaggio poetico si confronti e si delinea nel relazionarsi con il concetto di corpo.

## 2. Nozione di corpo nelle raccolte degli anni '70: Pasolini, *La nuova gioventù*, Zanzotto, *Filò*

### 2.1. *Il Sessantotto: l'anno di svolta verso La nuova gioventù (1975)*

L'anno della contestazione giovanile, il 1968, segna un punto di svolta nella vicenda intellettuale e umana di Pier Paolo Pasolini. Già nel 1965, in *Poesia in forma di rosa* Pasolini aveva affermato:

Sono tornato tout court al magma!  
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono  
sul marciapiede  
come poeta, ah [singhiozzo]  
e come cittadino [altro singhiozzo].<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> A. Zanzotto, [Nota riferita al titolo], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 512: «*Filò*: veglia di contadini, nelle stalle durante l'inverno, ma anche interminabile discorso che serve a far passare il tempo e a nient'altro».

<sup>27</sup> P. Voza, *Dalla «Meglio gioventù» alla «Nuova gioventù»: dall'eden friulano alla «crisi cosmica»*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 83-88, p. 83.

<sup>28</sup> Cfr. G.M. Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità, II, Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1185, vv. 18-22.

Il poeta è rimasto solo: né uomo, né poeta, né elemento di una collettività. Il potere, che ha creato una nuova società, spaventosamente uniforme, sta vincendo: il processo di omologazione non solo coinvolge le idee, la psicologia, gli «atti culturali», dei nuovi giovani, ma incide, altresì, sul corpo, sui comportamenti.

L'omologazione «culturale» che ne è derivata riguarda tutti: popolo e borghesia, operai e sottoproletari. Il contesto sociale è mutato nel senso che si è estremamente unificato. La matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa. Non c'è più dunque differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando – tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili.<sup>30</sup>

La dimostrazione di questa sconfitta è riscontrabile nella parabola storica del movimento studentesco. A seguito degli scontri di piazza, del 1° marzo '68 a Valle Giulia, Pasolini compone *Il Pci ai giovani!!*, una poesia che funziona più che altro come un'analisi politico-sociologica scritta d'istinto: «il demone che mi ha tentato è un demone, si sa, pieno di vizi: stavolta ha avuto anche il vizio dell'impazienza e del disamore per quella vecchia opera artigiana che è l'arte; ha fatto un solo rozzo fascio di tutti i campi semantici».<sup>31</sup> Quelli che Pasolini definisce «brutti versi»<sup>32</sup> sono la manifestazione della contraddizione che si è spalancata con gli episodi di Valle Giulia, momento nel quale si sono fronteggiate le due forze politiche dell'Italia attraversata dalla contestazione giovanile: i manifestanti, da un lato, e le forze di polizia, e quindi lo Stato, dall'altro. Il punto di vista dell'autore è, sin dalle prime battute, molto critico, e cinicamente ironico, rispetto alle ragioni dei manifestanti.

È triste. La polemica contro  
il Pci andava fatta nella prima metà  
del decennio passato. Siete in ritardo, figli.

---

<sup>30</sup> P.P. Pasolini, *Studio sulla rivoluzione antropologica*, sul «Corriere della sera» col titolo *Gli italiani non sono più quelli*, [1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 305-312, p. 310.

<sup>31</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*. *Apologia*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1440-1450, p. 1449.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1446: «Che cosa sono i “brutti versi” (come presumibilmente questi de “Il Pci ai giovani!!”)? È fin troppo semplice: i brutti versi sono quelli che non bastano da soli a esprimere ciò che l'autore vuole esprimere: cioè in essi le significazioni sono alterate dalle consignificazioni, e insieme le consignificazioni ottenebrano le significazioni».

E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...

Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi quelli delle televisioni) vi leccano (come ancora si dice nel linguaggio delle università) il culo. Io no, amici.<sup>33</sup>

Pasolini restituisce la giornata di scontri come un momento in cui la Storia ha mostrato la realtà per come essa autenticamente è: ricca, cioè, di contraddizioni e di risvolti politici che è possibile cogliere solo con una lettura articolata su diversi livelli di interpretazione.

L'avversione di Pasolini ai giovani sessantottini è innanzitutto culturale e politica: già nel *Pci ai giovani!!*, egli li accusa, oltre che di miopia e sterile ribellismo, e quindi di conformismo, anche e soprattutto di connivenza con il Potere. Ad essi e alla neoavanguardia l'autore muove in fondo la stessa critica: quella di mantenere un atteggiamento soltanto *teppistico* nei confronti dell'Autorità (politica, letteraria) costituita, che delle manifestazioni di dissenso e delle provocazioni degli uni e dell'altra ha bisogno per rafforzarsi ulteriormente e della cui capacità repressiva sono loro, i giovani e i neoavanguardisti, a sentire la necessità per potersi poi presentare quali eversori.<sup>34</sup>

Da un lato, dunque, ci sono i manifestanti, espressione della borghesia privilegiata, figli di borghesi, nuova gioventù informe, senza corpo.<sup>35</sup> Come ha opportunamente notato Romano Luperini: «Il '68, cui Pasolini fu risolutamente ostile, non era favorevole alla rivendicazione della corporalità, perché puntava molto sull'elemento super-egotico, cerebrale, morale».<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1440, vv. 1-8.

<sup>34</sup> A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, cit., p. 267.

<sup>35</sup> Cfr. A. Tricomi, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011, pp.186-187: «Diventa perciò evidente come i veri obiettivi polemici di Pasolini siano il '68, che per lui simboleggia il salto di una civiltà umanistica a una tecnocratica, e il Movimento Studentesco, che egli ritiene figlio e complice, non avversario, della società borghese, e quindi strumento anch'esso di quella trasformazione antropologica, ancor prima che economica, che in tutti i suoi lavori l'autore ritrae come un genocidio del popolo e della cultura. [...] In quest'ottica, la rivolta stessa degli studenti al Sistema appare nulla più che una lotta di successione al potere intrapresa dai figli contro i padri, e quindi uno scontro esclusivamente capace di stabilire gli effettivi rapporti di forza all'interno dell'*élite* dominante».

<sup>36</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, p. 121.

Avete facce di figli di papà.  
Buona razza non mente.  
Avete lo stesso occhio cattivo.  
Siete paurosi, incerti, disperati  
(benissimo!) ma sapete anche come essere  
prepotenti, ricattatori e sicuri:  
prerogative piccolo-borghesi, amici.<sup>37</sup>

Dall'altra parte della barricata ci sono, invece, i poliziotti, la fazione che protegge lo Stato, espressione del potere per eccellenza. Eppure il corpo statale è composto dai figli di quel sottoproletariato urbano che aveva riempito le pagine dei romanzi romani di Pasolini.<sup>38</sup>

Perché i poliziotti sono figli di poveri.  
Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.  
Quanto a me, conosco assai bene  
il loro modo di esser stati bambini e ragazzi,  
le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui,  
a causa della miseria, che non dà autorità.<sup>39</sup>

I versi nella loro complessa totalità sono stati oggetto di fraintendimento:<sup>40</sup> in questa sede, dunque, ci interessa ricostruire l'orizzonte storico entro il quale essi furono consegnati al dibattito culturale dell'Italia di quegli anni. Il

---

<sup>37</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1440, 9-15.

<sup>38</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 175: «La "bellezza" di quei ragazzi costituiva un'effrazione a ogni canone: – sia al canone ovviamente borghese, sia al canone decadente. L'invenzione pasoliniana di quella bellezza fatta di brufoli, di orecchie e collo sudici, di mosse tenere e sguaiate: – fu un'invenzione che aveva dell'espressionistico, una plasticità che pareva colludere in certa iconografia figurativa di Renato Guttuso».

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1440, vv. 19-24.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*. *Apologia*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1446: «Sia dunque chiaro che questi brutti versi io li ho scritti su più registri contemporaneamente e quindi sono tutti "sdoppiati" cioè ironici e autoironici. Tutto è detto *tra virgolette*. Il pezzo sui poliziotti è un pezzo di *ars retorica*, che un notaio bolognese impazzito potrebbe definire, nella fattispecie, una "*captatio malevolentiae*": le virgolette sono perciò quelle della provocazione. Spero che la cattiva volontà del mio buon lettore "accetti" la provocazione, dato che si tratta di una provocazione a livello simpatetico. (Quelle che non si accettano sono le provocazioni dei fascisti e della polizia)».

sentimento che pervade questa fase pasoliniana, e che accompagnerà il poeta nelle riflessioni di tutti gli anni Settanta, è la consapevolezza della sconfitta storica di «ciò che non era borghese: operai o contadini (di quello che si sarebbe poi chiamato Terzo mondo)». <sup>41</sup>

Negli anni '30-'40 del Novecento, scrive Pasolini, i giovani avevano ancora la possibilità di guardare alla borghesia attraverso la mediazione di quelle classi che borghesi non erano, o non lo erano ancora; ma che comunque avevano mantenuto una propria identità separata e distinta dalla morale e dalla prassi borghese. <sup>42</sup> A questa altezza storica, nelle tracce lasciate dalla contestazione del '68, è evidente che qualcosa sia cambiato e che qualcos'altro sia definitivamente finito. <sup>43</sup>

Per un giovane di oggi la cosa si pone diversamente: per lui è molto più difficile guardare la borghesia oggettivamente attraverso lo sguardo di un'altra classe sociale. Perché la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. È finita. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese. <sup>44</sup>

Insomma, la fine degli anni Sessanta rappresenta un momento di svolta nella rappresentazione poetico-politica di Pasolini: si passa cioè da un lavoro sulla lingua, sul movimento «regressivo» ed esistenziale; all'urgenza di agire, di contrapporsi, anche fisicamente, all'appiattimento sociale latore di un livellamento culturale della società italiana.

---

<sup>41</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*. *Apologia*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1448.

<sup>42</sup> Cfr. *Ibid.*: «[...] fino alla mia generazione compresa, i giovani avevano davanti a sé la borghesia come un "oggetto", un mondo "separato" [...] potevamo guardare la borghesia, così, oggettivamente, dal di fuori (anche se eravamo orribilmente implicati con essa, storia, scuola, chiesa, angoscia) [...] Perciò noi, giovani intellettuali di venti o trenta anni fa (e, per privilegio di classe, studenti) potevamo essere antiborghesi anche al di fuori della borghesia: attraverso l'ottica offertaci dalle altre classi sociali (rivoluzionarie o rivoltose che fossero)».

<sup>43</sup> A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, cit., p. 267: «A scandalizzare Pasolini [...] è soprattutto il fatto che i figli del '68 giudichino un relitto del passato qualsivoglia civiltà e "pieno" letterari e, ancor di più, che essi non diano credito alcuno alla cultura, reputata un'inutile zavorra e un ostacolo all'azione».

<sup>44</sup> P.P. Pasolini, *Il Pci ai giovani!!*. *Apologia*, [1968], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1448.

Non posso accettare nulla del mondo dove vivo: non solo gli apparati del centralismo statale – burocrazia, magistratura, esercito, scuola, e il resto –, ma nemmeno le sue minoranze colte. Nella fattispecie, sono assolutamente estraneo al momento della cultura attuale. Sono sordo all’eversione puramente verbale delle istituzioni dello *establishment*, che non dicono nulla su chi le opera, e sono sordo al revanscismo puristico e neo-letterario.<sup>45</sup>

La strada che individua Pasolini, per cercare di apportare dei contenuti antiborghesi alla discussione culturale di quegli anni, consiste nel prendere parte alla lotta con il corpo: mettere al centro della discussione culturale una fisicità, che è anche sessualità, capace di fare esplodere tutte le contraddizioni piccolo-borghesi. Questa idea viene avvalorata dall’esperienza che il poeta compie negli Stati Uniti d’America. Nel settembre del 1966, infatti, Pasolini trascorre dieci giorni a Manhattan: in pochissimo tempo egli si accorge del fermento da cui è attraversata la nazione, una vitalità paragonabile all’esperienza della Resistenza partigiana italiana e che fa dell’America un terreno ancora prospero di speranza.<sup>46</sup>

Gli intellettuali americani della Nuova Sinistra (poiché dove si lotta c’è sempre una ghitarra e un uomo che canta) sembrano fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: «Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta». Ecco il nuovo motto di un impegno, reale, e non noiosamente moralistico: gettare il proprio corpo nella lotta...<sup>47</sup>

Dalla necessità di entrare fisicamente nella lotta per opporsi all’avanzare della società di massa,<sup>48</sup> passando per i «brutti versi» sulla contestazione

---

<sup>45</sup> P.P. Pasolini, *Appendice. Guerra civile*, [1966], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. I, pp. 1429-1439, p. 1438.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 1438: «Non posso così non essermi innamorato della cultura americana, e non aver intravisto, in seno ad essa, una ragione letteraria piena di novità: un nuovo tempo della Resistenza, insisto a dire, che però è privo del tutto di quel certo spirito risorgimentale e come dire, classicheggiante, che – visto da oggi – immiserisce un poco la Resistenza europea (le cui speranze erano del resto contenute nell’ambito delle prospettive marxiste di quegli anni, che poi si son rivelate anguste e convenzionali)».

<sup>47</sup> Ivi, pp. 1438-1439.

<sup>48</sup> Rispetto al contesto filosofico e critico in cui è stata inserita ed interpretata questa affermazione pasoliniana si confronti il contributo di C. Portesine, *Pasolini e Foucault: la differenza nel concetto di «potere» e di «soggetto», Pasolini «biopolitico»? Ipotesi, abiure e cautele critiche per una categoria*, in A. Amendola, M. Attinà e P. Martino (a cura di), *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini: sguardi interdisciplinari e tensioni pedagogiche*, Pensa Editore, San Cesario di Lecce 2017, pp. 85-89.

giovanile, Pasolini approda alla traduzione cinematografica dell'elemento corporeo unito all'interrogazione di codici rappresentativi della sacralità.<sup>49</sup> Sono del 1968 due film contrapposti ma simmetrici,<sup>50</sup> *Teorema* e *Appunti per un film sull'India*.

Al di là dei brutti versi del *Pci ai giovani!!*, composti a caldo dopo il 1 marzo di Valle Giulia (versi divenuti oggi quasi uno slogan delle contraddizioni del movimento studentesco), il Sessantotto di Pasolini è quello del doppio *Teorema* (libro e film), dell'*Orgia* delle tragedie borghesi<sup>51</sup> (rappresentate appunto a Torino nel novembre di quell'anno), degli interventi nella rubrica «Il caos» da lui diretta sul settimanale *Tempo*.<sup>52</sup>

L'esperienza di *Teorema* occupa sia la dimensione romanzesca che quella cinematografica. In entrambe le realizzazioni si assiste alla rielaborazione di un racconto mitico: «emblematico...enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose».<sup>53</sup> Tutta la struttura del film si basa su un domanda iniziale che ne costituisce l'assunto dal quale si svilupperà la storia: «*Teorema*, come indica il titolo, si fonda su un'ipotesi che si dimostra matematicamente *per absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe? Parto dunque da una pura ipotesi».<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 53: «L'inquietudine maggiore di Pasolini, quella che sembra definire l'attività poetica e intellettuale, e lo spinge a denunciare l'intollerabilità del presente, è sempre la stessa: come reinterrogare in sacro al fine di sapersi mantenere nell'ascolto della sua chiamata e farla risuonare ancora nel mondo».

<sup>50</sup> Ivi, p. 87: «L'orizzonte poetico pasoliniano è segnato dalla 'necessità di vivere nella lacerazione, nell'impossibilità e nell'insostenibilità di lasciare inconciliati gli opposti. Probabilmente il suo senso religioso, la sua 'resia', lo inducono a intraprendere la via del tradurre il parlare del sacro nel riconoscimento di ciò che umanamente si fa intendere quale perdurante opposizione di benefico e malefico. Bisogna allora fare esperienza di tutto quello che per gli uomini si dà nella forma del puro e dell'impuro e indicarlo come sacro».

<sup>51</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani, Mondadori, 2001.

<sup>52</sup> M. Rizzarelli, «Scegliendo sempre la vita, la gioventù». *Pasolini, Elsa Morante e il '68*, «La libellula», n.1, a. 1, dicembre 2009, pp. 141-153, p. 144.

<sup>53</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., p. 901.

<sup>54</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1483.

Non è più però una storia famosa [come *Medea* o *Edipo re*], bensì un mito nuovo, creato e partecipato totalmente dallo scrittore. Non bastano certo quelle poche citazioni in esergo e in appendice (Rimbaud, l'*Esodo*, il *Genesi*, il *Libro di Geremia*), oppure certa onomastica apostolica dei personaggi (Pietro, Paolo...), per costringere l'idea di *Teorema* nelle strettoie di un adattamento: narrare l'avvento di un Angelo Visitatore in una famiglia borghese, e mostrarne lo sconvolgimento, è di per sé uno spunto originalissimo, che fa scattare il testo verso elevati tassi di letterarietà.<sup>55</sup>

Una ricca famiglia milanese è sconvolta dall'arrivo di un misterioso ospite:<sup>56</sup> il *ménage* familiare si sgretola durante tutta la durata del racconto restituendoci dei personaggi profondamente trasformati nella conclusione. Il corpo dell'ospite si offre come metafora perturbante della potenza della seduttività: attraverso la mediazione del giovane misterioso tutti i membri della famiglia rivelano la propria autentica natura.<sup>57</sup>

Quello che accade in *Teorema* viaggia parallelamente ad una nuova pista che vuole porsi in antitesi alla narrazione della realtà borghese. Infatti, sempre nel 1968, Pasolini gira e fa produrre il documentario<sup>58</sup> *Appunti per un film*

---

<sup>55</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 253-254.

<sup>56</sup> P.P. Pasolini, *Appendice I: Teorema, Pasolini su Pasolini. Conversazione con Jon Halliday*, [1968-1971], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1285-1399, pp. 1392-1393: «Ho adattato il mio personaggio alla persona fisica e psicologica dell'attore. In origine, avrei voluto fare di questo visitatore un dio della fecondità, il dio tipico della religione pre-industriale, il dio solare, il dio biblico, Dio Padre. Naturalmente, messo di fronte alla situazione reale, ho dovuto abbandonare l'idea di partenza, e ho fatto di Terence Stamp un'apparizione genericamente ultraterrena e metafisica: potrebbe essere il Diavolo, o una mescolanza di Dio e Diavolo. Quello che importa è tuttavia il fatto che risulta qualcosa di autentico e inarrestabile».

<sup>57</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1482: «[...] per me l'erotismo è un fatto culturale, in *Teorema* lo esprimo come un sistema di segni. Non è l'eros antico, semplice manifestazione di una forza naturale. Tale forza, certo, vi è implicata. Ma viene relegata in secondo piano (è un'istanza secondaria), nella forma di dati di fatto che non m'interessano direttamente. Voglio dire che l'erotismo del film si identifica con il suo linguaggio».

<sup>58</sup> G. Solinas, *Fra realtà e possibile finzione: gli pseudo-personaggi di Appunti per un film sull'India e Appunti per un'Orestide africana*, in L. El Ghaoui (a cura di), *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Grenoble 3, 23-24 aprile 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 61-72, p. 62: «[...] i due film [*Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'Orestide africana*] si presentano oggi come opere compiute, costruite secondo una precisa e consapevole modalità stilistico-espressiva. Una modalità certo non facile da descrivere, data la loro natura ibrida e proteiforme».

sull'India.<sup>59</sup> Entrambe queste operazioni cinematografiche vengono presentate al Festival del Cinema di Venezia nello stesso anno 1968.<sup>60</sup>

Anche in *Appunti per un film sull'India* compare, più scopertamente che in *Teorema*, l'elemento mitologico-legendario. Ancora una volta la costruzione della trama parte da un assunto postulato ben prima di svolgere la narrazione. Pasolini, infatti, è in India per valutare la plausibilità dell'antefatto: la storia di un principe indiano che sacrifica il proprio corpo per sfamare dei tigrotti che muoiono di fame.<sup>61</sup> Ancora una volta troviamo contrapposte la storia, e quindi la società che in essa si organizza, e il mito, «il recinto del sacro».<sup>62</sup>

Nella parte introduttiva della pellicola la voce fuori campo di Pasolini stesso dichiara la natura della sua operazione intellettuale, e dice: «Io non sono qui per fare un documentario, una cronaca, un'inchiesta sull'India, ma per fare un film su un film sull'India».<sup>63</sup>

Il girato si pone subito in modo ibrido, esso infatti appartiene alla categoria di *reportage*, più che di un'esperienza cinematografica compiuta.<sup>64</sup> Dunque in questa storia, come già era stato per *Teorema*, la protagonista è una ricca famiglia

---

<sup>59</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit., pp. 1063-1078.

<sup>60</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Perché vado a Venezia*, [1968], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 163- 169, cit., p. 168: «Perché faccio questa scelta? È presto detto: non è una scelta “contro” la posizione e il tipo di lotta degli studenti (Bobbio, Viale e Negarville hanno fatto benissimo a negare la loro partecipazione alla tavola rotonda: partecipandovi si sarebbero contraddetti, non potendo pretendervi alcuna contropartita. Non possedendo, cioè, in questo caso, nulla se non la propria presenza, da barattare cinicamente col sistema). Non è nemmeno una scelta contro il Pci. Se la federazione veneziana si è allineata nel comitato di boicottaggio del Festival, avrà avuto le sue buoni ragioni, non è contro questo che polemizzo col gesto della mia scelta (se mai vi polemizzo solo con le mie argomentazioni). La mia scelta è contro il fascismo di sinistra. Mi sono, naturalmente, interrogato a lungo, e ho analizzato ciò che più offende in questo momento la mia coscienza: mi sono così accorto che il vecchio conformismo accademico, ufficiale, dell'*establishment* mi è totalmente estraneo: ho verso di esso una ripugnanza ormai abitudinaria, e gli rispondo con la leggerezza irridente e sacrilega del cinismo».

<sup>61</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit., p. 1064: «Io sto facendo un film, o meglio un documentario per un film che comincia con un episodio che riguarda un marharaja, il quale marharaja, prima dell'Indipendenza dell'India, con i suoi elefanti, il suo seguito e la sua corte, va in giro per le proprie terre. Arriva in una landa desolata, coperta dalla neve, e qui vede delle tigri che stanno morendo di fame coi loro tigrotti. Preso dalla pietà, dona a queste tigri il proprio corpo per sfamarle».

<sup>62</sup> Espressione felicemente coniata da C. Verbaro, Cfr. nota 47, Parte Prima.

<sup>63</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit., p. 1063.

<sup>64</sup> Dal viaggio in India in compagnia di Moravia e Elsa Morante, infatti, Pasolini trae anche un resoconto dal titolo *L'odore dell'India*, [1961], in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, vol. I, pp. 1195-1284.

indiana.<sup>65</sup> Una volta individuata l'applicabilità dell'antefatto, la storia dovrebbe dividersi in due momenti caratterizzati da un diverso sfondo sociale e culturale. Nel primo verrebbe inscenato il sacrificio del principe in favore di una causa nobile ed alta. Pasolini parte dal presupposto che la famiglia, a cui appartiene il maharaja che è pronto ad immolarsi, sia una di quelle in cui «si sia conservato un certo tipo di cultura, che nell'immenso popolo è inconscia e polverizzata, e nelle persone istruite neo-borghesi, si sia contaminata o sia diventata fossile tradizionalismo».<sup>66</sup> In un secondo momento, la famiglia del principe, oramai abbandonata e vittima di carestie e fame, vaga per l'India trovando lentamente la morte di ognuno dei suoi componenti.

Qualcosa è cambiato, nel mondo (e del resto, nella prima scena il mondo ci era parso irreal e favoloso: un mondo dove la religione è tutto e coincide quindi con tutti i contorni e tutte le pieghe della realtà): siamo nel mondo moderno – come per una degenerazione o una profonda e generale corruzione...<sup>67</sup>

Da questa seconda parte del film si avrebbe la possibilità, secondo Pasolini, di mettere a tema i grandi problemi che affliggono l'India agli albori della sua indipendenza: sovrappopolazione e povertà. Come lo stesso Pasolini spiega, con la sua voce fuori campo:

La prima parte del film, il sacrificio del maharaja che si dona alle tigri, rappresenta non soltanto l'India di prima dell'indipendenza ma l'intera preistoria indiana. La seconda parte del film, la storia della famiglia impoverita, rappresenta non soltanto l'anno della Liberazione, ma tutta la storia dell'India moderna. Questi problemi si possono riassumere con una sola parola: industrializzazione. Passaggio, cioè, da uno stato di sottosviluppo a uno stato di vita che noi consideriamo civile o comunque moderna.<sup>68</sup>

In *Teorema* e in *Appunti per un film sull'India*, dunque, viene rappresentata una famiglia che compie un percorso in due direzioni opposte: nel primo caso, la famiglia di *Teorema*, compie un percorso pedagogico introspettivo. Ad essere

---

<sup>65</sup> P.P. Pasolini, *Storia indiana, Appendice ad «Appunti per un film sull'India»*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, pp. 1073-1078, p. 1075: «La famiglia indiana che io prendo come tipica, e che immergo nel mondo indiano, non esiste ancora anagraficamente. È una pura astrazione la cui unica realtà è la mia breve ma drammatica conoscenza dell'India».

<sup>66</sup> Ivi, p. 1076.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1077.

<sup>68</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit., pp. 1068-1069.

coinvolta, infatti, è l'esistenza intima dei personaggi che sono costretti a fare i conti con le perversioni e i tabù della morale benpensante e borghese. L'altro nucleo familiare, d'altro canto, quello degli *Appunti*, viene colto nell'atto di ridiscendere, casta per casta, la scala sociale fino a confondersi con i diseredati, i senza casta, appunto, gli intoccabili della società indiana.

La ricca famiglia milanese, si confronterà con un processo di messa a nudo della propria vera natura grazie all'avvento dell'ospite. Tuttavia questo percorso conduce di fronte all'emergere di un paradosso, come fa notare Rinaldi:

L'elemento che in qualche modo fa crollare tutto e denuncia la debolezza dell'operazione, non è però [...] il divario tra le risultanze sacrali delle immagini, della tecnica, e la scelta dell'argomento, il tema del film. Questa volta la mossa sbagliata, dissonante, sta proprio nel soggetto: tentando di sacralizzare una dimensione borghese che non è sacralizzabile, ed è anzi il luogo privilegiato della analisi illuminista, del freddo referto comportamentale, Pasolini ottiene soltanto una violentissima stonatura. Il salto non è più tra l'argomento sacro e la realizzazione deviante in senso documentario, ma proprio il contrario: in *Teorema* abbiamo una realizzazione vicina alla sacralità dell'immaginario, ma una scelta tematica di partenza (il mondo borghese) che non può sopportare *per definizione* neppure il minimo accenno di sacralità.<sup>69</sup>

La ricca famiglia indiana, invece, destinata ad estinguersi a causa di quel gesto eroico e «preistorico» compiuto dal maharaja, potrà riscoprire le tracce della propria cultura religiosa proprio nel momento in cui è destinata a scomparire. Pasolini immagina, infatti, per questo film sull'India, un finale in cui un gruppo di estranei, poveri, accompagna l'ultimo membro della famiglia, la giovane ragazza, verso una morte non più vista come rinuncia del corpo ma riscoperta alla luce di un destino mitico ed atavico.

L'unica morte che ho chiara nell'immaginazione è l'ultima, quella della giovinetta. Essa è giunta, ormai sola al mondo, a Benares, ed è lì che muore. Non c'è nessuno dei suoi che provveda a bruciarne il corpo e a gettarne le ceneri nel Gange: provvederanno a questo degli estranei. E queste son cose che ho visto e descritto: questi estranei, poveri, sporchi, angelici e fraterni. Compiono i gesti funebri quasi senza grazia, con una indifferenza *che è simile all'indifferenza per il proprio corpo con cui il padre si è dato in pasto alle tigri*.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 279.

<sup>70</sup> P.P. Pasolini, *Storia indiana, Appendice ad «Appunti per un film sull'India»*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit., p. 1078.

Queste due esperienze ci servono per capire in che modo Pasolini stia rielaborando il tema del sacro all'altezza degli anni Settanta e come, queste riflessioni, influiranno sulla rappresentazione della gioventù nella sua ultima raccolta del 1975. Il mito si pone infatti come strumento attraverso il quale riappropriarsi di una dimensione originaria che risulta compromessa e corrotta dal generale processo di modernizzazione e, dunque, di imborghesimento.<sup>71</sup>

Il corpo, infatti, resiste ai colpi dell'industrializzazione, nell'immaginario pasoliniano, allorché il poeta rivolge lo sguardo altrove: un esempio di uomo libero, padrone del proprio corpo, non risiede più all'interno del contesto sociale italiano ed europeo, che vive nell' «entropia borghese»; bensì abita le città e i villaggi ancora incontaminati del Terzo mondo, impregnato di miti atavici, preistorici e fondativi. Già nel viaggio negli Stati Uniti, Pasolini si era accorto che «questi sono gli anni in cui il mondo contadino di tutta la terra – il Terzo mondo – si sta affacciando alla storia (con un piede nella preistoria)».<sup>72</sup>

Ciò che è stato spazzato via dall'industrializzazione coatta delle regioni contadine di tutta Italia può ritornare a vivere grazie alla spinta rivoluzionaria delle popolazioni sottosviluppate del Sud del mondo: «Subito i Calabresi diranno,/come da malandrini a malandrini:“Ecco i vecchi fratelli,/coi figli e il pane e formaggio!”/Da Crotone o Palmi saliranno/a Napoli, e da lì a Barcellona,/Salonicco e a Marsiglia,/nelle Città della Malavita».<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*, [1973], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 290-293, p. 291: «I ragazzi sottoproletari – umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di “studente”. Naturalmente, da quando hanno cominciato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno cominciato anche a disprezzare la cultura (caratteristica piccolo-borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi)».

<sup>72</sup> P.P. Pasolini, *Appendice. Guerra civile*, [1966], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1433.

<sup>73</sup> P.P. Pasolini, *Profezia, Alì dagli occhi azzurri*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, pp. 859-864, p. 862, vv. 83-90.

La prospettiva pasoliniana si intreccia con l'analisi geo-politica attraverso i versi del componimento *Profezia*<sup>74</sup> nel quale si legge in epigrafe: «A Jean Paul Sartre, che mi ha raccontato/la storia di Alì dagli occhi azzurri».<sup>75</sup>

In un mondo globalizzato, mercificato, orrendamente borghese, bisogna allearsi con i popoli del Sud, gli unici ad aver conservato ancora intatta la propria identità culturale:

... deponendo l'onestà  
delle religioni contadine,  
dimenticando l'onore  
della malavita,  
tradendo il candore  
dei popoli barbari,  
dietro ai loro Alì

dagli occhi azzurri – usciranno da sotto la terra per uccidere –  
usciranno dal fondo del mare per aggredire – scenderanno  
dall'alto del cielo per derubare – e prima di giungere a Parigi  
per insegnare la gioia di vivere,  
prima di giungere a Londra  
per insegnare ad essere liberi,  
prima di giungere a New York,  
per insegnare come si è fratelli  
– distruggeranno Roma  
e sulle sue rovine  
deporranno il germe  
della Storia Antica.  
Poi col Papa e ogni sacramento

---

<sup>74</sup> Cfr. W. Siti e S. De Laude (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, a proposito di *Profezia*, cit., pp. 1970-1971: «Figurava nella prima edizione di *Poesia in forma di rosa* (1964) – nella quarta sezione, *Il libro di croci* – ma ne era stata espunta già nella seconda, immediatamente successiva [...] si conserva nella cartella *Poesia marxiste 1965-67* in una stesura dattiloscritta col titolo (sotto cassatura) *Alì dagli occhi azzurri* [...] nella stessa cartella, il fascicolo con l'intestazione *Note* contiene queste righe, preparate per *Profezia*: “[...] È del '62, ritoccata e rifatta a più riprese, e mai giunta a una stesura definitiva.”». Cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, cit., p. 125: «Nuova poesia in forma di rosa, composta in strutture grafiche che alludono ai petali del fiore, e la sezione denominata *Il libro delle croci*, presente solo nella prima edizione, mettono in atto la strategia comunicativa propria della poesia visiva e in particolare della tipologia dei calligrammi, integrando la trama verbale con la disposizione grafica del testo, che in questi due casi riproduce due figure, quella della rosa e quella della croce, molto significative e già lungamente attestate nella produzione pasoliniana».

<sup>75</sup> P.P. Pasolini, *Profezia, Alì dagli occhi azzurri*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., p. 859.

andranno su come zingari  
verso nord-ovest  
con le bandiere rosse  
di Trotzky al vento...<sup>76</sup>

L'elemento etnico si fonde con l'ideologia marxista generando una vera e propria parabola profetica al centro della quale c'è il popolo africano alla conquista di un occidente borghese. Ancora una volta sarà un giovane, il giovane Ali, appellato con l'epiteto quasi epico «dagli occhi azzurri», a portare la fiaccola della fratellanza. La resistenza politica ed antropologica si incarna in un viso, negli occhi di un giovane uomo che appartiene a quegli «ultimi» cha hanno spesso occupato le pagine pasoliniane.<sup>77</sup> Vengono citate, in questo componimento, tutte le città occidentali più rappresentative del capitalismo mondiale, Parigi, Londra, Roma, New York. Ma vengono altresì sdoganate anche le istituzioni religiose: dopo aver depresso «il germe/della storia antica», infatti, il popolo di Ali si sostituirà al Papa ristabilendo un ordine che prescinde lo spirito e si identifica nel marxismo trotzkista, dunque antistalinista, e internazionalista.

Tuttavia il progetto di una grande opera che abbia come protagonista il Terzo Mondo resta disatteso e non troverà mai una completa applicazione.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 864, vv. 116-139.

<sup>77</sup> P. Desogus, *Classi popolari e subalternità. Alcune questioni sull'influenza di Gramsci nella politica di Pasolini attraverso L'italiano è ladro*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», cit., pp. 63-64: «Lo sguardo pasoliniano è a questo proposito rivolto soprattutto ai vinti, a quella parte di umanità che ha perso la lotta di classe in partenza, poiché ne è esclusa come il Ricetto di *Ragazzi di vita*, Accattone dell'omonimo film e stracci de *La ricotta*; oppure perché percepisce solo vagamente l'opportunità di partecipare al proprio riscatto come Dino ne *L'italiano è ladro*, Tommaso in *Una vita violenta* e Roma in *Mamma Roma*. Si tratta di quel mondo che vive una condizione di oppressione millenaria, che neppure la guerra di Liberazione e la nascita in Italia dei partiti popolari di massa hanno ancora scalfito, ma che ugualmente custodisce un senso della vita, un modo di *vivere* e *sentire* il mondo potenzialmente politico, perché non coinvolto nei grandi processi sociali e pertanto lontano dalla forma di oppressione e di alienazione della società industriale».

<sup>78</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, [1968], in Id., *Per il cinema*, vol. II, pp. 2677-2686, cit., p. 2679: «Come dice il titolo, il tema di questo film è il Terzo Mondo: nella fattispecie, l'India, l'Africa Nera, i Paesi Arabi, l'America del Sud, i Ghetti negri degli Stati Uniti. Ognuno di questi paesi è l' "ambiente" di un episodio: il film consiste dunque in cinque episodi. Questi episodi non saranno però - probabilmente - nettamente suddivisi: non ci sarà soluzione di continuità tra l'uno e l'altro, perché il discorso sarà unico. Così non mancheranno anche altri ambienti - tra questi cinque fondamentali -, per es. l'Italia del Sud, o le zone minerarie dei grandi paesi nordici con le baracche degli immigrati italiani, spagnoli, arabi ecc. I temi

Questo è un progetto che non ho mai abbandonato del tutto. Anzi, credo proprio di tenerci molto. In quale forma poi lo realizzerò non lo so bene. Perché non è stato attuato nella forma che gli avevo riservato all'inizio? È allo stesso tempo semplice e complicato. Quel film dovevo girarlo in diversi paesi del terzo Mondo: in Africa, in India, in America latina, nei paesi arabi... Il progetto prevedeva addirittura delle riprese nei quartieri riservati ai negri in America del Nord. Era quindi una sorta di documentario, di saggio... Non lo potevo concepire che in questa forma. Ma allora a chi lo avrei destinato, se non alle *élites* politicizzate che si interessano ai problemi del Terzo mondo? Per estendere questo pubblico prevedibile avrei dovuto fare un film «giornalistico».<sup>79</sup>

Il motivo per il quale il progetto naufraga è che il neocapitalismo sta velocemente creando una nuova società. Dopo la destituzione del ruolo pedagogico del linguaggio e il livellamento delle classi sociali, che rende impossibile la lotta di classe, l'unica forma di realtà possibile è quella data dai corpi nudi (necessariamente spogliati da comportamenti culturali dettati dalla moda, e quindi dal Potere): «Il simbolo della realtà corporea è infatti il corpo nudo: e, in modo ancora più sintetico, il sesso».<sup>80</sup>

È in questo clima che prende vita l'esperimento intertestuale della *Trilogia della vita*: snodo centrale per comprendere l'epilogo apocalittico che travolgerà il Pasolini di *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (1975), *Petrolio* (1975, pubblicato postumo), e la sezione de *La nuova gioventù*, «Tetro entusiasmo» (1973-1974).<sup>81</sup>

Dunque Pasolini si rende conto, agli albori degli anni Settanta che, non solo, il corpo sia l'unico reperto che ancora sopravvive alla società dei consumi, ma che esso esprima la propria identità solo colto nella sua dimensione sessuale:

---

fondamentali del Terzo Mondo sono gli stessi per tutti i paesi che vi appartengono. Perciò *tutti* questi temi saranno presenti, implicitamente o esplicitamente, nei cinque episodi. Tuttavia ogni episodio affronterà, o meglio, sottolineerà, un tema particolare».

<sup>79</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1509.

<sup>80</sup> P.P. Pasolini, *Tetis*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 257-264, p. 261.

<sup>81</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il "politico"*, cit., pp. 14-15: «Non possiamo pensare che Pasolini abbia concepito la *Trilogia* ingenuamente, con l'intenzione di portare sullo schermo i corpi di giovani napoletani o arabi che negli anni Settanta non esistevano più. La *Trilogia* è la visione di "qualcosa di perduto che ritorna", dal momento che niente del passato può essere realmente perduto. E *Salò* diventa l'atto estremo con cui il ritorno di tracce del passato viene definitivamente cancellato».

«“Sopravvivenza” è il concetto centrale con cui Pasolini definisce la realtà contenuta nella *Trilogia*». <sup>82</sup>

La *Trilogia* è infatti il momento di massima esaltazione della corporeità e della sessualità giovanile, vista in tre tappe che stanno alla base dell’immaginario moderno, il Medioevo popolare e comico di Boccaccio e di Chaucer da una parte, l’Oriente arcaico delle *Mille e una notte* dall’altra. <sup>83</sup>

Tuttavia la *Trilogia della vita* chiede di essere letta insieme all’*Abiura*, testo in cui Pasolini attua una «confessione» che modifica lo statuto dell’opera precedente:

Se l’autore confessa di sconfessare la sua opera, e lo fa perché ammette che l’opera non è più plausibile in un nuovo regime di verità che lui stesso sta portando alla luce, ciò produce come effetto che l’opera viene collocata in una posizione sospesa. [...] Proprio perché lasciata in uno stato sospeso, l’opera acquista uno statuto particolare, che la rende non idonea al presente ma nello stesso tempo capace di anticipare qualcosa che deve ancora venire. <sup>84</sup>

*L’Abiura* rappresenta un momento di svolta cruciale: è il luogo della consapevolezza della perdita definitiva di un mondo in favore di un «nuovo Potere». <sup>85</sup> Negli *Scritti corsari* si assisterà alla messa in scena di tutte le declinazioni possibili di questo Potere nuovo che è il neocapitalismo. Per la prima volta Pasolini ne parla in articolo pubblicato sul «Corriere della sera», nel 1974, col titolo *Il Potere senza volto*.

Scrivo «Potere» con la P maiuscola [...] solo perché sinceramente non so in cosa consista questa nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c’è. Non lo riconosco più né nel Vaticano, né nei Potenti democristiani, né nelle Forza Armate. Non lo riconosco più neanche nella grande industria [...] Conosco anche – perché le vedo e le vivo – alcune caratteristiche di questo nuovo Potere ancora senza volto: per esempio il suo rifiuto del vecchio sanfedismo e del vecchio clericalismo,

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 7.

<sup>83</sup> M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, Milano, Mondadori, 2005, p. 120.

<sup>84</sup> M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, cit., p. 7.

<sup>85</sup> P.P. Pasolini, *Tetis*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 263: «[...] nuovo potere riformatore e permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi. Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e di imporli come questo che non ha volto e nome».

la sua decisione di abbandonare la Chiesa, la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccolo borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica di attuare fino in fondo lo «Sviluppo»: produrre e consumare.<sup>86</sup>

La prima forma in cui si esibisce il «nuovo Potere» consiste nella manipolazione che esso ha fatto dell'estetica giovanile. L'intervento d'esordio della raccolta degli *Scritti corsari*, datato 7 gennaio 1973,<sup>87</sup> mette al centro dell'analisi socio-antropologica i giovani italiani e la rappresentazione che questi fanno del proprio corpo. Il saggio si pone come un vero e proprio *excursus* di una generazione: dal primo apparire, nella società borghese, di giovani che esprimono, con la scelta di portare i capelli lunghi, una «novità, che crea nel mondo, con lo scandalo, un'attesa»;<sup>88</sup> fino agli anni in cui Pasolini compone il saggio, quelli in cui, cioè, anche l'anticonformismo è stato riempito di significati borghesi.

Il discorso è sorretto da uno stratagemma retorico efficace e quasi elementare, quello che viene catalogato con il termine “prosopopea”, cioè la tecnica di far parlare un oggetto inanimato. Qui a parlare sono i capelli. Pasolini dà loro una voce perché secondo lui fin dall'inizio i capelli lunghi hanno espresso un discorso volutamente muto e implicito che è venuto il momento di decodificare.<sup>89</sup>

Tracciare l'evoluzione del fenomeno dei «capelloni» significa contestualizzare e storicizzare la parabola del movimento studentesco e capire, quindi, il modo in cui si sia ramificata la cultura borghese in quelle che dovevano rappresentare delle sacche di resistenza al sistema capitalistico.

Insomma capii che il linguaggio dei capelli lunghi non esprimeva più «cose» di Sinistra, ma esprimeva qualcosa di equivoco, Destra-Sinistra [...] Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione o delle *réclames* dei prodotti,

---

<sup>86</sup> P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Il Potere senza volto*, [1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 313-324, pp. 313-314.

<sup>87</sup> P.P. Pasolini, *Il «discorso» dei capelli*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Contro i capelli lunghi*, [1973], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 271-277.

<sup>88</sup> Ivi, p. 272.

<sup>89</sup> M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, cit., pp. 12-13.

dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere.<sup>90</sup>

Questi stessi giovani, omologati, senza corpo, indistinguibili, compaiono nella prima strofa di *Introduzione* il componimento che apre la *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974).

Se duciu i zòvins,  
comunis'c a si tajassin  
i ciavièj, ghi colarès  
la mascara ai zòvins fassis'c.<sup>91</sup>

## 2.2. *Struttura e temi della Nuova gioventù*

*La nuova gioventù* è la raccolta che vede la pubblicazione il 17 maggio del 1975 con dedica a Gianfranco Contini, che richiama quella già posta in epigrafe a *La meglio gioventù* del 1954, «Ancora a Gianfranco Contini/e sempre con “amor de loinh”». <sup>92</sup> A fare da sottotitolo alla raccolta del '75 è la nota cronologica che individua la composizione dei versi: «Poesie friulane 1941-1974». L'intento programmatico di Pasolini è, dunque, quello di far confluire sotto un'unica, e ultima, rilettura l'intera esperienza friulana, dagli anni degli esordi, con *Poesia a Casarsa*, fino alla metà degli anni '70.

*La nuova gioventù* (1975) si presenta come un caso limite di crisi presente del linguaggio poetico cui l'autore cerca di ovviare con un ritorno alla propria lingua poetica giovanile, con il rifacimento della poesia che in quella lingua aveva trovato materia, corpo ed espressione. Questa «nuova» poesia mima e mimetizza l'afasia con l'ecolalia: con una sconcertante operazione di *revival*, Pasolini *si riscrive* riciclando la sua scrittura poetica in un vichiano ritorno su se stesso.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> P.P. Pasolini, *Il «discorso» dei capelli*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Contro i capelli lunghi*, [1973], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 275-277.

<sup>91</sup> P.P. Pasolini, *Introduzione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 397, v. 1-4, tr.: «Se tutti i giovani comunisti si tagliassero i capelli, cadrebbe la maschera ai giovani fascisti».

<sup>92</sup> P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 391.

<sup>93</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., pp. 304-305.

La raccolta è divisa in tre parti. La prima parte è un rifacimento della *Meglio gioventù* riprodotta con «varianti minime (per lo più ortografiche)»<sup>94</sup> di cui dà notizia lo stesso Pasolini nella conclusiva *Nota (1974)*<sup>95</sup>: «Il volume primo, ossia *La meglio gioventù* (1941-53) di questo libro altro non è che la ristampa fedele de *La meglio gioventù*, uscita presso l'editore Sansoni, Firenze 1954».<sup>96</sup> La seconda parte reca il titolo *Seconda forma de «La meglio gioventù» (1974)*.

[...] il lettore lo vedrà da solo; e potrà da solo, se vuole, in un confronto testuale tra la «vecchia» e la «nuova» forma, notarne le concordanze (che vorrebbero essere “formalmente” preminenti, anzi assolute) e le discordanze (nate da leggere, inevitabili irregolarità: il mancato “remake di alcune poesie – *Lied* e la *Not di maj* – e le molte varianti nel “remake” di altre.<sup>97</sup>

In questa operazione di riscrittura mi sembra che agisca ancora quel processo di «atto parresastico» che Marco Antonio Bazzocchi individuava a proposito dell'*Abiura*.<sup>98</sup>

Ancora una volta, cioè, il poeta sente la necessità di sconfessare il proprio operato confessando una nuova strada interpretativa. Questa volta, però, non lo fa attraverso una vera e propria dichiarazione di disconoscimento, bensì rifunzionalizzando le poesie friulane adattandole alla mutata situazione storico-sociale degli anni Settanta.

Alla motivazione profonda che ha condotto Pasolini alla realizzazione di quest'opera non è infatti estranea una componente che, se può essere provocatoria sul versante pubblico, offre insieme i termini di un dramma privato: la prima e la seconda stesura di *La meglio gioventù* compongono i poli opposti di un tragico

---

<sup>94</sup> W. Siti, M. Caceri, A. Comes, S. De Laude, C. Petrecca (a cura di), *Note e notizie sui testi, La nuova gioventù*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 1594.

<sup>95</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Nota (1974), La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., pp. 519-520.

<sup>96</sup> Ivi, p. 519.

<sup>97</sup> Ivi, p. 520.

<sup>98</sup> Cfr. M.A. Bazzocchi, *Abiura, parresìa e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, pp. 3-20, in riferimento all'*Abiura* come «atto parresastico», pp. 3-8. Rispetto alla parresìa in Pasolini: Cfr. M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.

Sulla parresìa: Cfr. M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France, 1982-1983*, a cura di F. Gros, traduzione di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2009 e *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri, II. Corso al Collège de France, 1984*, a cura di F. Gros, traduzione di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2011.

spettro diacronico della vita e della metamorfosi delle sue forme, così come sono irreversibilmente mutate nel corso di trent'anni di storia, riflesse sulla pagina poetica.<sup>99</sup>

È possibile, dunque, riscontrare, attraverso l'analisi testuale, i segni di quel «dramma privato» che Santato, a ragione, individua come traccia fondante della versificazione degli ultimi anni pasoliniani.

La *Seconda forma de «La meglio gioventù»* si apre con il componimento *Introduzione* nel quale si riprende, questa volta nei versi, la tendenza dei giovani dai capelli lunghi stilizzati già dalle pagine «corsare». Non c'era più differenza, aveva detto Pasolini, tra i giovani comunisti e i giovani fascisti accomunati da una stessa moda estetica.

Alla fine degli anni Sessanta, dopo le contestazioni del '68, i ragazzi con i capelli lunghi non comunicano più, o usano per comunicare l'unico linguaggio dei capelli che ormai ha perso forza espressiva ed è diventato segno di confusione.<sup>100</sup>

*Introduzione* suona, in verità, come un'esortazione: il poeta si rivolge ai giovani comunisti incoraggiandoli a perseguire lo smascheramento dei giovani fascisti: a renderli, cioè, riconoscibili «ta l'anima e tal cuàrp».<sup>101</sup> La rivisitazione della prima stagione friulana mette subito in evidenza l'aspetto corporeo attraverso cui vengono colte le nuove generazioni di giovani. Il corpo del «fantassùt», che nelle *Poesie a Casarsa* era stato sublimato nell'immagine di fantasmi e miti (Narciso su tutti), adesso diviene il cuore della versificazione: «La poesia di Pasolini, ancora una volta, si specchia nel Passato – il proprio passato – riconoscendovi i resti frantumati del mito».<sup>102</sup> L'esortazione si fa, dunque, esplicita e riferita, in un primo momento, ad un generico «compagni»:

Lassàju bessòj, cunpàins,  
a simiotàvi: tornàit  
a vej la musa lusinta,

---

<sup>99</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 305.

<sup>100</sup> M.A. Bazzocchi, *Alterità e pedagogia: il corpo dei ragazzi*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 89-104, p. 102.

<sup>101</sup> P.P. Pasolini, *Introduzione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 397-399, cit., p. 398, v. 16, tr.: «nell'anima e nel corpo».

<sup>102</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 305.

il cïaf fresc, i vuj legris.<sup>103</sup>

Il gruppo indistinto di «compagni» si specifica e viene cristallizzandosi intorno ad un sol giovane: egli è eletto come destinatario dei versi che il poeta sta scrivendo.

[...] 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 potrà capì

la so novitàt [...] <sup>104</sup>

Con queste parole, che individuano un referente preciso, Pasolini si sta rivolgendo all'unico giovane che può sentire e capire: colui il quale, cioè, è in grado di accorgersi della trappola borghese in cui è caduto, che si manifesta con la moda dei capelli lunghi. L'originalità della silloge consiste nel tenere, dice Pasolini, «obediensa/e disobediensa, insièmit»:<sup>105</sup> cioè legare passato e presente, conformismo e autentica ribellione anticonformista.

A chistu zòvin (ch'a no'l tornarà  
mai pì tal mond) jo i ghi regali  
chistu libri scrit dos voltis,  
vivùt e rivivùt, cuàrp drenti un cuàrp.<sup>106</sup>

La quartina finale ci presenta l'esito beffardo ed utopico dell'esortazione svolta nei versi precedenti: il giovane appartiene alla razza di chi «non tornerà

---

<sup>103</sup> P.P. Pasolini, *Introduzione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 398, vv. 17-20, tr.: «Lasciateli soli, compagni, a scimmiettarsi: tornate ad avere la faccia luminosa, il capo fresco, gli occhi allegri».

<sup>104</sup> P.P. Pasolini, *Introduzione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 398, vv. 22-29, tr.: «[...] 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 [...]».

<sup>105</sup> Ivi, p. 398, vv. 29-30, tr.: «obediensa/e disobediensa, insieme».

<sup>106</sup> Ivi, p. 399, vv. 22-26, tr.: «A questo giovane (che non tornerà mai più nel mondo) io regalo questo libro scritto due volte, vissuto e rivissuto, corpo dentro un corpo».

mai più». La sua immagine non è che una figura inventata dall'autore affinché sia ancora possibile il dispiegarsi di quell'infaticabile lavoro pedagogico che ha contraddistinto tutta la parabola poetica e biografica di Pasolini. Mi sembra che l'invocazione di questo giovane ideale si possa accostare all'invenzione pasoliniana di un altro giovane, il Gennariello delle *Lettere luterane*.<sup>107</sup>

Non a caso Gennariello, creatura di invenzione interamente evocata sul filo dell'ironia, si pone all'incrocio tra la pedagogia ingenua di Rousseau e la pedagogia perversa di Sade (che Pasolini sta mettendo in scena in *Salò*). [...] Ma tutto il discorso pedagogico nasce dal paradosso, dal momento che il ragazzo è reale ma anche inventato, è concreto ma anche ideale. E il dialogo tra maestro e allievo può avvenire solo nella dimensione dell'impossibile, o perlomeno di una possibilità che prevede uno scambio interamente chiuso nel mondo dell'invenzione.<sup>108</sup>

L'ingenuità immaginaria di Gennariello, il suo esistere come esponente di una napoletanità genuina, la necessità di vedere in lui una compagnia nel cammino torbido della contemporaneità prende le sembianze, con *La nuova gioventù*, di una maschera intrisa di desolazione e nostalgia.

Adesso, nell'epoca in cui i ragazzi con i capelli lunghi hanno voluto interrompere la possibilità di comunicare, Pasolini sembra cercare un interlocutore a cui trasmettere formule elementari di sapienza che derivano dalla propria vita.<sup>109</sup>

Gli ultimi versi della poesia introduttiva alla *Nuova gioventù* aprono anche ad un'altra riflessione: in essi vi è la rappresentazione del libro di poesia come di un organo esso stesso incastonato nel corpo della tradizione poetica. La poesia diventa campo dell'esperienza di vita, non più, intellettuale ma insitamente e tragicamente esistenziale e biografica. Il corpo dell'innocente ragazzo di Casarsa rivive, in questi versi, nel corpo di quello che ormai è diventato un uomo: «cuàrp drenti un cuàrp». Ciò che il poeta offre è, allora, se stesso, il proprio stesso corpo donato in sacrificio. In esso rivivono il maharaja indiano, emblema di una civiltà pre-storica, l'angelo Visitatore di *Teorema*, immagine della purezza che, col suo solo porsi in essere, genera smascheramento. Ma vi si scorge anche «il nini

---

<sup>107</sup> P.P. Pasolini, *Gennariello*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 551-596.

<sup>108</sup> M.A. Bazzocchi, *Alterità e pedagogia: il corpo dei ragazzi*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, cit., pp. 102-103.

<sup>109</sup> Ivi, p. 103

muàrt» delle *Poesia a Casarsa*, simbolo di una civiltà pre-industriale, pre-capitalistica di cui è, ormai solo traccia scritta, la prima sezione. Tutti i corpi dei mondi passati vivono dentro questo corpo presente, lo dilaniano affinché da esso venga emesso ancora un grido. Quel grido che è la poesia di *La nuova gioventù* che «è quindi una poesia della perdita, del lutto». <sup>110</sup>

La poesia ritorna al proprio passato remoto, alle proprie radici e tombe per rivivere i termini dell'antitesi passato-presente: la nuova poesia, o anti-poesia della disperazione si sovrappone e oppone alla poesia del giovane idillio friulano. <sup>111</sup>

Il corpo della *Meglio gioventù* agisce davvero, sintatticamente e stilisticamente nel corpo della nuova forma della *Nuova gioventù*.

La revisione si attua prevalentemente come immissione nel testo originario di varianti significative della perdita e del lutto suddetti, che trasformano il senso complessivo del componimento in chiave di nuovo e diverso senso poetico che si manifesta soprattutto in una contrazione-correzione elegiaca del discorso. <sup>112</sup>

La *Dedica* che abbiamo visto, in *Poesie a Casarsa*, rivolgersi finalmente alla vera destinataria della silloge del '43, la madre, viene adesso a sgretolarsi nelle negazioni di cui si compone la nuova narrazione.

Fontana di aga di un país no me.  
A no è aga pì vecia che ta chel país.  
Fontana di amòur par nissùn. <sup>113</sup>

Il borgo di Casarsa del '75 si configura come un paese fantasma, lontano e maligno. L'acqua che, col suo rigoglio, restituiva un'atmosfera «domestica» di amore edenico adesso è un'acqua «vecchia» paludosa, putrida: l'acqua più vecchia fra quella di tutti i paesi. L'operazione di svuotamento di contenuti mitici è ravvisabile anche da un punto di vista linguistico: il dialetto prezioso ed originario della prima raccolta precipita in una colorazione grottesca e quotidiana.

---

<sup>110</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 305.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>113</sup> P.P. Pasolini, *Dedica, La nuova gioventù*, in *Id., Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 407, vv. 1-3, tr.: «DEDICA. Fontana d'acqua di un paese non mio. Non c'è acqua più vecchia che in quel paese. Fontana di amore per nessuno».

Il dialetto ha inoltre perduto quell'incanto che a suo tempo era stato autoriale e filologico insieme, per abbassarsi notevolmente verso il parlato e contaminarsi con frequenti italianismi.<sup>114</sup>

Il dialetto delle nuove poesie friulane non è più una lingua nominale, capace, attraverso i suoi suoni, di cogliere e rappresentare il mondo; esso è, ormai, un linguaggio stanco, disancorato da quel mito che lo aveva fondato.

A ben guardare, la riscrittura della *Meglio gioventù* non è propriamente tale, è piuttosto una metascrittura, volta a mettere in scena, con mortuario straniamento, l'impossibilità, e quindi di fatto lo scempio, dell'amato, antico idioletto friulano. In altre parole, si tratta della scrittura *artificiale* del mantenimento in vita del cadavere in decomposizione della realtà del suo doppio, il corpo-cadavere della poesia.<sup>115</sup>

Il linguaggio dialettale si fa emblema di una fase sorpassata: dimostrazione della «fine della storia, ovvero della possibilità di una storia diversa».<sup>116</sup>

Pasolini ha scritto questa *Seconda forma de "La meglio gioventù"* esclusivamente per mostrare a se stesso che non è più possibile rifare la poesia dialettale. [...] Se la prima poesia era quella autentica della «passione», la seconda è identica alla prima solo per «gioco». Imitazione «bugiarda», doppiamente delusoria.<sup>117</sup>

Con la seconda lirica della raccolta, lasciata nella sua posizione originaria, è possibile constatare l'evoluzione di questo inabissamento, di una discesa verso l'inferno della nostalgia.

Sera imbarlumida, il fossàl  
al è sec, l'ombrena di 'na fèmina plena  
a ciamina pa'l ciamp.

Sensa tornà nè insumiàti, Narcìs, i sai  
enciamò ch'i ti vevis il colòur da la sera

---

<sup>114</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 306.

<sup>115</sup> P. Voza, *Dalla «Meglio gioventù» alla «Nuova gioventù»: dall'eden friulano alla «crisi cosmica»*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 85.

<sup>116</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 313.

<sup>117</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 360.

co li ciampanis a sunin il Mai.<sup>118</sup>

Il titolo tradotto in italiano recava un sostantivo pascoliano: il «fanciullo» dei rosei tramonti casarsesi è diventato, adesso, sempre nella traduzione italiana, un anonimo, a-storico, «bambino». Ad insistere su questa aridità irrompe sulla pagina poetica il «fosso secco» in opposizione a quel fosso da cui un tempo sgorgava l'acqua limpida. Tutta la parabola generativa che aveva contraddistinto la versione delle *Poesie a Casarsa* diventa qui espressione di solitudine e di lutto. Il soggetto lirico del '43 prendeva per la prima volta la forma di chi dice «io» e, al di fuori di sé, delineava l'altro nell'immagine mitica di Narciso: questi ha ancora i colori della sera, il poeta lo sa riconoscere con chiarezza adesso, e il suono delle campane sembra sottolineare, con l'avverbio «mai», l'assenza totale di tempo, e con esso la perdita non solo del passato ma anche del presente.

[...] il rifacimento opera, com'è evidente, attraverso la sostituzione di tessere testuali in cui la variante si presenta come la negazione ed il negativo del testo corrispondente nella redazione originaria, provocando un sostanziale spostamento dell'intero quadro semantico della rappresentazione.<sup>119</sup>

Un altro momento fondamentale della revisione e variazione della *Nuova gioventù* è costituito dal terzo componimento della sezione in analisi, nella stessa posizione in cui era stato edito dalla raccolta precedente, recante un titolo strutturalmente diverso ed emblematico rispetto a quello del '43: *Ploja tai cunfins* diventa nella trasfigurazione neocapitalistica *Ploja fòur di dut*. Quella che abbiamo analizzato come una poesia marcatamente pascoliana nella quale il tema è un fenomeno atmosferico che si carica di molteplici sovrasensi; nella raccolta del '75 diventa evocazione di una sconfitta, sguardo desolato di fronte alla perdita di un luogo sacro, quasi, storia di una profanazione.

Spirit di frut, a plòuf il Sèil  
tai spolers di un muàrt país,  
tal to vis di merda e mèil

---

<sup>118</sup> P.P. Pasolini, *Il nini muàrt, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 408, vv. 1-6, tr.: «IL BAMBINO MORTO. Sera luminosa, il fosso è secco, l'ombra di una donna incinta cammina per il campo. Senza tornare né sognarti, Narciso, io so ancora che avevi il colore della sera quando le campane suonano il Mai. (O il Maggio)».

<sup>119</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 307.

pluvisin a nas un mèis.<sup>120</sup>

Lo schianto lessicale è evidente fin dai primi versi. La negazione di tutto ciò che c'è stato in un prima temporale e spaziale viene calpestato da una tragica premonizione di morte. I «confini» della poesia del '43, come abbiamo visto, stavano a testimoniare un processo di formazione vissuto in armonia con il passato e, quindi, con i morti di un'intera comunità. Nell'arco di una stagione il fanciullo di Casarsa aveva scoperto nei «focolari del suo paese» la propria esistenza solitaria eppure vitalissima perché vissuta in osmosi con una natura complice. La «pioggia sui confini» si caricava, poi, anche di un valore esistenziale: i confini che si stavano delineando erano quelli del fanciullo. Attraverso l'alterità della natura il soggetto si determinava come qualcuno che dice «io sono». Tutto questo è stato spazzato via dalla modernità.

I focolari adesso sono spenti, il paese è deserto: il fanciullo di un tempo è uno spirito che si aggira sporco, immondo, in un panorama mortifero, disabitato. Quel giovinetto che, «sotto i rami del gelseto», accoglieva i raggi dell'estate, ora è disorientato dalla forza del sole che splende «sora asfalt e ciasis novis».<sup>121</sup> Un orizzonte inospitale da cui è stato cancellato l'elemento naturale sostituito dalle immagini aride dell'industrializzazione coatta.

Il paesaggio, sconvolto dai mutamenti della storia, trasforma il giovane in fantasma che non trova più i confini della sua terra nei quali è possibile cantare i morti ed è destinato, quindi, a perdere anche i propri connotati. Egli è scaraventato in un non-luogo, «fòur di dut», in un non-tempo, perché ha perso l'«amòur pai muàrs». Un giovane ridotto a fantasma di se stesso incapace di ricordare e amare i suoi morti, è la dimostrazione di una generazione che ha perduto ogni contatto con la Storia, con la tradizione e in definitiva con il Sacro.

In un passaggio della sceneggiatura di *La rabbia*, 1963, Pasolini scriveva: «Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita».<sup>122</sup>

Questa dichiarazione rivela un aspetto molto importante: il legame, cioè, che Pasolini individua tra storia e tradizione. Il «mondo classico», costituito dalla

---

<sup>120</sup> P.P. Pasolini, *Ploja fòur di dut*, *La Nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 409, vv. 1-4, tr.: «PIOGGIA FUORI DI TUTTO. Spirito di ragazzo, piove il Cielo sui focolari di un paese morto: nel tuo viso di merda e miele, piovigginoso nasce un mese».

<sup>121</sup> *Ibid.* v. 6, tr. «sopra asfalto e case nuove».

<sup>122</sup> P.P. Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, pp. 355-404, p. 381-382.

presenza di classi diverse da quella borghese, rappresenta la Storia fatta di contraddizioni e lotta di classe, vitalissima e indipendente. È la storia della Resistenza, insomma, della dialettica marxista. Quell'epoca «classica» è tramontata, il consumismo, l'omologazione, il «nuovo Potere» hanno schiacciato le diversità, l'identità, rendendo gli esseri umani «delle strane macchine che sbattono l'una contro l'altra».<sup>123</sup>

Lo spirito del fanciullo di Casarsa torna, allora, sulle macerie del suo passato e nel suo «vis di pis e fèil,/ mai nassùt, al mòur un mèis».<sup>124</sup>

La terza sezione della raccolta, *Tetro entusiasmo*, si configura come un momento di massimo pessimismo apocalittico di cui, come vedremo, si lascia traccia nel bilinguismo scelto da Pasolini.

### 2.3. Andrea Zanzotto: «indecibilità» di Venezia ed emersione del dialetto

Nella raccolta del 1976 di Andrea Zanzotto, *Filò*, viene tematizzato il ruolo del dialetto nella sua funzione non più soltanto letteraria ma politica e sociale. In quello stesso anno, tuttavia, Zanzotto pubblica anche la prosa dal titolo *Venezia, forse*:<sup>125</sup> «con quei testi [...] la prosa di *Venezia, forse* nasce in stretto contatto, come denotano anche precise occorrenze lessicali».<sup>126</sup>

Da un lato, nei versi, il poeta si sofferma sul ruolo del dialetto all'interno della nuova configurazione antropologica degli anni '70.

Parlare dal dialetto, dal margine fuori-storia del dialetto, significa dunque parlare non la realtà, ma la fuga dalla realtà; significa non tanto rinnovare linguisticamente (politicamente) il mondo, quanto ribadire i luoghi risaputi della sua immobilità, secolare o millenaria (i luoghi del «colore» e del «folklore»); significa

---

<sup>123</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1723-1730, p. 1724.

<sup>124</sup> P.P. Pasolini, *Ploja fòur di dut*, *La Nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 409, vv. 11-12, tr.: «viso di piscio e fiele, non mai nato, muore un mese».

<sup>125</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1051-1066.

Cfr. G.M. Villalta (a cura di), *Venezia, forse*, *Commento e note alle prose*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1709: «Datato 1976 e comparso con lo stesso titolo nel volume fotografico di Fulvio Roiter, *Essere Venezia* (Magnus, Udine, 1977), lo scritto reca tracce della collaborazione con Fellini per il film *Casanova* e della correlata esperienza dialettale di *Filò*».

<sup>126</sup> N. Lorenzini, *Venezia, forse: sulle tracce dell'«indecibile»*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olshki, 2008, pp. 1-9, cit., p. 4.

scambiare l'espressione idiomatica della parlata dialettale per un'innovazione espressiva o conoscitiva ecc.<sup>127</sup>

Utilizzare il dialetto, alla metà degli anni Settanta, quindi, significa partecipare del folklore di una tradizione millenaria. Per il versante in prosa, invece, viene a porsi «un'indeterminata sospensione ontologica o temporale»<sup>128</sup> che vede nell'apposizione dubitativa «forse»<sup>129</sup> uno spostamento verso il simbolico della posizione geografica di Venezia:<sup>130</sup> «ogni pensiero che le si riferisca va appunto collocato “altrove”». <sup>131</sup> Insomma parlare di Venezia negli anni Settanta significa compiere un salto verso la costruzione ideale di un non-luogo.<sup>132</sup>

È bene chiarire subito che il non-luogo rinvia solo secondariamente a una tipologia di luoghi concreti (aeroporti, metropolitane, parchi di divertimenti etc.) caratteristici di un'epoca storica, quale quella della «surmodernità»; prima di essere questo, “non-luogo” è infatti un concetto critico-teorico, il quale stabilisce assieme un approccio metodologico e una definizione di campo. Infine, o meglio innanzitutto, “non-luogo” è l'impossibilità, per il metodo, di introdurre e oggettivare l'Altro nel proprio campo.<sup>133</sup>

Ma in che modo prosa e versi instaurano un dialogo?

---

<sup>127</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 75.

<sup>128</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Milano, Mimesis, 2015, p. 121.

<sup>129</sup> G.M. Villalta (a cura di), *Venezia, forse, Commento e note alle prose*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1709: «Il “forse” del titolo mostra all'interno del testo un tipico procedimento zanzottiano. L'avverbio, con l'aiuto una metaforica apposizione, viene usato come sostantivo».

<sup>130</sup> Cfr. G. De Marco, *Una «impensata germinazione di realtà attonite»: Venezia tra incessanti «forse» di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», vol. 39, n. 83, 2012, pp. 211-224, p. 214: «Il rilievo fortemente 'instabile' del titolo, *Venezia forse*, è giuocato sull'antagonismo avvicinamento / allontanamento a/ da Venezia, pertanto intenderebbe significare una sorta di stimolo di appressamento (cui coincide un equivalente forzato corso di distacco e di fuga) alla estensione urbana veneziana tutto snodato sull'accoglienza inventiva dello spazio indefinibile che antecede e congloba la città».

<sup>131</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1051-1066, pp. 1051-1052.

<sup>132</sup> Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996.

<sup>133</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 123.

Non c'è solo il criterio cronologico, che testimonia della confluenza di una certa attenzione al dato strettamente geografico, e geologico, «quell'angolo di mare [...] bisogna pensarlo, insieme con una breve porzione di terra che lo circonda, sospeso proprio sull'orlo della grande faglia periadriatica»,<sup>134</sup> in cui Venezia emerge nella sua immagine non convenzionale, caratterizzata anzi da «instabilità ed elastica irrequietezza».<sup>135</sup> Ma sussiste anche una rilevanza teorico-estetica: il trovarsi, cioè, di fronte a due esperienze, quella in versi e quella in prosa, che si decifrano e si arricchiscono a vicenda.

Per quanto riguarda *Venezia, forse*, come spiega Lorenzini, risulta difficile inquadrare il saggio all'interno di un genere: ci si trova, cioè, di fronte ad un esperimento che esula dai meccanismi narrativi tradizionali per accogliere le influenze del *reportage* e della prosa ritmica, «in cui si intrecciano precisione percettiva e riverberi onirici».<sup>136</sup> Per tornare all'ambiguo uso dell'avverbio presente nel titolo la studiosa osserva:

Dunque quel «forse» è una sorta di appellativo di Venezia, un epiteto che le si connette strettamente [...] una specie di DNA della città lagunare [...] Venezia, dunque, come luogo, sede, sito di un «forse», spazio di sotterraneità e di emersione insieme nominato e negato, presenza che si sottrae al consistere certo, al permanere stabilmente definito.<sup>137</sup>

Ed in effetti ad un materiale sotterraneo ed emersivo è legato il *Filò*, sia dal punto di vista linguistico che tematico: l'uso del dialetto, da un lato, che esplose sulla pagina poetica zanzottiana, finalmente liberato dalla commissione felliniana; dall'altro, l'avvio della silloge, e del film, che si aprono su una scena corale in cui il popolo veneziano è occupato nella difficile operazione di emersione di una enorme testa di donna, nume tutelare di Venezia e rappresentazione della città stessa.

Oppure per avvicinarsi ancora di più al precario/eterno che circola in questi paraggi, bisognerebbe prima che con le terre ed acque aver contatto con le sotterranee rocce e con il sepolto magma di fuoco che regge sul suo dorso.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1052.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> N. Lorenzini, *Venezia, forse: sulle tracce dell'«indecibile»*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 1.

<sup>137</sup> *Ivi*, pp. 2-3.

<sup>138</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1052.

Questa poetica di sprofondamento ed immersione, questa «sorta di iconografia subacquea»,<sup>139</sup> si arricchisce dell’atteggiamento ecologico di Zanzotto verso il paesaggio: «Bisogna capire che salvare il paesaggio della propria terra è salvarne l’anima e quella di chi l’abita».<sup>140</sup>

Solo quando mettiamo in discussione il punto di vista antropocentrico e percepiamo la relatività della nostra posizione rispetto all’ambiente e agli altri esseri che vi abitano, possiamo davvero capire i luoghi nella loro alterità, *vederli* al di là delle proiezioni utilitaristiche e ingenuamente localistiche dietro le quali li nascondiamo. Ed è proprio in questo senso, per la capacità cioè di esprimere una comprensione profonda dei luoghi attraverso un doppio movimento di partenza e ritorno, che gli scritti di Andrea Zanzotto sul paesaggio possono dirsi “ecologici”.<sup>141</sup>

Uno dei centri narrativi della prosa del ’76 mira a riconoscere nel turismo di massa un’istanza predatoria ed eminentemente antropocentrica che ha trasformato Venezia in un «miracolo programmato per i turisti»:<sup>142</sup> «l’“antropologia della surmodernità” non è un’appropriazione ma un’espropriazione essenziale di campo», si viene, cioè sostituendo «all’esperienza del luogo, l’esperienza anonima, alienata dello spazio».<sup>143</sup>

A mano a mano che da questa fascia esterna ci si trova sospinti entro «il fatto» della città, subentrano i maggiori pericoli. [...] Inoltre da troppo tempo ci si sente quasi comandati ad entrare in una cartolina, in un lotto di soprammobili, nel kitsch più bovinamente collaudato. [...] Ma esiste, in tali condizioni, il rischio di una perdita di identità per chi voglia entrare in Venezia [...]»<sup>144</sup>

Nella scrittura zanzottiana, in seguito alla perdita dell’autenticità, linguistica e culturale, si è prodotta una faglia che se, da un lato, ha provocato un’apertura

---

<sup>139</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 465-467, p. 467.

<sup>140</sup> A. Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali*, [1962], in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 124-130, p. 130.

<sup>141</sup> N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 178.

<sup>142</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1055.

<sup>143</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 123.

<sup>144</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1055.

in direzione dell'emersione del dialetto;<sup>145</sup> dall'altro ha generato anche un'immersione nelle profonde cavità femminee della terra e della madre-Venezia. Emblema del senso di sprofondamento cavernoso, della lacuna (che nel *Filò*, per gioco fonico, viene a confondersi con «laguna»: «inte la gran laguna, inte la gran lacuna»<sup>146</sup>), è certamente il cinema, «luogo concreto in cui si ripete l'esperienza di congiunzione-separazione dall'Antro materno, luogo innanzitutto relazionale».<sup>147</sup>

No dighe gnént del cine –  
vorìe parlar del cine –  
al me trassina 'l cine –  
me fa spavento 'l cine –  
[...]  
parchè 'l ne slózha spes  
i pra e i bòsch de le nostre àneme debole  
– là sote e dentro, dó inte 'l bas –  
co la plastica del só celuloide  
che gnént l'é bon de inciucar-dó, gnént de paidir.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Cfr. A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, [1999], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp.135-149, p. 139: «È stata dunque la percezione di una progressiva e, all'orizzonte, definitiva scomparsa del dialetto che mi ha portato, nella seconda metà degli anni Settanta, a scrivere nella parlata del mio paese. Non era la prima volta che questo accadeva (infatti avevo tentato in precedenza altre prove, serie o scherzose) ma per la prima volta mi sono convinto della necessità di tenermi stretto a questo mio remoto e necessario “appoggio”, coincidente con la realtà del mondo agricolo e artigianale che stava tramontando».

<sup>146</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 532., v. 261. Cfr. A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murari*, xvi, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 342, vv. 60-61: «[...] ché il nostro gran ridere in quei luoghi, lacune di luogo, a-, in quelle fiammate dell'essere [...]».

<sup>147</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 128.

<sup>148</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 512, vv. 1-4, 7-11, tr. it., p. 513. «Non dico niente del cinema -/vorrei parlare del cinema - /mi trascina via il cinema -/mi fa spavento il cinema -/[...] perché spesso ci lorda/i prati e i boschi delle nostre anime deboli/- là sotto e dentro, giù dentro il profondo -/con la plastica della sua celluloide/che niente è capace di inghiottire, né digerire».

Nel saggio *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*,<sup>149</sup> infatti, Zanzotto individua una correlazione tra «la “caverna”, la donna-madre, la sacca uterina e la sala cinematografica».<sup>150</sup>

Se la donna è il sogno anche il sogno «è» donna, è anch'essa matrice prima. [...] si può ben dire che questa esperienza di Fellini è la massima riproposta di un cinema come brulichio generante, in quanto più che altrove egli collega la caverna del sogno a quella della donna (che è «nella donna») e poi a quella del cinema in atto.<sup>151</sup>

Del resto per Zanzotto l'atto poetico si muove «naturalmente tra sogno e veglia».<sup>152</sup> Il cinema, allora, non fa che dare una tridimensionalità emotiva alle ombre che si muovono sullo schermo come figurazioni di un moderno mito della caverna:<sup>153</sup>

I sogni suggerono premesse in oscuri tropici sotterranei e infraumani; tutti, uomini e donne, sono stati prigionieri in quelle zone, di cui fa parte quella mirabile caverna plasmatrice che è la sacca uterina; vi sono rimasti prigionieri e poi sono stati liberati forse soltanto per sognare diverso o peggio, la caverna-donna-sogno si è esalata in una cometa che sfasciandosi è ripiovuta sul vasto mondo. Ne sono nate le mille sale, buie nel buio delle notti ma dall'occhio rutilante sotto venti e piogge, in agglomerati urbani o in mezzo ai campi.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> A. Zanzotto, *Ipotesi intorno a «la città delle donne» di F. Fellini*, [1980], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1235-1248.

<sup>150</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 128.

<sup>151</sup> A. Zanzotto, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, [1980], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1242-1243.

<sup>152</sup> A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, [1984], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1288-1299, p. 1288.

<sup>153</sup> Cfr. Platone, *La Repubblica, VII libro*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 1990, pp. 537-549. Sul cinema come figurazione del mito platoniano della caverna: Cfr. L. Sciascia, *Il volto sulla maschera, Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 182-201, p. 183: «Che cosa è, lo spettatore cinematografico, se non un'ombra che guarda altre ombre, che confonde la propria ombra – e cioè la propria esistenza – con quella delle altre ombre che la luce proietta dietro le sue spalle? E non sta come incatenato sulla poltrona? E non è oggi, tra cinema e televisione, quello che Platone dice “il mondo conoscibile” ridotto alle ombre che passano sul grande o piccolo schermo, sulla parete della caverna? E un paio di generazioni non stanno dentro questa caverna fin dall'infanzia, come i prigionieri che Platone invitava ad immaginare?».

<sup>154</sup> A. Zanzotto, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, [1980], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1243.

Il sogno, la visione onirica, è un ponte che tiene unite, in un dialogo sempre aperto, la dimensione cinematografica e quella lirica. Anche nella prosa del '76 Zanzotto si pone in una postura liminare allorché scorge nel «traballare su un forse, passerella quanto mai veneziana» l'unica posizione nella quale «si può continuare a tirar fuori parole».<sup>155</sup> Che sia il passaggio da veglia a sogno oppure una sottile linea che individua una posizione geografica ed esistenziale «traballante», l'ispirazione intellettuale zanzottiana non può prescindere da un movimento di incerta collocazione.<sup>156</sup> Da qui la nascita di «poetiche lampo»: «bagliori di “immagini” esse stesse, immagini che virano in teorie, e viceversa»,<sup>157</sup> «minime-massime autogiustificazioni o “rivelazioni”».<sup>158</sup>

La poesia zanzottiana prosegue così per «frammenti», per «schegge»:<sup>159</sup>

La poesia dunque può apparire come un polo fisso di stabilità «pulsante», stabile appunto nel suo includere una logica poetica (connessa ad ogni logica) eppure «inattendibile» nel continuo mutare della sua luminosità.<sup>160</sup>

La cifra di «inattendibilità» della poesia va letta insieme alle considerazioni sulla natura «indecebile» di Venezia: quest'ultima è ormai connotata come un luogo non solo geografico ma altresì letterario ed esistenziale. Nella prosa

---

<sup>155</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1055.

<sup>156</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, [1987], in id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1309-1319, pp. 1310-1311: «Ma sul filo di questo universale processo di “vivificazione” perché tanto importa il linguaggio, la lingua? Perché essa non solo come voce, *foné*, ma come lingua-graffio fatto nell'aria, segno-movimento degli arti (che è appunto una traccia, un fatto grafico), riassume la totalità del vivere del corpo-psyche. Questa attestazione della presenza di un essere che si dà a sé e agli altri in armonie (e disarmonie) di movimenti, tende ad arrestarsi in un grado massimo di espressione in quanto logos-lingua, “in lingua”. Che questa esperienza abbia radici in stati fra i più primordiali del vissuto è provato dal fatto che essa porta in sé un elemento di sogno – di *rêve éveillé* o meno – che però continuamente si autosupera in sentimento di realizzazione di un progetto. L'inconscio si produce continuamente, travolgendo consapevolezza e “veglia”, ma attivando insieme una specie di iperveglia spostata in avanti».

<sup>157</sup> Ivi, p. 1311.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Cfr. M.A. Grignani, *'Lapilli' per Zanzotto critico*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, pp. 23-42, pp. 41-42: «Zanzotto, proprio andando sulle punte dei piedi o tirandosi per i capelli come il celebre Barone; rovesciando le vette teoriche nel raso terra del sostrato antropologico, può ritrovare il punto prospettico da cui traguardare quel “simbolo del simbolo del simbolo” che è, nonostante gli sfregi della blaterante società, la bellezza, cioè la poesia».

<sup>160</sup> A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, [1987], in id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1316.

*Venezia, forse* si procede per tentativi di approccio alla città lagunare per capirne il mistero e la sua anima più profonda. Si comincia partendo dalla laguna stessa:

Bisognerebbe, per capirci qualcosa, arrivare a vedere cupole case e capanne emerse dal niente dopo che si sia sprofondati con le gambe in sabbie mobili intrise di cielo, in zolle di succhiante forza vegetale, o dopo corse all'impazzata stroncate da una caduta in avanti nell'infinito [...]<sup>161</sup>

Oppure «si potrebbe rischiare di approssimarsi alla città» a bordo di una zattera «più remota e mitica di quella usata da Ulisse»: come «pezzi di terra con erbe folte» che si staccino dalla costa e diventino «isole galleggianti». <sup>162</sup> Queste approssimazioni, tuttavia, non condurrebbero ad un vero approdo bensì ad un «provvisorio ancoraggio», capace di raggiungere una «verità insaporita, linfata da allucinogeni che sparano la nostra intimità psichica in mille divergenze». <sup>163</sup>

Gli aggettivi che arricchiscono la trama semantica della prosa («provvisorio», «dubbio», «insaporita») richiamano la sensazione di dubbio e di incertezza suggerita dal «forse» del titolo.

Come potrà un io «qualunque», un io minimo, senza pretese, ritrovare quella *sola* pietra di Venezia, quel solo lampo di Venezia che valga a fargliela individuare come sua, conducendolo insieme ad un'autoconoscenza? Perché con dolcissima e quasi scivolosa persuasione, attraverso catene di choc realizzati per somma dei più disparati elementi, e insieme per catene di sottrazioni, dubbi, mutismi, «indecibilità», è potere di Venezia portare ogni singolo ad un momento massimo della propria storia interiore e di un'altra «storia» [...]<sup>164</sup>

Ritorna, dunque, non solo il lessema «lampo», qui legato a Venezia, che caratterizza, come abbiamo visto, la speciale conformazione che Zanzotto attribuisce all'insorgere della poesia che si fa teoria; ma viene anche riproposta quell'attitudine, per l'«io minimo», di specchiarsi nell'altro da sé per innescare un processo di autosvelamento. Nel sostenere questa operazione il poeta ci conduce alla necessità dell'atto fondativo del linguaggio:<sup>165</sup> attraverso il vagito

---

<sup>161</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1051.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> Ivi, p. 1052.

<sup>164</sup> Ivi, p. 1056.

<sup>165</sup> P. Gibellini, *Filò e dintorni*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, pp. 161-168, p. 166: «Quando parla di nuovo *petèl* per ogni bimbo in fasce, del nuovo linguaggio bamboleggiante, il “pappo e ’l dindi” dantesco, Zanzotto parla ad un tempo del

infantile, e più in generale attraverso la comunicazione verbale, si entra nelle «zone in cui l'io prende a distinguersi dal mondo»,<sup>166</sup> attuando un meccanismo di autoapprovazione. Dunque attraverso il silenzio, il cessare della *foné*, l'«indecibilità»<sup>167</sup> («Tacerla al massimo, Venezia, per entrarvi»<sup>168</sup>) è possibile ritrovare le tracce di una città autentica, spogliata della sua tradizione storica.

[...] Questa Venezia non definibile, non ipostatizzabile a parole, è in fondo essa stessa metafora della parola, della lingua, dei suoi mutismi e della sua pronunciabilità, delle *mise en abîme* che la significano. Venezia che emerge e sprofonda, che appare e si sottrae, è scrittura che sfida e indaga la propria articolazione, è indecibile, precaria, a rischio, come il linguaggio, che va ogni volta rifondato, ricondotto a un magma di brusii informi.<sup>169</sup>

L'apparire e il reimmergersi di Venezia è dunque complementare all'operazione che, come vedremo, apre la prima sezione della raccolta *Filò, Recitativo veneziano*.

Sembra che Venezia [...] sia nata al di là e prima di qualunque storia o classificazione antropologica e sociologica, che le sue nascite si siano verificate a miriadi entro un tempo «telescopico», da canocchiale rovesciato.<sup>170</sup>

La conformazione della silloge del '76 si presenta composita: si alternano in essa, infatti, testi in prosa e versi, oltre a cinque disegni di Federico Fellini. In apertura e in chiusura sono posti tre scritti prosastici: quello iniziale riporta la lettera con la quale Fellini chiede al poeta di collaborare alla sceneggiatura del suo nuovo film *Il Casanova*,<sup>171</sup> i due finali rispettivamente contengono, l'uno,

---

linguaggio delle mamme che nelle generazioni si sono succedute, e della propria necessità di rifondare e riconiare la lingua ad ogni momento, erano questi quindi i motivi per cui *Filò* faceva epoca».

<sup>166</sup> A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, [1987], in id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1310.

<sup>167</sup> P. Gibellini, *Filò e dintorni*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 168: «Ecco dunque che la parola del poeta si trova continuamente sospesa tra la minaccia dell'afasia, del silenzio, e la deviazione nell'insensato (la filastrocca, che si contenta del suo significante, che si fa suono)».

<sup>168</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1057.

<sup>169</sup> N. Lorenzini, *Venezia, forse: sulle tracce dell'«indecibile»*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 8.

<sup>170</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1053-1054.

<sup>171</sup> F. Fellini, *Il Casanova*, P. E. A. Produzioni Europee Associate, 1976.

una riflessione didascalico-esegetica di Zanzotto sulla raccolta stessa, l'altro riporta le indicazioni ortografiche dell'autore. Le prose incorniciano i testi in versi suddivisi in tre sezioni: *Recitativo veneziano*, *Cantilena londinese* e la sezione eponima *Filò*. Nelle diverse parti della raccolta si assiste, come fa notare Agosti, ad un diverso posizionamento del Soggetto rispetto al linguaggio.

Da un lato, vale a dire per i primi due testi, abbiamo a che fare con una posizione di «mimesi verbale» per cui il poeta presta una sua fisionomia linguistica veneta ad altrettante situazioni realizzate nel *Casanova* di Fellini. In questo caso, se l'assunzione del dialetto è diretta, intellettualmente non mediata – anche se intarsiata da richiami e citazioni colte –, essa non lo è più dal punto di vista del locutore. [...] Dall'altro lato, e cioè per l'altro estremo del volume, vale a dire relativamente alla bellissima prosa in lingua che sigilla l'insieme, Zanzotto attesta di una posizione che è chiaramente difensiva o giustificativa, in quanto presuppone obiettivamente nel dialetto qualità e funzioni che riguardano semplicemente il suo rapporto con quella lingua e, *in primis*, una possibilità di bilinguismo o, meglio, di diglossia naturale del parlante [...]<sup>172</sup>

In apertura, dunque, troviamo la lettera che il regista scrisse Zanzotto nel luglio del 1976:<sup>173</sup> da questa missiva si desume il carattere, solo apparentemente confuso, della richiesta di Fellini ma anche la sua lucida capacità di vedere in Zanzotto un autore dialettale. Seguire il ragionamento di Fellini ci serve per comprendere alcuni aspetti che saranno peculiari di questa esperienza poetica zanzottiana, il *Filò*, ma anche dell'irruzione *tout court* del dialetto nella versificazione successiva.

[...] adesso devo doppiarlo questo film che ho spericolatamente girato in inglese e tra i tanti problemi c'è anche quello del dialetto veneto. [...] ho pensato che avrei potuto scrivere a te per avere un aiuto nel trovare una chiave. E ti scrivo ora un po' esitante, perché in fondo non so bene cosa voglio [...]<sup>174</sup>

La confusione che assale Fellini consiste nel non saper come restituire al film un sostrato linguistico che sia in grado di «rompere l'opacità, la convenzione del

---

<sup>172</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., pp. 77-78.

<sup>173</sup> A. Zanzotto, [*Nota ai testi*], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 539: «In questa occasione il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto».

<sup>174</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 465-467, p. 465.

dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole». <sup>175</sup> Il dialetto veneto, di cui Zanzotto è uno degli ultimi parlanti autorevoli, ha goduto nella storia letteraria di una considerevole fortuna poetica, da Ruzante a Goldoni. Quello che interessa a Fellini è soprattutto l'aspetto lessicale, linguistico, fonetico: riscoprire «forme arcaiche» o «addirittura inventare combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che anche l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film». <sup>176</sup>

Zanzotto, insomma, è chiamato in causa per due motivi. Da un lato egli è nativo di Pieve di Soligo e quindi parlante una varietà dialettale veneta: lingua «parlà-parlada/da senpre, dala matina a la sera al sòn de not». <sup>177</sup>

Dall'altro Zanzotto è un poeta capace di *inventio*: già con *La Beltà*, infatti, egli aveva dato prova di saper condurre raffinati giochi linguistici, come Fellini specifica a proposito di una scena del suo film: «[...] avrei pensato ad una filastrocca costruita con i materiali fonetici e linguistici del linguaggio *petèl* che tu hai riscoperto mentre stavi a Pieve di Soligo». <sup>178</sup>

Adesso, dunque, con questa operazione, si chiede al poeta di riunire i due poli, l'uno biografico e l'altro poetico, all'interno di un'unica rappresentazione sacra e pre-simbolica della lingua.

[...] nell'operazione effettuata da Zanzotto in *Filò*, il dialetto viene quindi a rappresentare, in opposizione alla concomitante pratica della lingua ufficiale (nazionale), la riserva di un dire sottratto alla simbolizzazione, anteriore ad essa, più modulatorio che articolatorio, più personale che collettivo, pre-grammaticale, coinvolgente totalmente il Soggetto nel suo rapporto con la realtà. <sup>179</sup>

Il risultato sarà un sistema originale ma, allo stesso tempo, arcaico, non usurato: espressione, insomma, della tradizione colta ma anche frutto di una spontaneità esperibile solo attraverso l'esperienza dell'oralità.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 518, v. 85-86, tr. it., p. 519: «[...] parlato-parlata/semprè, dalla mattina alla sera al sonno notturno».

<sup>178</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 467.

<sup>179</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 81.

*Filò* rappresenta anche il rinvio all'oralità: oralità come fatto vocale, come ritorno ad un passato di base biologica, di fraternità con l'ecumene del vissuto, ed è al contempo segno di una lingua che si percepisce nella sua estenuazione, che si avverte moribonda sulla punta – sia concesso il gioco di parole – della sua stessa lingua. È il problema della parola che non tollera scrittura, captata come ostacolo alla vita, freno, sforzo del *logos* che diviene anche impaccio, e che alla fine si incarna nell'interrogazione sul futuro di questo dialetto condannato all'estinzione.<sup>180</sup>

La terminologia tellurica, materica, che Fellini utilizza nel descrivere il tipo di dialetto che immagina per il suo film, sarà proprio quella che coglierà meglio l'esperienza compresa nella sezione eponima della raccolta e scritta nella varietà di Pieve di Soligo<sup>181</sup>

Per quanto riguarda l'operazione cinematografica, allora, Zanzotto viene consultato per due scene specifiche. La prima commissione, spiega Fellini, riguarda «un rito (che ho inventato) al quale assistono il doge, le autorità, il popolo di Venezia. È un rito che si svolge di notte sul Canal Grande dal cui fondo deve emergere una gigantesca e nera testa di donna. Una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi [...]».<sup>182</sup>

Durante le celebrazioni del Carnevale tutti i veneziani assistono all'emersione della Dea Venessia dalle acque della laguna sostenendo con urla e grida il rito.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> P. Gibellini, *Filò e dintorni*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 166.

<sup>181</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 465: «[...] cercare di restituirgli [al dialetto] freschezza, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza ad un veneto ruzantino o tentando una promiscuità tra quello del Ruzante e il veneto goldoniano».

<sup>182</sup> Ivi, pp. 465-466. Cfr. F. Borin, *Troppo ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all'incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, pp. 239-252, p. 242: «Intorno a Rialto i festeggiamenti carnevaleschi sono al culmine con la cerimonia del volo dell'Angelo (l'odierna Colombina), mentre le maschere rispondono in coro all'orazione alla città».

<sup>183</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Carnevale di Venezia. Appunti su un filmato televisivo sul tema*, [1983], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1067-1074, p. 1067: «[...] l'unica reinvenzione attendibile del carnevale veneziano è quella che Federico Fellini ha proposto all'inizio del suo *Casanova*, insuperato esempio di riscoperta e insieme dilatazione fantastica, compiute quasi attraverso una discesa nell'inconscio collettivo di una venezianità intesa come portatrice di un universale e ambiguo mito "materno-femminile"».

Vera figura, vera natura,  
slansada in raggi come 'n'aurora,  
che tutti quanti ti ne inamora:  
to fia xe 'l vento, siroco o bora  
che svegia sdrisoli de vita eterna,  
signora d'oro che ne governa

aàh Venessia aàh Regina aàh Venùsia<sup>184</sup>

## 2.4. Recitativo veneziano e Cantilena londinese: *il corpo nella silloge del '76*

Il *Recitativo veneziano* si articola in quattordici lasse, tutte variamente rimate e assonanzate con un verso di ritornello trimembre sempre variato nell'elemento centrale in cui compare il nome di Venezia declinato nelle sue diverse forme.<sup>185</sup> La voce con cui il popolo inneggia alla sua protettrice è una *koinè* paleoveneta, «un parlare perso nella sincronia e nella diacronia veneta, fino al paradosso ed all'irrealtà di una citazione paleoveneta, un parlare un po' inventato, un po' ricalcato da troppi alti modelli [...]».<sup>186</sup>

La sezione si apre con un chiodo paleoveneto stilizzato, frutto d'invenzione, che reca l'iscrizione «rèitia s'ainàtei vebèlei»,<sup>187</sup> in rune da leggersi da destra a sinistra: un'invocazione rivolta a «rèitia sanatrice tessitrice» a cui è dedicato

---

<sup>184</sup> A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 470, vv. 1-7, tr. it., p. 471: «Vera figura, vera natura,/slanciata in raggi come un'aurora,/che tutti quanti ci innamorati: tuo fiato è il vento, scirocco o bora/che desta brividi di vita eterna,/signora d'oro che ci governa//aàh Venezia aàh Regina aàh Venùsia».

<sup>185</sup> A. Zanzotto, *Venezia, forse*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1053-1054: «[...] (ma per "chiamarla" [Venezia] occorrono anche i tanti altri nomi che ha nelle tante lingue e soprattutto nella sua, locale)».

<sup>186</sup> A. Zanzotto, *[Nota ai testi], Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 539. Cfr. P. Gibellini, *Filò e dintorni*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 164: «Vi era un uso nuovo del dialetto: né sincronico né diacronico; dialetto in qualche modo inventato, 'diagonale', metacronico potrei dire, senza però essere quello strumento d'invenzione, quell'esperanto che troviamo in altri sperimentalismi [...]».

<sup>187</sup> Così recita la nota d'autore, Cfr. A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 470: «Chiodo paleoveneto molto stilizzato, con la dicitura S'AINÀTEI RÈITIAI (in rune che vanno lette da destra a sinistra). Questo chiodo non esiste, ma è stato ricostruito da Fabio Z[anzotto] montando la scritta che risultava diversamente disposta, sulla base delle illustrazioni alle pp. 148-9 de *La lingua venetica*, vol. I, di G.B. Pellegrini e A.L. Prosdocimi, Padova 1967».

anche il primo componimento, la Rèitia infatti è la «principale divinità, femminile, venetica».<sup>188</sup> Il lessico con cui viene colta questa figura femminile, regina degli animali e degli uomini,<sup>189</sup> rimanda ad una circostanza aurorale: come il sole sorge ogni giorno per generare e far progredire la vita, allo stesso modo, la Rèitia, emerge dalla laguna, si diffonde in raggi caldi, respira con il sapore dei venti e produce nei suoi abitanti la vertigine dell'eternità. La Rèitia è, insomma, l'incarnazione della dea-madre, protettrice della vita e della morte.<sup>190</sup>

È possibile specificare, dunque, il ruolo che l'elemento corporeo svolge nella versificazione zanzottiana: il legame, cioè, che tiene insieme l'utilizzo del dialetto e la realtà che si viene incarnando in un corpo.

[...] testa de tut quel che noaltri són,  
 tirada su desmat e desbòn  
 tirada su e po' dopo cascar dó  
 tra sacrabòlти sbìgola e fifio –  
 'sta testa che é la nostra salvazhion  
 e perdizhion, prima, regina, et quidvis amplius  
 omnibus – [...] <sup>191</sup>

<sup>188</sup> A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 471.

<sup>189</sup> Cfr. [www.archeoveneto.it](http://www.archeoveneto.it); [www.venetostoria.com](http://www.venetostoria.com): Il disco di Montebelluna, in cui è possibile ammirare l'immagine della Rèitia venetica, è conservato nella sezione archeologica del Museo Civico di Treviso, insieme con altri dischi votivi in lamina di bronzo da Montebelluna (o dalla valle del Piave), quattro dei quali rappresentano la solenne figura femminile di una dea con gli attributi della “Signora degli animali”. I dischi sono datati tra il IV e il II sec. a.C. L'iconografia di uno di essi qualifica la figura femminile come “Signora degli animali” perché con lei appaiono rappresentati un lupo, animale di terra, e un grande uccello, un grifo, animale d'aria. La donna-dea è dotata della grande chiave per dischiudere o chiudere i vari regni: ella è, quindi, signora della vita e della morte, del ritmo alterno delle stagioni, della fertilità della terra e degli uomini.

<sup>190</sup> Cfr. L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., pp. 136-137: «Due sembrano le principali fonti, tra loro connesse, cui il regista si ispirò per la grande scena iniziale. La prima è la nota e antichissima festa dell'Ascensione (o della “Sensa”), nel corso della quale il Doge, a bordo di una grande imbarcazione dorata (il “Bucintoro”), dopo aver pronunciato una formula rituale gettava in mare un anello, simbolo delle nozze tra il mare e la città. Una città, Venezia, che sola ha il suo paradossale fondamento fisico, politico-economico e militare nell'elemento considerato per eccellenza come in-fondante, caotico, informe, a-nòmico: il mare, l'abisso. L'altra fonte è costituita con tutta evidenza dagli studi di Carl Gustav Jung sul mito e sull'archetipo della Grande Madre mediterranea, che Fellini senz'altro conosceva e apprezzava, probabilmente anche attraverso la mediazione di Ernst Bernhard».

<sup>191</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 516, vv. 47-53, tr. it., p. 517: «[...] testa di tutto quello che noi siamo,/sollevata per scherzo e sul serio/sollevata e dopo cascar

Con la sezione *Recitativo veneziano* siamo in presenza, non solo, della visione di una realtà ancestrale che si fa corpo attraverso il linguaggio, ma anche della messa in scena di un rituale descritto in un momento collettivo. Siamo dunque all'interno di quella che Stefano Agosti, parlando del *Filò*, ha definito «lingua-corpo», ovvero: «la parola del dialetto che fa corpo interamente col locutore, la corporalità della parola dialettale in quanto corpo linguistico-erotico del Soggetto».<sup>192</sup>

In questo caso a parlare è un locutore collettivo, il popolo veneziano.

Il *Casanova di Fellini* si accende su una strepitosa e caotica cerimonia propiziatrice. Durante un carnevale veneziano, diverse funi, che convergono nel mezzo del Canal Grande, fanno emergere una gigantesca testa nera, adorna delle insegne di una regalità subacquea, selenica e femminile. Una voce fuori campo esegue il *Recitativo veneziano* poetato da Andre Zanzotto.<sup>193</sup>

Il Doge inaugura il rito sacro con «parafrasi-variazione dal *Cantico dei cantici*»:<sup>194</sup> «*Resecabo ligamina placentae tuae/ut fulgidor nobis nascaris*»,<sup>195</sup> subito il popolo si appresta ad incoraggiare, non solo con litanie propiziatricie, la fuoriuscita della Regina Venùsia:

Oci de bisca, de basilissa,  
testa de fogo che 'l giasso inpissa,  
nu te preghemo: sbrega su fora,  
nu te inploremo, tutto te inplora;  
móstrite sora, vien su, vien su,  
tiremo tuti insieme, ti e nu

---

giù/tra imprecazioni, panico, spavento –/questa testa che è la nostra salvezza/e perdizione, primigenia, regina, e qualunque cosa di più grande/per tutti – [...].

<sup>192</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 82.

<sup>193</sup> E. Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel «Casanova» di Fellini*, Bari, Dedalo Libri, 1979, p. 13.

<sup>194</sup> Così chiosa l'autore in nota. Cfr. A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 473.

<sup>195</sup> A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 472, tr. it., p. 473: «Taglierò i legami della tua placenta/perché più fulgida tu nasca a noi».

aàh Venssia aàh Venissa aàh Venùsia.<sup>196</sup>

L'elemento tripartito che chiude ogni componimento amplifica l'andamento liturgico della sezione. La dea-madre, «par sposa e mare, niora e comare,/sorela e nona, fiola e madona»,<sup>197</sup> espressione totalizzante della femminilità avviluppa il suo popolo in un rapporto filiale ed altresì triviale: «mona ciavona, cula cagnona,/baba catàba, vecia spussona».<sup>198</sup>

Qualcosa, tuttavia, si incrina, precipita. L'enorme testa «la se inpètola senpre de più»,<sup>199</sup> non riesce a venir fuori, il coro compatto del popolo veneziano si sgretola in mille brusii in un vociare disperato, tragico e rabbioso.

- Cìò, la crepa - Schrecklich!
- Odio, la smama
- Odio, s'ciòpa soto, tuto quanto
- Malheur, malheur!
- [...]
- Me vien un travaso de sangue
- Dunkles Schicksal!
- Mah mah mah
- Malora<sup>200</sup>

Il rito propiziatorio, che doveva riunire il nume tutelare della città di Venezia con il suo popolo di protetti, si trasforma in tragedia: la «Signora granda» non solo non emerge dalle acque, ma sprofonda per sempre lasciando tramestio e disperazione. Il fallimento del mito simbolizza, dunque, che il grande archetipo materno non può essere conosciuto ma è destinato a restare inafferrabile, confinato negli abissi; «in una parola: altro».<sup>201</sup> Alla distruzione della

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 474, vv. 1-7, tr. it., p. 475: «Occhi di biscia, di regina,/testa di fuoco che accende il ghiaccio,/noi ti preghiamo: erompi su, fuori,/noi t'imploriamo, tutto t'implora;/mostrati sopra, sali, sali,/tiriamo tutti insieme, tu e noi//aàh Venezia aàh Venissa aàh Venùsia».

<sup>197</sup> Ivi, p. 490, vv. 3-4, tr. it., p. 491: «come sposa e madre, nuora e madrina,/sorella e nonna,/figlia e suocera».

<sup>198</sup> Ivi, p. 492, vv. 3-4, tr. it., p. 493: «mona chiavona, cula cagona,/baba catàba, vecchia puzzona».

<sup>199</sup> Ivi, p. 494, v. 1, tr. it., p. 495: «s'immerda sempre più».

<sup>200</sup> A. Zanzotto, *Recitativo veneziano, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 496, vv. 1-4, 23-26, tr. it., p. 497: «- Ecco, si sgretola// - Terribile!/- Oddio, sfugge via/ - Oddio, scoppia sotto, tutto quanto/- Disgrazia, disgrazia!/[...] - Mi viene un trasalimento, un soprassalto/- Destino oscuro!/- Mah mah mah/- Malora».

<sup>201</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 138. Cfr. E. Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel*

simbolizzazione di Venezia, citta-ventre materno, fa seguito un'altra decostruzione: con il suo film Fellini, infatti, mira a smantellare il mito virile incarnato da Casanova:

Se Casanova è un mito sempreverde della seduzione maschile, con questo film Fellini ne intende pervicacemente distruggere le più banalizzate espressioni conosciute per prendere a pretesto l'autore dei *Mémoires* e scavare nel profondo del suo ed altrui Immaginario [...] Da vero creativo del racconto visivo e visionario privo di intellettualismi, con *Il Casanova* si colloca nella sfera del simbolico con una pellicola funerea e grottesca dal carattere classico, inconscio e vertiginoso [...]<sup>202</sup>

Tuttavia, dall'inabissamento filmico sgorga per Zanzotto un nuovo linguaggio: «[...] il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto».<sup>203</sup> La commissione felliniana consente, insomma, di sbloccare il linguaggio dialettale da sempre covato nella quotidiana interiorità dal poeta solighese,<sup>204</sup> per dare alla luce un «parlar» necessario, voce dell'aldilà prestato alla natura immateriale della pellicola cinematografica.

Dia, tu me sé tornada-in-qua  
da l'aldelà de ciaro mort e morta celuloide:  
mal tu me à fat, mal tu me à fat  
in laguna in calivo e dentro al jazh,

---

«*Casanova*» di Fellini, cit., pp. 18-19: «non c'era migliore sceneggiatura dell'Altro laciano che questa compiuta, forse senza saperlo, da Fellini. Con l'Altro, scritto con A maiuscola, lo psicanalista Jacques Lacan indica il terzo del rapporto sessuale: un'istanza assente fisicamente, ma presente di fatto come testimone imperativo del comportamento dei *partners*. [...] Per ora limitiamoci ad aggiungere che con l'Altro, cioè oltre alle *soggettività generatrici*, Lacan intende anche la lingua e il linguaggio, e – usando sintagmi gradatamente più comprensivi – l'insieme dei processi semiotici e dei sistemi ideologici, cioè gli *ordini familiari e comunitari*; in breve, la politica del privato e del pubblico, in casa e fuori, *dentro* una certa organizzazione del processo di produzione. Quante cose e luoghi chiamati in causa dentro una parola poco comprensibile: l'Altro!».

<sup>202</sup> F. Borin, *Troppo ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all'incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, cit., p. 244.

<sup>203</sup> A. Zanzotto, [Nota ai testi], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 539.

<sup>204</sup> Ivi, p. 540: «E sono grato a Fellini di avermi spinto gentilmente, ammiccando e quasi segnando silenzio con un dito sulle labbra, a questa breve ma non trascurabile discesa per scorciatoie assai precipiti, molte volte intraviste, mai praticate in precedenza proprio qui e così [...]».

ma de volerte no ò podést far de manco.<sup>205</sup>

Dialetto, radici antropologiche e corpi si intrecciano nei linguaggi che si snodano nelle varie sezioni della silloge.

Per quanto riguarda la seconda scena, sottoposta all'attenzione di Zanzotto, Fellini racconta: «Casanova incontra a Londra una gigantessa di origine veneta finita là come fenomeno da fiera presso un miserabile luna-park, in seguito a un matrimonio infelice».<sup>206</sup>

A questo punto ha inizio la sequenza cruciale, quella della *descensus* di Casanova nel ventre della balena imbalsamata, che campeggia al centro della scena. [...] Con gli altri spettatori, Casanova segue l'invito rivolto da un ometto tarchiato sportosi poco prima dai fanoni della balena («Hei! C'è la lanterna magica dentro») e penetra nelle viscere dell'animale.<sup>207</sup>

L'incontro con l'abnorme costringe Casanova ad una frustrazione della propria virilità: «l'Antro femminile» è diventato «una oscura minaccia».<sup>208</sup>

Ancora una volta si insiste sull'irreale, sul perturbante: «[...] dalla Testa, a Rèitia, a Venezia, alla Gigantessa bambola: tutte riducibili ad una sola realtà, pur nell'immensa lontananza delle loro icone, dei loro significati, dei loro tempi».<sup>209</sup> La scena della gigantessa Angelina genera un cortocircuito onirico-psicanalitico all'interno della vicenda cinematografica:

I luoghi, le situazioni, l'atmosfera in cui avviene l'incontro, l'aspetto stesso di questa straordinaria incarnazione femminile compongono quel mosaico di trasalimenti infantili ed angosciosi, fiabeschi e terrorizzanti, che più emblematicamente definiscono il rapporto nevrotico di Casanova con la donna, cioè con qualcosa di oscuro, inghiottente, soverchiante.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 518, vv. 68-72, tr. it., p. 519: «Dea, mi sei rinvenuta/dall'aldilà di luce morta e morta celluloide:/male mi hai fatto, male mi hai fatto/in laguna in nebbia e dentro il ghiaccio,/ma di volerti non ho potuto fare a meno».

<sup>206</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 466.

<sup>207</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 130.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> A. Zanzotto, [*Nota ai testi*], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 540.

<sup>210</sup> *Ibid.*

Dopo la prima apparizione, sul ponte del fiume Tamigi in cui Casanova arriva disperato e con istinti suicidi,<sup>211</sup> ritroviamo Angelina a seguito dell'«entrata di Casanova nella cavità oracolare della mastodontica balena imbalsamata».<sup>212</sup> Dal grande buio del «*corpus matris* [...] due uomini tirano su, con delle funi, un pesante lampadario, fitto di candele accese».<sup>213</sup> In un'atmosfera da osteria Angelina appare «impegnata a sfidare gli uomini nella competizione virile eccellenza: il braccio di ferro».<sup>214</sup> Ella appare smisuratamente temibile, vincitrice di un incontro che si è appena concluso a suo favore, osannata dalla voce dei nani «che si compiacciono nel vedere tanti energumeni ridotti dalla donna alla condizione umiliante che è loro consueta».<sup>215</sup>

Nel frattempo siamo venuti a sapere che la donna è veneziana, che è stata tradita e venduta come merce da suo marito, e che ora si accontenta di essere oggetto delle interessate cure di due uomini “a metà”, di esserne strumentalizzata a fini di lucro e di risarcimento psichico.<sup>216</sup>

Dismissi i panni della competizione l'immensa figura femminile si ritira nel suo capannone, i tratti diventano dolci e la sua voce soave intona una «contina»<sup>217</sup> infantile mentre si diletta nel pettinare, con cura, i capelli di bambole di porcellana.<sup>218</sup>

---

<sup>211</sup> Cfr. E. Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel «Casanova» di Fellini*, cit., p. 59: «[...] quando sul greto del fiume, l'apparizione di una donna gigantesca, posta tra due uomini nani, come una femmina falco tra due terzuoli, gli sospende l'animo, lo riempie di meraviglia e sgomento, e lo salva dal suicidio. Con questo simbolo di superiorità femminile, Fellini fa ruotare l'asse delle sue argomentazioni filmiche, inserendo nella precedente *ansia di prestazione erotica* di Casanova un'esplicita *ansia di castrazione*».

<sup>212</sup> Ivi, p. 60.

<sup>213</sup> Ivi, pp. 60-63.

<sup>214</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 132.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Cfr. Nota dell'autore, A. Zanzotto, *Cantilena londinese, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit. p. 501: «È una diffusissima contina un po' modificata (e che ha del resto molte varianti locali) con numerosi nonsensi intraducibili. Il linguaggio presenta oscillazioni assai ampie entro la (o “una”) *koiné* veneta tanto spaziale quanto temporale».

<sup>218</sup> Cfr. E. Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel «Casanova» di Fellini*, cit., p. 64: «Durante tutta la gara la gigantesca è rimasta buona, annoiata e malinconica, tra quelle voci vacue, e tutti quegli uomini futili e tanto più deboli di lei. La scena filmica successiva ci mostrerà che la sua nostalgia pensa ad altro. Questa donna soverchiante, eppure strumentalizzata da due nani, è percorsa dagli echi di desideri infantili. Canta la canzoncina di Zanzotto [...]

Zanzotto inventa, così, una filastrocca ingenua, tenerissima e allo stesso tempo perturbante, nutrita di diminutivi che acuiscono lo stridore della scena felliniana: «la *Catilena londinese* di Zanzotto è un fluire di invenzioni foniche e di sfumature di desideri».<sup>219</sup> Casanova, come *voyeur*, «si prende una rivincita» e spia l'intimità innocente di quell'improbabile trio da dietro una tenda. Con la complicità dei nani, infatti, che si cullano al suono dolce e nostalgico della voce di Angelina, prendono vita, così, le quattro variazioni zanzottiane che compongono la *Cantilena londinese*.

Pin penin  
valentin  
pena bianca  
mi quaranta  
mi un mi dói mi trèi mi quatro  
mi sinque mi sei mi sète mi òto  
buròto  
stradèa  
comodèa –<sup>220</sup>

Rispetto alle sillabazioni di Angelina, Fellini richiede a Zanzotto una trama testuale che riproponga quelle atmosfere che il poeta aveva creato con la raccolta del '68, attraverso quell'originalissima invenzione che è il linguaggio *petèl*. Così argomenta il regista:

Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciogliono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muscosità, di buio muffito e umido.<sup>221</sup>

---

Angelina si sporge su un femminile desiderio *da* donna grande: tornare bambina, tra le bambole, in un gioco che non sia più sotto il giogo degli uomini».

<sup>219</sup> Ivi, p. 65.

<sup>220</sup> A. Zanzotto, *Cantilena londinese*, *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit. p. 500, vv. 1-9, tr. it., p. 501: «Piè-piedino/valentino/penna bianca/io quaranta/io uno io due io tre io quattro/io cinque io sei io sette io otto/buròto/stradèa/comodèa –//».

<sup>221</sup> F. Fellini, [*Lettera di Federico Fellini*], in A. Zanzotto, *Per il Casanova di Fellini*, *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 467.

La filastrocca intonata dalla gigantessa abbonda di vezzeggiativi, diminutivi che, se stridono grottescamente con le dimensioni sproporzionate della donna, rientrano, però, nell'accezione di una lingua eminentemente vezzeggiativa quale di fatto è il *petèl*. L'infantile Angelina incarna perfettamente il valore ambiguo che viene sempre più ad assumere il *petèl*: codice linguistico di regressione, fino all'afasia, ma, contestualmente, espressione vitalissima della necessità sociale di autenticità.

La posizione privilegiata del dialetto rispetto alla lingua sarebbe assicurata e dalla conservazione, nello sviluppo del «sistema», del carattere pre-grammaticale (modulatorio più che articolatorio) del nucleo germinativo rappresentato dal linguaggio «petèl», ed dal carattere individuale che al parlare dialettale deriva da questa conservazione: il «petèl», infatti, è modulazione perennemente rinnovata, nuova e particolare per ogni utente di esso (si veda «nòvo petèl par ogni fiòl in fasse»).<sup>222</sup>

La gigantesca Angelina non è che una bambina incastrata in un corpo deforme, massima simbolizzazione cioè, della scrittura dialettale bloccata nel corpo istituzionale dell'italiano nazionale.

In quello straordinario «simulacro» che è il grande film di Fellini, ove situazioni e personaggi «riproducono» non tanto i rispettivi referenti quanto altre riproduzioni, altre finzioni e altre maschere, in una continua attività di rinvio, di sospensione del reale, la citata fisionomia linguistica dialettale di Zanzotto sarà da intendere essa stessa come simulacro, come finzione e come maschera rispetto alla realtà linguistica cui allude e di cui *non* è depositaria in proprio.<sup>223</sup>

Allo stesso modo Casanova è incastrato nel proprio corpo in preda ad un desiderio alienato, «desiderio dell'Altro: "Altro" che sta per l'insieme dei sistemi sociali pubblici e privati (vicari dell'Altro per eccellenza, e cioè Dio) mediati dalla relazione che lega indissolubilmente l'autorità paterna (il lacaniano "Nome del Padre") all'universo materno».<sup>224</sup>

Le quattro poesie dedicate ad Angelina raccolgono l'insegnamento più originale dell'*inventio* zanzottiana esibendo un linguaggio *petèl* che, nel suo porsi come codice linguistico, si riproduce in trasposizione semantica: ovvero la lingua

---

<sup>222</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 79.

<sup>223</sup> Ivi, p. 78.

<sup>224</sup> L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 134.

ripiegata in diminutivi racconta dell'animo infantile e innocente di Angelina. Il linguaggio verbale, insomma, diventa struttura psicologica.

Pin penin  
fureghin  
perle e filo par ispirar  
e pètena par petenar  
e po' codini e nastrini e cordèa –

le xe le comedie i zoghessi de chéa  
che jeri la jera putèa.<sup>225</sup>

Il verso finale, «de chéa/che jeri la jera putèa», chiude tutti e quattro i componimenti portando l'attenzione sulla natura infantile della figura femminile e insistendo sul contrasto che intercorre tra la dimensione reale, corporea e quella intima e psicologica di Angelina. La sproporzione deformata del corpo della gigantessa si fa fenomeno perturbante del desiderio di Casanova: bambola e gigante, femmina soverchiante e, altresì, anima dimessa: «proiezione simbolica di desideri maschili estesi a significati ampi di interpretazione del mondo».<sup>226</sup>

### 3. Tra la scoperta di un nuovo linguaggio (Zanzotto) e la fine del mito (Pasolini): «parlar vecio» e «tetro entusiasmo»

#### 3.1. Il «tetro entusiasmo»: metafora esistenziale dell'ultimo Pasolini

Nell'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo il 1° novembre 1975, *Siamo tutti in pericolo*, Pasolini parlava della propria esperienza intellettuale come di una vera e propria discesa negli Inferi della contemporaneità:

[...] con la vita che faccio io pago un prezzo. È come uno che scende all'inferno. Ma quando torno, se torno, ho visto altre cose, più cose. Non dico che

---

<sup>225</sup> A. Zanzotto, *Cantilena londinese, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit. p. 500, vv. 10-16, tr. it., p. 501: «Piè-piedino/ficchino/perle e filo per infilzare/e pettine per pettinare/e poi codini e nastrini e cordicella –//sono i giocuzzi i giochini di quella/che ieri era bambina».

<sup>226</sup> M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, cit., p. 9.

dovete credermi. Dico che dovete sempre cambiare discorso per non affrontare la verità.<sup>227</sup>

Subito Pasolini si corregge e specifica «evidenza», non «verità», «mi dispiace avere usato questa parola».<sup>228</sup> L'«evidenza» di cui si parla consiste nel constatare la tragedia che sta percorrendo l'Italia piccolo-borghese, neocapitalista, omologata e ipocritamente «tollerante». Alla situazione socio-politica, così come si configura alla metà degli anni Settanta, Pasolini lancia un monito che suona, oggi, come una profezia:

Voglio dire fuori dai denti: io scendo all'inferno e so cose che non disturbano la pace degli altri. Ma state attenti. L'inferno sta salendo da voi. È vero che viene con maschere e con bandiere diverse. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione (qualche volta). Ma è anche vero che la sua voglia, il suo bisogno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte ed è generale. Non resterà per tanto tempo l'esperienza privata e rischiosa di chi ha, come dire, toccato «la vita violenta». Non vi illudete.<sup>229</sup>

L'inferno sta invadendo, come «acqua che sale», e che annega, tutti i campi della cultura, della società, della civiltà; questa simbolizzazione del pericolo che l'entropia borghese porta con sé è la stessa che permea tutta l'attività spasmodica dell'ultimo anno di vita di Pasolini e, dunque, della sezione *Tetro entusiasmo* che chiude le poesie de *La nuova gioventù*. Quest'ultima sezione, che reca come sottotitolo *Poesie italo-friulane (1973-1974)*, è la più sperimentale della silloge: «Pasolini recupera, portando anch'esso all'estremo, un procedimento linguistico che gli era sempre stato particolarmente caro, quello della *Sprachemischung*, del bilinguismo».<sup>230</sup> I componimenti si presentano infatti sotto una veste composita in cui italiano e dialetto friulano si alternano caoticamente:

Questa contraddittoria convivenza di lingua e dialetto vorrebbe riuscire provocatoria e stilisticamente significativa, ma l'ossimoro linguistico non conflagra,

---

<sup>227</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1726.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1728.

<sup>230</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 308.

scade a livello di mero artificio tecnico, di laboratorio: rimane una provocazione fine a se stessa che non si concretizza in risultati formali degni di nota.<sup>231</sup>

Le dieci poesie e le due prose che compongono il *Tetro entusiasmo* costituiscono motivo di particolare interesse perché con esse si chiude la parabola dialettale e linguistica di Pasolini: il cerchio iniziato con *Poesie a Casarsa* trent'anni prima giunge qui a siglare un epitaffio definitivo:

Improvvisamente in questa situazione, dopo quasi trent'anni, ho ricominciato a scrivere in dialetto friulano. Forse non continuerò. I pochi versi che ho scritto resteranno forse un *unicum*. Tuttavia si tratta di un sintomo e comunque di un fenomeno irreversibile.<sup>232</sup>

Al centro della versificazione ancora una volta troviamo i temi cari al poeta friulano: la gioventù, la nostalgia, il popolo, la vitalità. Tuttavia sono affrontati, in questa silloge, anche i temi politici, antropologici, sociali che accompagnano l'attività giornalistica degli anni '70: «l'occhio deve evidentemente correre»<sup>233</sup> da un'opera all'altra per poter concludere un quadro di insieme dell'ultimo furioso anno di vita di Pasolini.

Tutti i componimenti recano il solo titolo italiano e alternano, come si è detto, in maniera discontinua, friulano e lingua italiana. L'ultima sezione non raccoglie il testimone di quella *Seconda forma della «Meglio gioventù»* nella quale l'elemento linguistico era stato abbassato al suo grado brutale e grottesco. Qui, invece, i versi sembrano sospesi in una postura di funebre nostalgia: «L'elegia tragica che trova programmatica espressione nella *Nuova gioventù* si condensa e rivela, in queste pagine, nel pianto rivolto ad un mondo morto e perduto: la lontananza è ormai divenuta perdita irrimediabile».<sup>234</sup>

Il pòpul al era il furmìnt ch'a no 'l mòur.  
Adès al scumìnsia a murì. Qualchidùn  
a à tociàt la so anima. Bocis e òmis

---

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> P.P. Pasolini, *Ignazio Buttitta: Io faccio il poeta*, *Scritti corsari*, [1974], in Id, *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 459-464, p. 460.

<sup>233</sup> P.P. Pasolini, *Nota introduttiva*, *Scritti corsari*, [1975], in Id, *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 267-268, p. 267.

<sup>234</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 308.

a vivin, brus e tris'c, coma ta un siùn.<sup>235</sup>

Il mondo contadino e il mondo del sottoproletariato urbano, scalzati dall'oppressiva omologazione esibita nei saggi di questi anni, ritornano a rispecchiarsi in versi nutriti di rimpianto: «l'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione [...]».<sup>236</sup>

Pasolini sente, dunque, un'accorata nostalgia<sup>237</sup> per una civiltà contadina che «possedeva in proprio il senso del sacro»,<sup>238</sup> in essa Pasolini aveva fatto crescere le proprie radici – «i primi anni più importanti della mia vita sono “contadini”. Come lo sono, nel significato letterale della parola, le mie prime prove poetiche del periodo “friulano”»<sup>239</sup> – afferma l'autore. Dopo gli anni di Casarsa l'interesse per questo mondo semplice, dominato da riti collettivi e da un linguaggio corporeo incorrotto, si è fatto vera e propria ideologia:

Poi sono venuto ad abitare a Roma, e ho fatto dolorosamente le prime esperienze urbane, senza mai cessare di provare questa terribile nostalgia per la terra coltivata. D'altro canto, il sottoproletariato romano è costituito dalle «frange» contadine rimaste male integrate ai confini della città. [...] Così questo affetto è divenuto man mano ideologia, e sono giunto a viaggiare di frequente nei paesi del Terzo Mondo e ad amarli con un amore di irriducibile contadino.<sup>240</sup>

La storia passata, e con essa la sua civiltà rurale e pre-industriale, continua ad esistere circondata da un alone di ricordo. L'universo contadino abita uno spazio della memoria in cui si è trasformato in miraggio di un popolo, povero,

---

<sup>235</sup> P.P. Pasolini, *Agli studenti greci, in un fiato, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 485-487, cit., p. 486, vv. 17-20, tr.: «Il popolo era il frumento che non muore. Adesso comincia a morire. Qualcuno ha toccato la sua anima. Ragazzi e uomini, vivono, brutti e cattivi, come in un sogno».

<sup>236</sup> P.P. Pasolini, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Gli italiani non sono più quelli*, [10 giugno 1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 308-309.

<sup>237</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1727: «[...] Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbattere quel padrone senza diventare qual padrone».

<sup>238</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, [1969-1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1483.

<sup>239</sup> Ivi, p. 1417.

<sup>240</sup> *Ibid.*

che vive lontano dal caotico mondo moderno ma immerso in una felice adesione ai cicli della natura, fiero della propria diversità:

[...] ama i puòrs: ama la so diversità.  
Ama la so voja di vivi bessòj  
tal so mond, tra pras e palàs

là ch'a no rivi la peràula  
dal nistri mond [...] <sup>241</sup>

Il «regresso lungo i gradi dell'essere» auspicato da Pasolini negli anni '50, come processo fondamentale per ricostruire linguisticamente una realtà degna di essere elevata a narrazione poetica, diventa, negli anni '70, una regressione diacronica verso un passato diventato impossibile: «Non si torna indietro? Stupida verità». <sup>242</sup>

I corpi dei fanciulli di Casarsa, lo sbocciare di parole innocenti che sappiano nominare autenticamente la realtà, hanno lasciato il posto a macchine, a fantocci senza volto, che usano un linguaggio uniformato dalla televisione, «macchina della volgarità e della meschinità», <sup>243</sup> e che concorrono per il solo ruolo sociale di consumatori.

[...] si tratta infatti del passaggio di una cultura, fatta di analfabetismo (il popolo) e di umanesimo cencioso (i ceti medi) da un'organizzazione culturale arcaica, all'organizzazione moderne della «cultura di massa». La cosa, in realtà, è enorme: è un fenomeno, insisto, di «mutazione» antropologica. <sup>244</sup>

Leggendo insieme, in un flusso indistinguibile, le pagine «corsare» e i versi della *Nuova gioventù* è possibile tracciare il percorso storico, sociale ed antropologico, che spinge Pasolini verso posizioni di ostinata nostalgia e di

---

<sup>241</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 513-518, cit., p. 516, vv. 58-62, tr.: «[...] ama i poveri: ama la loro diversità. Ama la loro voglia di vivere soli nel loro mondo, tra i prati e palazzi dove non arrivi la parola del nostro mondo [...]».

<sup>242</sup> P.P. Pasolini, *Significato del rimpianto*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 490-492, cit., p. 490, v. 13.

<sup>243</sup> P.P. Pasolini, *Contro la televisione*, [1966], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 128-143, p. 130.

<sup>244</sup> P.P. Pasolini, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Gli italiani non sono più quelli*, [10 giugno 1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 309

resistenziale rimpianto: «[...] *La nuova gioventù* è insieme palinsesto e palinodia, cancellazione della scrittura del Mito e sua sostituzione con la scrittura del Lutto». <sup>245</sup>

Jo i mi vuàrdi indavòur, e i plans  
i paìs puòrs, li nulis e il furmìnt;  
la ciasa scura, il fun, li bisicletis, i reoplàns

ch'a passin coma tons: e i frus ju vuàrdin;  
la maniera di ridi ch'a ven dal còur;  
i vuj che vuardànsi intòr a àrdin  
di curiosità senza vergogna, di rispìet

sensa paùra. <sup>246</sup>

Analizzando i versi di *Significato del rimpianto* troviamo la cifra del legame che tiene ancora avvinto il poeta alla realtà rurale: il poeta ribadisce qui «ossessivamente la propria impossibilità di vivere e riconoscersi nella storia contemporanea». <sup>247</sup> Il vero centro della questione risiede nel rapporto che l'uomo istituisce con la natura, nelle differenti epoche storiche. Gli elementi che rendono umani e storici «i paesi poveri», elencati nella poesia («la casa scura», «il fumo», «le biciclette») vengono elencati insieme con elementi atmosferici e naturali («le nuvole», «i tuoni»), in una sorta di continuità tematica: entrambi, cioè, partecipano del carattere formativo de «i frus» (addirittura il suono degli aeroplani viene colto come suono naturale, indistinto dal tuono). I luoghi di quel passato, per Pasolini, custodivano i valori della «curiosità senza vergogna», «del rispetto» libero, non assoggettato al terrore. <sup>248</sup> Così infatti Pasolini si esprimeva nel componimento, *Il canto popolare, Le ceneri di Gramsci*, 1952-53:

---

<sup>245</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 309.

<sup>246</sup> P.P. Pasolini, *Significato del rimpianto*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., pp. 490-491, vv. 14-21, tr.: «Io mi guardo indietro, e piango i paesi poveri, le nuvole e il frumento; la casa scura, il fumo, le biciclette, gli aeroplani che passano come tuoni: e i bambini li guardano; il modo di ridere che viene dal cuore; gli occhi che guardandosi intorno ardono di curiosità senza vergogna, di rispetto senza paura».

<sup>247</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 309.

<sup>248</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, su «Paese Sera» con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango*, [8 luglio 1975], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 319-324, p. 321: «Gli uomini di questo universo [...] vivevano quella che Chilanti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori

E se ci rivolgiamo a quel passato  
ch'è nostro privilegio, altre fiumane  
di popolo ecco cantare: recuperato  
è il nostro moto fin dalle cristiane  
origini, ma resta indietro, immobile,  
quel canto. Si ripete uguale.  
Nelle sere non più torce ma globi  
di luce, e la periferia non pare  
altra, non altri i ragazzi nuovi...<sup>249</sup>

Dunque l'attrazione di Pasolini per il mondo contadino, per un universo aurorale, non è un cieco rifiuto della modernità o un miope ripiegamento nostalgico. Nel componimento, *La recessione*, il borgo dell'infanzia ritorna in un atmosfera fumosa, antica, in cui si vedono «tramòns ros su borcs vuèis di motòurs/e plens di zòvins strassòns».<sup>250</sup> Il paesaggio viene colto nel trascolorare dell'imbrunire: una notte scura, afferma Pasolini, accompagnata solo dal rumore dei grilli. Giunge di lontano una musica a spezzare il silenzio ed è la voce di un mandolino di un giovane ragazzo ritornato all'ovile del paese, nel grembo della madre terra.

La sera a sarà nera coma la fin dal mond,  
di not si sentiràn doma che i gris  
o i tons; e forsi, forsi, qualchi zòvin  
– un dai pus zòvins bons tornàs al nit –

a tirarà fòur un mandulìn. L'aria  
a savarà di stras bagnàs. Dut  
a sarà lontàn.<sup>251</sup>

---

di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessario la loro povera e precaria vita».

<sup>249</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il canto popolare, Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 785, vv. 37-45.

<sup>250</sup> P.P. Pasolini, *La recessione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 498-500, cit., pp. 498, vv. 2-3, tr: «tramonti rossi su borghi vuoti di motori e pieni di giovani straccioni».

<sup>251</sup> Ivi pp. 498-499, vv. 9-17, tr.: «La sera sarà nera come la fine del mondo, di notte si sentiranno solo i grilli o i tuoni; e forse, forse, qualche giovane (uno dei pochi buoni tornati al nido) tirerà fuori un mandolino. L'aria saprà di stracci bagnati. Tutto sarà lontano».

In questo passo si riscontrano due movimenti caratterizzanti dell'ultima fase di Pasolini: da un lato l'uso del dialetto sempre più contaminato dalla patina linguistica dell'italiano («La sera a sarà nera...») che ne impedisce la sua prima e unica vocazione possibile, cioè quella di inneggiare alla valorizzazione dell'alterità dalla lingua nazionale. Dall'altro, come anche nei saggi, si percepisce l'esigenza di Pasolini di assicurarsi la quantità degli interventi pubblici, a discapito della qualità dell'operazione letteraria.<sup>252</sup>

Tale opzione per quantità, non solo nell'attività giornalistica, ma anche in quella letteraria, è netta; Pasolini non seleziona più: ogni abbozzo e variante, in quanto testi possibili, vengono resi pubblici come testi in sé compiuti. La tendenza ossessiva ad una continua presenza nel dibattito pubblico, lo sforzo e la necessità di dare alla parola ritmo e immediatezza giornalistici tendono quasi inevitabilmente a sconfinare nella corrività e nell'improvvisazione. Alla poetica subentra una prassi di continua presenza nei meccanismi di informazione, nei *media*.<sup>253</sup>

Tuttavia il poeta, in chiusura del componimento, sembra destarsi come da un sogno, o da una rappresentazione cinematografica, affermando in italiano: «Ma basta con questo film neorealistico./Abbiamo abiurato da ciò che esso rappresenta».<sup>254</sup> Quel sogno si è concluso, la realtà contadina è stata trascinata nel vorticoso capitalismo borghese. Quella realtà non esiste più quindi non può neanche essere replicata o riprodotta dall'artificio letterario.

### 3.2. Polemica sul «rimpianto» ed ultimi versi in friulano

L'ambiente politico e culturale del tempo accolse le posizioni e i testi di Pasolini come «un anelito che richiama le voglie della migliore intellettualità reazionaria fissata in un rimpianto oscuro per l'età dell'oro perduta».<sup>255</sup> Nel dicembre del '73 «L'Unità» aveva organizzato una tavola rotonda: in quella sede, senza mai esplicitare un preciso riferimento alle analisi antropologiche

---

<sup>252</sup> Questa poesia, *La recessione*, insieme con *Significato del rimpianto*, *Poesia popolare*, *Appunto per una poesia in lappone* e *Appunto per una poesia in terrone* saranno pubblicate su «Paese sera», 1974, in risposta alla polemica sul significato della nostalgia in Pasolini, di cui si parlerà diffusamente nelle pagine successive.

<sup>253</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., p. 311.

<sup>254</sup> P.P. Pasolini, *La recessione*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 500, vv. 43-44.

<sup>255</sup> M. Ferrara, *I pasticci dell'esteta*, «L'Unità», 12 giugno 1974.

pasoliniane, era stata contestata la postura apocalittica di certe interpretazioni regressive su temi di sviluppo economico, modelli culturali e di vita degli italiani. Cinque testi,<sup>256</sup> confluiti poi in *Tetro entusiasmo*, vennero pubblicati su «Paese Sera» il 5 gennaio '74 affinché meglio si delineassero le argomentazioni di Pasolini in merito alle figurazioni della «nostalgia».<sup>257</sup>

Ad unirsi al coro di chi rileva nelle pagine di Pasolini una «serie di farneticazioni su un'Arcadia che non è mai esistita sul serio»,<sup>258</sup> è Italo Calvino. All'indomani del «no» al referendum abrogativo della legge sul divorzio, del maggio '74, Calvino, rilascia un'intervista raccolta da «Il Messaggero» il 18 giugno 1974 dal titolo, *Quelli che dicono no*. In questa intervista le parole di Calvino si vanno ad inserire perfettamente in quel solco interpretativo che vedeva nella «nostalgia» pasoliniana un retaggio retrogrado simbolo di passatismo:

Non condivido il rimpianto di Pasolini per la sua Italiotta contadina [...]. Questa critica del presente che si volta indietro non porta a niente [...]. Quei valori dell'Italiotta contadina e paleocapitalistica comportavano aspetti detestabili per noi che la vivevamo in condizioni in qualche modo privilegiate; figuriamoci cos'erano per milioni di persone che erano contadini davvero e ne portavano tutto il peso. È strano dire queste cose in polemica con Pasolini, che le sa benissimo, ma lui [...] ha finito per idealizzare un'immagine della nostra società che, se possiamo rallegrarci di qualche cosa, è di aver contribuito poco o tanto a farla scomparire.<sup>259</sup>

Si contesta a Pasolini di affrontare la realtà «voltandosi indietro», rimpiangendo, cioè, un'epoca e una società che con molta fatica si è riusciti a sradicare per giungere finalmente ad una fase laica e democratica, testimoniata anche dal risultato del voto referendario. Ma l'analisi di Pasolini tocca esiti ben diversi di quelli dei suoi colleghi intellettuali.

---

<sup>256</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 490-502: *Significato del rimpianto, Poesia popolare, Appunto per una poesia in lappone, La recessione e Appunto per una poesia in terrone*.

<sup>257</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, su «Paese Sera» con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango*, [8 luglio 1975], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 321: «Che io rimpianga o non rimpianga questo universo, resta comunque affar mio. Ciò non mi impedisce affatto di esercitare sul mondo attuale *così com'è* la mia critica: anzi, tanto più lucidamente quanto più mene sono staccato, e quanto più accetto solo storicamente di viverci».

<sup>258</sup> V. Riva, *Com'era verde la mia borgata*, «L'Espresso», 13 gennaio 1974.

<sup>259</sup> I. Calvino, *Quelli che dicono «no»*, «Il Messaggero», 18 giugno 1974.

I miei critici, addolorati o sprezzanti, [...] avevano dei cretini «doveri», come dicevo, da continuare a imporre: erano «doveri» vertenti la lotta per il progresso, il miglioramento, la liberalizzazione, la tolleranza, il collettivismo, ecc. ecc. Non si sono accorti che la degenerazione è avvenuta proprio attraverso una falsificazione dei loro valori. Ed ora essi hanno l'aria di essere soddisfatti! Di trovare che la società italiana è *indubbiamente* migliorata, cioè divenuta più democratica, più tollerante, più moderna, ecc. Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia: relegano questo fenomeno nella cronaca e ne rimuovono ogni valore.<sup>260</sup>

La replica di Pasolini viene pubblicata su «Paese Sera», luglio 1974, con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango*.

Caro Calvino, Maurizio Ferrara dice che io rimpiango un'«età dell'oro», tu dici che rimpiango l'«Italietta»: tutti dicono che rimpiango qualcosa, facendo di questo rimpianto un valore negativo e quindi un facile bersaglio. [...] Io rimpiangere l'«Italietta»? Ma allora tu non hai letto un solo verso delle *Ceneri di Gramsci* o di *Calderòn*, non hai letto una sola riga dei miei romanzi, non ha visto una sola inquadratura dei miei films, non sai niente di me! Perché tutto ciò che ho fatto e sono, *esclude* per sua natura che io possa rimpiangere l'Italietta.<sup>261</sup>

Le prime obiezioni di Pasolini alle parole di Calvino, ma in generale a tutta una parte dell'opinione culturale italiana, sono volte a rivendicare il proprio ruolo di intellettuale sempre in contrasto con la vita nazionale: «Per quel che mi riguarda personalmente, questa Italietta è stata un paese di gendarmi che mi ha arrestato, processato, perseguitato tormentato, linciato per quasi due decenni».<sup>262</sup> Il vissuto privato, pubblico ed intellettuale di Pasolini è stato una costante e completa messa in discussione delle strutture statali e dei meccanismi di massa che lentamente, ma inesorabilmente, hanno omologato la società italiana dai primi anni del *boom* economico fino al momento storico in cui i due autori si confrontano.

L'«Italietta» è piccolo-borghese, fascista, democristiana; è provinciale e ai margini della storia; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare. Vuoi che rimpianga tutto questo? [...] Il modello culturale offerto agli italiani (e a

---

<sup>260</sup> P.P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 599-603, p. 601.

<sup>261</sup> P.P. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, su «Paese Sera» con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango*, [8 luglio 1975], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 319.

<sup>262</sup> *Ibid.*

tutti gli uomini del globo, del resto) è unico. La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto.<sup>263</sup>

Le ragioni della nostalgia di Pasolini risiedono, quindi, nel constatare una realtà contemporanea di cui la mitizzazione del passato è solo una conseguenza. Nel confrontarsi con questo tipo di società, esautorata delle antiche convenzioni culturali, Pasolini, però, reagisce con tutto se stesso abolendo quella distanza tra io e autore che fonda il paradigma della letteratura. Su questa premessa ontologica, al contrario Calvino aveva fondato la propria architettura intellettuale:

Secondo questo paradigma, nato dal mito strutturalista della «morte dell'autore», ed ereditato pienamente sia dalla semiotica sia dell'ermeneutica sia dal decostruzionismo, la letteratura non sarebbe altro che una fitta rete di testi, presi in un'«intertestualità dialogante». Chi parla non è l'autore, ma il testo: testi che dialogano con altri testi, lettori che dialogano non con gli autori ma con i testi. Con quel paradigma l'opera di Calvino si accorda senza attriti. [...] Ma in una letteratura così concepita è ovvio che non possa trovar posto un autore ingombrante come Pasolini che si rifiuta di sparire dietro al testo, dietro le maschere narrative e le rifrazioni di identità, dietro l'uso ironico della propria voce; [...]<sup>264</sup>

D'altro canto anche Calvino aveva affidato, alla sua fervente immaginazione fantascientifica, il compito di cercare una via d'uscita dal labirinto della contemporaneità.<sup>265</sup> La costruzione di pre-mondi o di situazioni straordinariamente future avevano, in Calvino, lo scopo di sospendere il tempo, di far vibrare una narrazione fatta da non-personaggi in un non-tempo. Sono cioè

---

<sup>263</sup> Ivi, pp. 319-322.

<sup>264</sup> C. Bendetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 11-12. Cfr. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, [1967], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 205-225, p. 208: «[...] Lo scrivere non consiste più nel raccontare ma nel dire che si racconta, e quello che si dice viene a identificarsi con l'atto stesso del dire, la persona psicologica viene sostituita da una persona linguistica o addirittura grammaticale, definita solo suo posto nel discorso».

<sup>265</sup> Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, [1962], in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 105-123, p. 122: «Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che un passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere della letteratura della *resa al labirinto*».

messi a confronto due atteggiamenti diversi ma altresì speculari: da un lato, in quello di Pasolini, emerge una totale sfiducia nella società moderna, perché borghese e neocapitalista; dall'altro, in Calvino, sebbene emergano toni critici nel cogliere una «resa all'oggettività»,<sup>266</sup> tuttavia resiste una posizione di entusiastico sostegno alla tecnologia in quanto custode, quest'ultima, di nuove categorie conoscitive.<sup>267</sup> Due facce di una medaglia, quella della storia culturale italiana, che si fronteggiano e si interfacciano con grandissima sapienza retorica e letteraria.<sup>268</sup>

Il commento di Zanzotto mette a fuoco la tara storico-culturale con cui è stato letto il «rimpianto» pasoliniano:

Assurdo pensare a un Pasolini vagheggiatore del ritorno a una civiltà contadina presa in blocco, o anche resa come indicatore preminente; molto più indietro di ogni antichità era ciò che egli “ricordava” attraverso la civiltà contadina o del terzo mondo, un “allora” che era tale da giustificare la sua idea di “forza rivoluzionaria che è nel passato” (idea scambiata, come altri suoi temi fuori dei proutuari in voga, per reazionaria).<sup>269</sup>

Un momento esplicativo del processo di contaminazione a cui Pasolini sottopone le operazioni culturali dell'ultimo anno, è dato dalle due prose dai titoli anaforici: *Appunto per una poesia in lappone* e *Appunti per una poesia in terrone*.

---

<sup>266</sup> I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, [1960], n Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 52-60, p. 55.

<sup>267</sup> Cfr. I. Calvino, *Il rapporto con la luna*, [1967], n Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 226-228, p. 227: «Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. [...] Questo qualcosa che l'uomo acquista riguarda non solo le conoscenze specializzate degli scienziati ma anche il posto che queste cose hanno nell'immaginazione e del linguaggio di tutti: e qui entriamo nei territori che la letteratura esplora e coltiva».

<sup>268</sup> C. Bendetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, cit., p. 28: «Calvino e Pasolini hanno avuto un percorso simile sotto molti aspetti. Non solo perché, prima degli anni sessanta, si presentano entrambi come scrittori in senso lato “impegnati”, ma soprattutto per la strada che hanno abbracciato dopo. Essi sono i primi due scrittori in Italia a percepire fortemente l'estenuarsi della dialettica della modernità, basata sulla coazione al nuovo e sull'avvicinarsi delle poetiche, e ad abbracciare soluzioni di scrittura mai prima tentate, che oggi chiamiamo genericamente “postmoderne”. [...] Negli anni sessanta Calvino e Pasolini sono di fatto due scrittori superstiti. Entrambi sono sopravvissuti alla caduta delle rispettive poetiche con cui si erano imposti nel panorama letterario precedente».

<sup>269</sup> A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., pp. 141-152, p. 152.

[...] appartengono interamente al contesto delle polemiche che Pasolini veniva svolgendo negli ultimi anni, quale il rifiuto del modello di sviluppo neocapitalistico e borghese. Si tratta di interventi “politici” programmaticamente inseriti in un contesto poetico, così come i testi poetici stessi non sono che espressione e commento in versi dei medesimi motivi che animavano le polemiche del Pasolini «corsaro».<sup>270</sup>

Al centro di queste due prose, non vi è solo espressa la polemica verso tutta l'organizzazione della società borghese, («*Bisogna rifiutare lo «sviluppo».* Questo «sviluppo»: perché è uno sviluppo capitalista»<sup>271</sup>). Bensì in esse vi è la proposta di una nuova società: non più fondata sulla «cultura della povertà» (e Pasolini specifica in nota, «“cultura” contadina, proletaria, paleoindustriale; particolare, dialettale»), prodotta, cioè, dallo scontro dialettico tra le classi sociali; né naturalmente, fondata sull'entropia borghese «con tutto quello che c'è dentro». Si miri invece, auspica Pasolini, ad una «cultura comunista», così specifica in nota: «Si accenna ad una “rivoluzione culturale”, in cui l'egemonia marxista sia garanzia di libertà dell'uomo dalla scienza applicata e dalla sua ideologia».

Torniamo *indietro*, col pugno chiuso, e ricominciamo daccapo. Non vi troverete più di fronte al fatto compiuto di un potere borghese oramai destinato a essere eterno. Il vostro problema non sarà più il problema di salvare il salvabile. Nessun compromesso. Torniamo indietro. Viva la povertà. Viva la lotta comunista per i beni necessari.<sup>272</sup>

La chiave che può aprire la porta di un nuovo mondo è, dunque, la rivoluzione comunista, eminentemente marxista, contro una società capitalistica e borghese: è necessario lottare «per un mondo davvero comunista».<sup>273</sup> «Passione», ancora una volta, ed «ideologia» politica da opporre

---

<sup>270</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., pp. 308-309.

<sup>271</sup> P.P. Pasolini, *Appunto per una poesia in lappone, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 496-497, cit., p. 496.

<sup>272</sup> P.P. Pasolini, *Appunto per una poesia in terrone, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 501-502, cit., p. 502

<sup>273</sup> P.P. Pasolini, *La recessione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 500, v. 46.

all'omologazione neocapitalista.<sup>274</sup> Pasolini, tuttavia, sa bene che questa, pur non essendo un'utopia, resta qualcosa di irrealizzabile. È troppo tardi, «un poeta deve avere delle illusioni, ma quando le perde non deve illudersi di averle ancora».<sup>275</sup>

L'operato di Pasolini esplicita la sua postura. Dissentire e polemizzare diventa un comportamento quasi naturale: ovvero «una provocazione su più fronti».<sup>276</sup> Questa nuova forma di dissenso ha assunto, come pulpito pubblico, le colonne dei maggiori giornali italiani, il cinema, la narrativa e la poesia. In pratica tutti i campi di quella stessa macchina culturale odiata, contrastata e disprezzata: la sottocultura borghese.<sup>277</sup> La spiegazione a questa sua polemica su tutti i fronti ci viene proprio dall'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo, il quale interrogava il poeta circa i mezzi espressivi attraverso i quali egli poteva permettersi la sua attività provocatoria, «editoria, cinema, organizzazione, persino gli oggetti». La risposta di Pasolini rinnova la necessità di sfruttare i mezzi del Potere sostenuto dalla convinzione o speranza che «battendo sempre sullo stesso chiodo può persino crollare una casa».<sup>278</sup>

Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali, i pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale non su questo o quel punto, «assurdo», non di buon senso.<sup>279</sup>

E, infatti, l'ultimo anno di vita di Pasolini, il 1975, è un anno complesso in cui la figura di letterato e quella di intellettuale pubblico si intrecciano dando vita ad una presenza ossessiva su tutti i mezzi espressivi:

---

<sup>274</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 170: «Essere comunista era per Pasolini un fatto quasi di natura. [...] in Pier Paolo c'era un convincimento, – che il capitalismo portasse alla dissoluzione e alla fine di tutto ciò che di buono, di reale era in terra. Nel comunismo egli credeva, con la forza della fede, trovassero forma l'istinto di conservazione e la volontà di sopravvivere [...]».

<sup>275</sup> P.P. Pasolini, *Scrivo poesie?*, [*Quasi un testamento*], [1975] in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 856.

<sup>276</sup> P.P. Pasolini, *Tetis*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 262.

<sup>277</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 149: «Nessuno come Pasolini che aveva cercato, con furia pari al disgusto, di essere “pubblico”, veramente “in pasto” al pubblico, doveva meglio avvertire che il solo fatto di essere sui giornali o nel tivù-cinema è già un venir ridotti a brandelli».

<sup>278</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1723.

<sup>279</sup> Ivi, p. 1723-1724.

Pasolini non disdegna l'uso e talora l'abuso di qualsiasi mezzo di comunicazione incentivando, non senza una punta di narcisistico esibizionismo, la formazione di un proprio personaggio pubblico. Si verifica così una progressiva dilatazione dell'immagine pubblica di Pasolini: esito prodotto dai *media* del suo precedente ed eterno narcisismo di testimone, della sua ingenua-calcolata disponibilità esibizionistica e scandalistica.<sup>280</sup>

I luoghi dell'informazione, dell'intrattenimento, tutti i centri culturali *tout court*, sono costretti a fare i conti con la lettura della società che Pasolini offre. *La nuova gioventù*, quindi, chiede di essere letta insieme con la narrazione di *Petrolio*, con il terribile film *Salò e le 120 giornate di Sodoma*, e con la coeva produzione giornalistica.

*La nuova gioventù* è la spietata rappresentazione di un universo negativo che nella violenza di alcune immagini, può ricordare *Salò*, e ne rappresenta comunque il corrispettivo poetico. *Salò* e *La nuova gioventù* si aprono alla rappresentazione tragica del medesimo universo in forma rispettivamente allegorico-figurativa e poetica: la «nuova» gioventù è la morente, o l'anti-gioventù contemporanea, la gioventù nevrotica dell'orrendo universo neocapitalistico e borghese, che reca sul proprio volto i segni del genocidio.<sup>281</sup>

Questi ambiti sono, in definitiva, tessere di un mosaico al centro del quale c'è il corpo completamente spersonalizzato, sottoposto ad un nevrotico fenomeno di «dissociazione».<sup>282</sup>

Si è cioè impiantato nella coscienza collettiva quello che *Foucault* andava definendo, in quegli stessi anni: «biopotere».<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini, L'Opera*, cit., p. 311.

<sup>281</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'Opera*, cit., pp. 309-310.

<sup>282</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Ostia e il regista di borgata*, [1970], Id., *Saggi sulla cultura e sulla società*, pp. 213-216, pp. 213-214: «[...] questa ideologia consiste sostanzialmente in una *dissociazione*: di qua sono io, povero, che conosco il *vero* mondo, il mondo dei malandrini, dei diritti, della malavita, dell'onore; di là ci sei tu, ricco, poveretto, che del mondo non sai nulla, che sei un farlocco, buono per essere derubato, se capita. Accetto il dato di fatto che tu sia il mio padrone, ma come padrone ti ignoro. Viviamo in due sfere diverse. Se vuoi ti considero un Re, e ti servo. Ma in realtà tu non esisti, sei un personaggio del destino».

<sup>283</sup> Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, [1976], traduzione di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 123: «Concretamente, questo potere sulla vita si è sviluppato in due forme principali a partire dal XVII secolo; esse non sono antitetiche; costituiscono piuttosto due poli di sviluppo legati da tutto un fascio intermedio di relazioni. [...] Il secondo che si è formato un po' più tardi, verso la metà del XVIII secolo, è centrato sul corpo-

*La meglio gioventù* si chiude con il componimento *Saluto e augurio*. Il poeta si rivolge, per l'ultima volta, proprio ad uno di quei giovani di cui abbiamo letto nelle pagine corsare: omologato, indistinguibile da ogni suo coetaneo. È a lui che Pasolini rivolge le sue ultime parole friulane. Il giovane è un «fassistà zòvin», il suo corpo ricorda i «tosatel» degli anni '40: «i ciavièj curs», la nuca scoperta, «nassùt ta un país». Quella che era stata la «meglio gioventù» contadina, innocente, è adesso incarnata in un qualsiasi ragazzo fascista. Ritorna, in questa ultima poesia, il particolare sensuale della nuca scoperta: come già è stato notato per *Petrolio*, anche in questo caso «si percepisce chiaramente il significato erotico dei capelli tagliati corti sulla nuca».<sup>284</sup>

Questa osservazione è confermata dai versi: Pasolini stesso afferma, infatti, «no savìnt/ se ch'i ami il latin, il grec – e i ciavièj curs».<sup>285</sup>

In *Lettere luterane* nel descrivere Gennariello, Pasolini chiosa:

Prima di tutto tu sei, e devi essere, molto carino. Magari non in senso convenzionale. [...] puoi già avere nei lineamenti il marchio che, in là con gli anni, ti renderà fatalmente una maschera. Però i tuoi occhi devono essere brillanti, la tua bocca un po' grossa, il tuo viso abbastanza regolare, i tuoi capelli devono essere corti sulla nuca e dietro le orecchie, mentre non ho difficoltà a concederti un bel ciuffo, alto guerresco [...]<sup>286</sup>

Il ragazzo, in entrambe le operazioni, nei saggi come in poesia, è l'interlocutore di un'arte pedagogica inarrestabile. Il giovane della *Nuova gioventù*, l'unico giovane possibile è, adesso, un giovane fascista: appartiene, cioè, a quella schiera a cui «nessuno di noi ha mai parlato [...] Li abbiamo subito accettati come rappresentati inevitabili del Male. E magari erano degli

---

specie, sul corpo attraversato dalla meccanica del vivente e che serve da supporto ai processi biologico: la proliferazione, la nascita e la mortalità, il livello di salute, la durata di vita, la longevità con tutte le condizioni che possono farle variare; la loro assunzione di opera attraverso tutta una serie d'interventi e di *controlli regolatori: una bio-politica della popolazione*. Le discipline del corpo e le regolazioni della popolazione costituiscono i due poli intorno ai quali si è sviluppata l'organizzazione del potere sulla vita».

<sup>284</sup> M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, cit., p. 21.

<sup>285</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 513, vv. 14-15: «non sapendo quanto io ami il latino, il greco – e i capelli corti».

<sup>286</sup> P.P. Pasolini, *Paragrafo primo: come ti immagino*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 552.

adolescenti e delle adolescenti diciottenni, che non sapevano nulla di nulla, e si sono gettati a capofitto nell'orrenda avventura per semplice disperazione».<sup>287</sup>

Ecco, dunque, che il componimento diventa una cerniera storica: si pone come elemento liminare tra un passato mitico e un futuro che si prospetta apocalittico.

A è quasi sigùr che chista  
a è la me ultima poesia par furlàn;  
e i vuèj parlàighi a un fassista  
prima di essi (o ch'al sedi) massa lontàn.<sup>288</sup>

Il poeta scrive i suoi ultimi versi in friulano dando ad essi la forma di un «augurio» per il futuro: il cerchio pedagogico, iniziato a Versuta nel '44,<sup>289</sup> si chiude nelle pagine de *La nuova gioventù*, nel '75.

«Ven cà, ven cà, Fedro.  
Scolta. I vuèj fati un discors  
ch'al somèa a un testamint.  
Ma recuàrditi, i no mi fai ilusiòns

su di te: jo i sai ben, i lu sai,  
ch'i no ti às, e no ti vòus vèilu,  
un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir:  
ma encia si ti sos muàrt, ti parlarài.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Il Potere senza volto*, [1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 317.

<sup>288</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 513, vv. 1-4, tr: «È quasi sicuro che questa è la mia ultima poesia in friulano: e voglio parlare a un fascista, prima che io, o lui, siamo troppo lontani».

<sup>289</sup> A. Felice, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L' "unicum" de «I fanciulli e gli Elfi»*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, pp. 69-76, p. 69: «È noto infatti che, tra il 1944 e il 1945, egli creò animò una libera "scuoletta" privata nel rifugio contadino di Versuta, raccogliendovi alcuni ragazzi cui gli eventi della guerra impedivano la frequenza alle lezioni regolari [...]».

<sup>290</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 514, vv.17-24, tr: «Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni su di te: io so, io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò».

L'intento scopertamente testamentario viene rivolto ad un corpo che appare morto, senza vita, un giovane che non sa e non può essere libero: egli, probabilmente, è uno di quei figli della borghesia, incapace di pensare al di fuori della propria classe sociale, di regredire, cioè, «lungo i gradi dell'essere» come in un tempo ormai lontanissimo aveva fatto Pasolini stesso. Il personaggio platoniano, Fedro, personificato dal ragazzo fascista, partecipa al dialogo con Socrate-Pasolini. Del resto già dagli anni '60 Pasolini aveva iniziato a citare Socrate:

Ed è Totò, nel ciclo di film che inizia con *Uccellacci e uccellini* e termina con *Che cosa sono le nuvole?*, a incarnare la figura di un Socrate popolare, desideroso di trasmettere messaggi di sapienza a un giovane (figlio/allievo/compagno di strada) che rappresenta un residuo di alterità possibile, non a caso un giovane che appartiene al mondo del Sud, la Calabria, e che assume nel sistema cinematografico e letterario di Pasolini il ruolo che prima era stato del giovane friulano e poi del giovane caldarrostaio romano: Ninetto Davoli.<sup>291</sup>

Adesso l'immagine del filosofo greco è invocata come ultima possibilità pedagogica:

Parla, qui, un misero e impotente Socrate  
che sa pensare e non filosofare,  
il quale ha tuttavia l'orgoglio  
non solo d'essere intenditore

(il più esperto e negletto)  
dei cambiamenti storici, ma anche  
di esserne direttamente  
e disperatamente interessato.<sup>292</sup>

Dunque, la vitalità pedagogica di Pasolini non si esaurisce nel pessimismo, essa persiste solidamente nonostante la consapevolezza di aver perso quell'interlocutore ideale (il «fantat» di Casarsa, il ragazzo delle borgate, i giovani innocenti della *Trilogia della vita*) e con esso il linguaggio che costruiva la realtà.

---

<sup>291</sup> M.A. Bazzocchi, *Alterità e pedagogia: il corpo dei ragazzi*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, cit., pp. 98-99.

<sup>292</sup> P.P. Pasolini, *Versi sottili come righe di pioggia*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 510-512, cit., p. 512, vv. 53-60.

Forse tra le tragedie che abbiamo vissuto (e io proprio personalmente, sensualmente) in questi ultimi anni, c'è stata la perdita del dialetto, come uno dei momenti più dolorosi della perdita della realtà (che in Italia è stata sempre particolare, eccentrica, concreta: mai centralistica; mai del «potere»<sup>293</sup>).

Perdita del dialetto, dunque, perdita della realtà, ma anche perdita di un interlocutore nel quale tutto questo possa prendere vita: eppure gli ultimi versi di Pasolini non lasciano spazio alla disperazione.

Ciàpiti tu chistu pèis, fantàt ch'i ti mi odiis:  
puàrtilu tu. Al lus tal còur. E io i ciaminarai  
lizèir, zint avant, sielzint par sempri

la vita, la ziventù».<sup>294</sup>

Il percorso di Pasolini sulla parola poetica si conclude così: accogliendo negli ultimi versi quel «fantàt» dalla nuca scoperta che rivive nella musicalità della lingua friulana. Tutto è finito, il mondo dei poveri è tramontato ma qualcosa continua a brillare nelle parole di Pasolini: la fiducia nella vita e nella gioventù.

### 3.3. *Andrea Zanzotto: l'emarginazione del dire poetico e la lingua delle origini*

L'opera che Andrea Zanzotto porta a termine nel '76, *Filò*, è un esperimento che guarda al dialetto da punti di vista diversi: «sia *a parte subjecti*, e cioè dalla parte dell'operatore, dell'utilizzazione del dialetto, sia *a parte objecti*, e cioè dalla parte del testo, e più precisamente dalla parte del testo che dà il titolo al volume».<sup>295</sup> Nella prima parte della silloge abbiamo visto, infatti, l'autore impegnato in un'azione di mimesi verbale, in cui il dialetto veneto si prestava alle situazioni inventate da Fellini. Nelle prime due sezioni della raccolta, *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*, il poeta non accoglie su di sé, come

---

<sup>293</sup> P.P. Pasolini, *Ignazio Buttitta: Io faccio il poeta*, *Scritti corsari*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 460.

<sup>294</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 518, vv. 94-97, tr: «Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odiis: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù».

<sup>295</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 77.

locutore, l'uso del dialetto, nella sua funzione reale, letteraria e storica: egli, semplicemente, presta la propria voce rispettivamente al popolo veneziano, prima, e alla gigantessa Angelina poi. Quello esperito nelle prime due sezioni è, infatti, un dialetto veneto con incursioni nel veneziano: «un parlare perso nella diacronia e nella sincronia veneta».<sup>296</sup> Con la sezione eponima, *Filò*, si complica la portata dell'esperimento verbale: lo strumento linguistico, il dialetto, viene assunto, non solo in prima persona, ma indagato dall'interno del testo, «a parte objecti».

La lingua, qui, è proprio la lingua «materna» del locutore, la lingua originaria (pre-originaria) di cui abbiamo parlato e su cui insiste Zanzotto nella prosa finale, e cioè il dialetto di Pieve di Soligo, nel Trevigiano, del quale è effettuata, forse per la prima volta, la trasposizione scritta.<sup>297</sup>

Zanzotto sperimenta, per la prima volta in forma scritta, il dialetto di Pieve, facendolo risuonare, in un rapporto di compresenza, con la lingua italiana. L'autore vuole indagare quella particolare posizione di «diglossia» (termine che Zanzotto preferisce a «bilinguismo»)<sup>298</sup> che investe il locutore allorché il dialetto originario e materno («vecio parlar che tu à inte 'l tò saór/un s'cip del lat de la Eva»<sup>299</sup>), la lingua «dell'oralità e delle pulsioni», si muove, si scontra e interagisce con un altro linguaggio, quello della comunicazione e dello scambio culturale e sociale, la lingua nazionale dell'ordine paterno.<sup>300</sup>

---

<sup>296</sup> A. Zanzotto, [Nota ai testi], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 539.

<sup>297</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 79.

<sup>298</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, [1979] in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1222-1234, cit., p. 1229: «Anche se resta dubbia l'univocità del termine *diglossia*, lo preferisco [a bilinguismo] in quanto è meno marcato, e può ben riferirsi alla fraterna compresenza del dialetto e della lingua nazionale».

<sup>299</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 530, vv. 227-228, tr. it, p. 531: «Vecchio parlare che hai nel tuo sapore/un gocciolo del latte di Eva».

Cfr. P.P. Pasolini, *Ignazio Buttitta: Io faccio il poeta*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 460-464, cit., p. 462: «Il dialetto è come la mammella di una madre a cui tutti hanno succhiato [...]».

<sup>300</sup> Cfr. S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 76: «In questo caso la coscienza della astoricità, della marginalità, dell'inattualità del dialetto viene [...] asservita a sottolinearne la qualità, per così dire, di lingua originaria o, meglio, pre-originaria, per cui il dialetto si configura, per l'*auctor*, come la lingua dell'oralità e delle pulsioni, anteriore alla metafora paterna e al grande processo di simbolizzazione (e di rimozione) che le è inerente e che dà nascita a un altro linguaggio, o al Linguaggio senza più: il linguaggio- articolato in opposizioni e differenze – della comunicazione e dello scambio, della legge e dell'ordine simbolico, del culturale e del sociale».

Il dialetto, comunque, per chi si sia trovato nella sorte di parlarlo accanto alla lingua, in una specie di diglossia quasi rimossa, si pone veramente come un «primo mistero» che sfugge ad ogni possibile contemplazione oltre che ad ogni distacco obiettivante.<sup>301</sup>

Il termine «diglossia» viene tirato in campo a più riprese nella saggistica zanzottiana soprattutto per quanto concerne il rapporto dialetto-lingua nazionale a cui è associata la dicotomia madre-padre. Per Zanzotto la condizione di diglossia, almeno fino agli anni '60, aveva generato una «spaccatura orizzontale che consentiva un positivo rapporto sociale con la comunità, pur se a vari livelli di inserimento».<sup>302</sup> Insomma la compresenza di due codici diversi aveva consentito lo svilupparsi di un fecondo «“contratto sociale”, tra inconscio e subconscio, che sta alla base della lingua»:<sup>303</sup> con questi presupposti il dialetto si dava come lingua di un'«oralità perpetua» [...] quasi un'immediata promanazione della “madre”». <sup>304</sup> Oralità e maternità sono allora le caratteristiche che, anche per Zanzotto, come già è stato fatto notare per Pasolini, designano il dialetto.

Indicavo il dialetto quale stigma di una possibile «oralità perpetua», che è anche contatto fisico e immediato con la «madre»; ma questa in realtà non può non sottrarsi a tale contatto (che si verifica solo parzialmente) ponendosi sempre «un po'» oltre.<sup>305</sup>

Il linguaggio dialettale si pone insomma come ponte, passaggio inventivo, tra una manifestazione verbale infantile e tutte le possibili evoluzioni che da questa si dipartono, sia nel senso della costruzione di un codice (la lingua), sia nella direzione dell'oralità assoluta, a-grafica: «scendendo attraverso il dialetto “puro” al “petèl” infantile e poi ad un primigenio, inesauribile “vagire” somatico».<sup>306</sup>

---

<sup>301</sup> A. Zanzotto, [Nota ai testi], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 541.

<sup>302</sup> Ivi, p. 1230.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, [1979] in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1231.

<sup>306</sup> Ivi, p. 1230.

Nel versante dell'inventività orale, il linguaggio dei poveri, il «parlar porèt»<sup>307</sup> («parlare povero»), sta svanendo insieme alla voce dei parlanti, coloro che conoscevano il dialetto e soprattutto lo inventavano mischiandolo con il *petèl*:

noni e pupà i é 'ndati, quei che te cognosséa,  
none e mame le é 'ndate, quele che te inventéa,  
nóvo petèl par ogni fiól in fasse,  
intra le strùssie, i zhighi dei part, la fan e i afanézh.<sup>308</sup>

Al polo opposto, ossia quello paterno, decodificato e normativo, c'è, invece, la lingua nazionale. Anch'essa, tuttavia, in quegli anni (l'intervista da cui si sta citando, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, «compare nell'aprile 1979, senza alcun titolo, in apertura del "Castoro", n. 148, curato da Giuliana Nuvoli per La Nuova Italia»<sup>309</sup>) conosce, un momento di crisi.

La nostra lingua nazionale, a parte ogni altra sua sofferenza, attualmente risulta poi quasi «abbassata» al livello di dialetto (se non altro per la limitazione della sua area geografica), ma senza averne certe indefinibili facoltà di adattamento: mentre incombe rapido anche il deterioramento del parlato dialettale.<sup>310</sup>

Insomma lingua nazionale e dialetto si stanno ricongiungendo all'interno di un processo di generale livellamento linguistico e culturale che porta i segni del rumore neocapitalista della televisione, degli slogan pubblicitari, del costante brusio di sottofondo che ha invaso le città:

Oggi del resto si sta facendo piazza pulita di qualunque latte lingua di madre, o di nonna: vince tutto la nonna-lupo dei rumori di fondo radiotelevisivi e simili [...] In questi tempi che civettano sinistramente da fine-dei-tempi, mentre tutto pare possibile e impossibile allo stesso titolo, tanta è la rapidità con cui ogni proposta

---

<sup>307</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 530, v. 234, tr. it. p. 531: «parlare povero».

<sup>308</sup> *Ibid.* vv. 237-240: «nonni e babbi sono andati, loro che ti conoscevano,/nonne e mamme sono andate, loro che ti inventavano/nuovo petèl per ogni figlio in fasce/tra gli stenti, le grida di parto, la fame, le nausee».

<sup>309</sup> G.M. Villalta (a cura di), *Qualcosa al difuori e al di là dello scrivere*, *Commento e nota alle prose*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1730.

<sup>310</sup> A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, [1979] in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1230.

viene consumata, l'accumulo il catalogo il coacervo la compresenza non dialettizzata delle proposte, come in un supermarket, sembra l'unica realtà.<sup>311</sup>

Il dialetto di Soligo fa parte, allora, di una fase preistorica della comunicazione, è una lingua primordiale: il «*Filò*» – afferma Zanzotto – «mi ha richiesto l'uso quasi metalinguistico (e in una situazione oscuramente costrittiva) del dialetto dei luoghi-luogo dove sono nato e sempre vissuto».<sup>312</sup> Con la scelta del dialetto di Pieve si pone anche un altro problema, ovvero quello dell'«inattualità espressiva»<sup>313</sup> della poesia dialettale.

Il linguaggio della raccolta del '76 si intreccia con i luoghi nativi ma anche con una condizione di isolamento e di marginalità, geografica e linguistica.

E cussì ò scrit, no so né ché, né cón, né cossa,  
e de là me son ris'cià, picòlà in fora,  
fin a cavar su da chissà onde  
fin a sforzarme co 'sta secia sbusada  
co 'sto tamiso de maja ramai massa larga  
a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades, [...] <sup>314</sup>

Il dialetto si dà come emersione di un vissuto linguistico che sale da profondità recondite nelle quali si confondono inconscio, storicità, cultura popolare e biografismo. Le parole dialettali, della varietà nativa di Pieve, esalano incontenibili, filtrate dagli spazi vuoti di una «maglia ormai troppo larga». Sembra qui di udire l'eco montaliana di *In limine*, «cerca una maglia rotta nella rete/che ci stringe»:<sup>315</sup> al passato, di Montale, intrappolato nella rete della memoria, fa qui da corrispettivo il dialetto, la lingua dell'oralità. Adesso il passato sale a galla, non è più arginato dal muro dell'orto montaliano, costretto alla dimensione «reliquiaria», ma erompe dalle faglie della lingua nazionale per farsi linguaggio poetico. Ma è anche in un altro punto che l'insegnamento

---

<sup>311</sup> Ivi, p. 1233.

<sup>312</sup> A. Zanzotto, [Nota ai testi], *Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 540.

<sup>313</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 75.

<sup>314</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 518, vv. 73-78, tr. it., p. 519: «Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa, e di là ho arrischiato, mi sono spenzolato fuori, / fino a cavar su da chissà dove / fino a sforzarmi con questo secchio bucato / con questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga / a cavar su il dialetto vecchio, questo che sentite adesso, [...]».

<sup>315</sup> E. Montale, *In limine, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, cit., p. 7, vv. 15-16.

montaliano si fa sentire, allorquando si interpreta la realtà poetica in un'ottica di isolamento.<sup>316</sup>

Mi ricollegerei ad un'espressione di Montale a questo proposito: «Solo gli isolati comunicano». Vi si rivela qualche cosa di enigmatico e ovvio a un tempo, che è in rapporto con la natura contraddittoria dell'atto poetico, originato da un estremo sentimento dell'irripetibilità, dell'unicità proprie all'individuale, ma anche da un prepotente senso della necessità di partecipare ad altri questa "unicità" e di ricevere quella altrui.<sup>317</sup>

Le questioni stilistiche si rispecchiano nell'idea che Zanzotto delinea di atto poetico: quest'ultimo è, infatti, considerato come un momento di estrema polarizzazione della materia individuale e tuttavia bisognoso di ricevere in cambio l'«unicità» altrui. Occupare un posto defilato e marginale all'interno della comunità, tale da consentire l'ascolto dell'ispirazione lirica, è vissuto, come Zanzotto stesso afferma, in maniera contraddittoria (come contraddittoria abbiamo visto essere la natura stessa dell'atto poetico):

Devo ammettere che nella mia tendenza all'isolamento c'è un sottinteso negativo, che corrisponde a una forma di dimissione, tutt'altro che convinta. Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi ad un relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti.<sup>318</sup>

Da un lato, dunque la natura della poesia, la sua essenza, porta i segni di un isolamento visto come negativo, come forma di esclusione volontaria dal mondo; dall'altro essa è sempre legata ad un'istanza resistenziale: ancora una volta siamo nell'orbita montaliana, in filigrana, infatti, c'è lo «scialo di/triti fatti»<sup>319</sup> per cui la vita è un insieme di relitti ai quali bisogna aggrapparsi.

---

<sup>316</sup> E. Montale, *La solitudine dell'artista*, [1952], in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Meridiani, Mondadori, pp. 53-57, p. 56: «[...] ma ritengo che anche domani le voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi. In questo senso, solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano, gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti, che oggi non sono parole di fede ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno».

<sup>317</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo alla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1150.

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> E. Montale, *Flussi, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, pp. 77-78, cit., p. 77, vv. 18-19.

La strenua difesa della funzione poetica del linguaggio, nel poeta di Pieve di Soligo, si realizza nell'acquisita e sofferta consapevolezza del processo di emarginazione totale cui la poesia sembra condannata nella società del suo tempo.<sup>320</sup>

La poesia con la sua istanza di sopravvivenza rappresenta quel detrito che, per resistere, deve entrare in una comunicazione feconda con l'altro e intrecciarsi con gli elementi che sono frutto di un momento di altrui «unicità».

Quando qualcuno scrive versi, molto spesso è trascinato proprio da una corrente sotterranea di memoria sua personale che però, a guardare bene, è anche memoria di altri, della gente che ha intorno, una memoria strana, collettiva.<sup>321</sup>

Dunque, caratteristiche proprie del dire poetico, per Zanzotto, sono, da una parte, far fronte alle incursioni del mondo, di cui la poesia costituisce l'«espressione più ostinata»;<sup>322</sup> ma, dall'altra, esso accoglie una dimensione collettiva, si pone, cioè, come corrente inconscia di memorie proprie e altrui. La poesia di Zanzotto si esibisce così come canto polifonico:<sup>323</sup> per l'autore di Pieve, come per Nietzsche,<sup>324</sup> il poeta è, infatti, sia lirico che cantore.

Più precisamente, nel lirico pievano, la poesia diviene polifonia, musica con stile compositivo che combina due o più voci vocali e/o strumentali indipendenti, che, pur conservando la propria specificità melodica e ritmica, si evolvono simultaneamente nel corso della composizione, regolate da principi armonici.<sup>325</sup>

Il coro di voci, l'«immenso gioco di significanti *che* scava per contraccolpo incontenibili, infinite nostalgie di significato»,<sup>326</sup> si contrappone alla monodia «configurantesi come l'affrancarsi della voce superiore rispetto alle altre voci,

---

<sup>320</sup> C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 181.

<sup>321</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1252.

<sup>322</sup> A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, [1965], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1128: «Ma occorre una fiducia nell'origine, nel "coraggio" iniziale della realtà, di cui, mi pare, la poesia è l'espressione più ostinata».

<sup>323</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1268: «In poesia c'è uno spessore polifonico; per renderlo bisognerebbe avere almeno due voci».

<sup>324</sup> Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1977.

<sup>325</sup> C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 185.

<sup>326</sup> A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1314.

che diventavano un suo sostegno mentre essa finisce con l'acquistare un peso sempre maggiore nel disegno melodico».<sup>327</sup>

Iniziata con la coppia di «oltranza e oltraggio», nella *Beltà*, la parabola resistenziale della poesia si dipana lungo il vitalissimo sperimentalismo della poesia zanzottiana, cui fanno eco le pagine dei saggi. In un articolo del 1959, *Una poesia ostinata a sperare*, Zanzotto scriveva:

E forse le cose di “qui”, prima di essere dette “in quel modo” non esistevano né in cielo né in terra né in alcun luogo, non contavano nel loro esistere. Dalla poesia alfa dell'ermetismo, se si vuole, alla poesia omega, ma sempre su una stessa linea di sviluppo e anche di reversibilità. Cose vecchie e ripetute, ma che è ancora giusto ripetere. Anche a noi stessi che, credendovi, pur osiamo – e non potremmo non farlo – scrivere versi.<sup>328</sup>

Nel 1974 Zanzotto affronta il rapporto tra potere letterario e poesia (in un saggio uscito sul numero 8/9 di «Studi Novecenteschi») e nel farlo inevitabilmente si trova a ripercorrere le tracce di quella posizione di marginalità sotto il cui segno si è articolata la parabola poetica di intellettuali e scrittori dal dopo guerra<sup>329</sup> fino agli esperimenti degli anni '60.<sup>330</sup> Una volta distrutta l'opprimente dicotomia, potere-poesia, ecco che i versi si propongono come punto zero, slegati del tutto dalla violenza del potere storico che, fin ad allora, ne aveva delineato i confini.

Dunque, passando per il «semi-isolato ed “incerto” Montale», si giunge ad una necessità, sentita come storica, di eliminare «una buona volta non solo

---

<sup>327</sup> C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 185.

<sup>328</sup> A. Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, [1959], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1099.

<sup>329</sup> A. Zanzotto, *Parole, comportamenti, gruppi. (Appunti)*, [1974], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1191-1199, p. 1191: «Bisogna tenere presente anche il punto di vista di coloro che si trovarono isolati, nell'impossibilità di riconoscersi veramente inseriti in un qualsiasi tipo di “società letteraria”, se non addirittura di società, e che fin dall'immediato dopoguerra pure tentarono di individuare un minimo spazio di comunicazione».

<sup>330</sup> Ivi, p. 1194: «Cadde il silenzio sui veri problemi, le faglie vennero truccate, il peggio anziché affrontato venne rimosso: prima in nome di una volontà d'impegno “macrosociale” (certo non eludibile), più tardi in nome di una “metallicità” presunta scientifico-tecnologista. Il veloce slittamento a un pimpante trionfalismo fu la conseguenza di tale rimozione; e questo si avverrà soprattutto nelle operazioni dei gruppi organizzatisi negli anni Sessanta, proprio per la loro volontà-velleità di presentarsi come “vero sintomo di una situazione, sua autentica apocalissi-autorivelazione connotata dal “diverso” (eversivo) a tutti i livelli. Il che non era».

l'illusione di un potere letterario ma la convinzione che fosse possibile un qualsiasi rapporto tra letteratura (meglio: poesia) e potere (potere letterario)». <sup>331</sup>

[...] la poesia, proprio nel suo sentirsi connessa all'abiezione, all'emarginazione (al margine-limite), acquisiva un certo diritto a proporsi come punto zero dalla cui prospettiva diventava inaccettabile e vuoto di senso qualunque *avatar* della violenza emarginante, del potere «storico» fino ad allora conosciuto. <sup>332</sup>

Ancora in un saggio del 1976, *Poesia?*, il poeta, colui cioè che «ha un particolare rapporto con un modo dell'emarginazione», <sup>333</sup> è il solo capace di provocare un «contagio», che è poi la comunicazione poetica.

Non c'è poesia che non abbia a che fare con l'emarginazione e, appunto quando vi è coinvolta in pieno, questa forza da cui viene la poesia tocca il «margine», il limite, e forse va al di là di tutto quello che si poteva sospettare o prevedere all'inizio. Per questo il fare poetico rimane nella sua cenciosa e discutibile autonomia a istituire un polo opposto e necessario a tutte le istituzioni umane che hanno rapporto con il potere storico. <sup>334</sup>

Insomma l'emarginazione è sentita come caratteristica cruciale del dire poetico perché consente di camminare sul bordo del dicibile ad un passo dal baratro.

[...] la poesia, sempre più beffeggiata, emarginata dal potere e dai mandarini della ricchezza e dello schiavismo, reclama, pur nella diversità dei suoi cantori, unanimemente, il suo diritto alla ribellione e risponde coralmente alla prova di soffocamento messa in atto nei suoi confronti dalla consumistica società del suo tempo [...]. <sup>335</sup>

Il *Filò*, dunque, rientra nella concezione della lingua vista, sia come istanza liminare di ricostruzione, <sup>336</sup> sia come espressione di una marginalità geografica.

---

<sup>331</sup> Ivi, p. 1195.

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> A. Zanzotto, *Poesia?*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1201.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 185.

<sup>336</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, [1984], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1296: «Era dunque uno sforzo compiuto dagli strati più profondi del mio esistere, e forse di un "resistere collettivo", per portare accanto al documento della ferita, dell'assurdo, anche i

Alla componente più eminentemente biografica, il fatto cioè che Zanzotto abbia vissuto la maggior parte della sua vita a Pieve di Soligo, si associa una riflessione esistenziale sulle origini: «nel paese natale non si muore mai, la morte non è “quella”, nel paese natale si nasce soltanto, si continua a nascere, come la natura che dissimula, o brucia, il suo continuo morire nel fatto stesso della comunità, del nascere appunto».<sup>337</sup>

E il ruolo del poeta? Chi produce versi come si relaziona alla società di massa intorpidita dal vociare costante della televisione e scossa dalla perdita di un discorso politico, seppur necessario?

Da un punto di vista sociologico il poeta è sempre una figura un po' marginale; si cerca attualmente di rimetterla in circolazione, ma ho l'impressione che non sia facile. Il poeta che ha corso nella nostra società è quello che indulge ad una linea simile a quella dei cantautori; la quale ha senza dubbio una sua legittimità, ma è anche caratterizzata da una certa faciloneria sul piano dell'espressione. Basta pensare a Ginsberg che, da poeta rivolto a cercare i valori formali tipici della poesia, si è trasformato in propagandista ambulante di un'ideologia pacifista, utilizzando un linguaggio che potrebbe essere benissimo quello di un buon giornalista.<sup>338</sup>

Ma il ruolo del poeta è individuato anche come un «ruolo “fantasma”, mai completamente definibile; perché tende a mettere in discussione tanti ruoli».<sup>339</sup> È partendo da questa composizione così articolata del dire poetico che si spiega anche la percezione della poesia come di una forma espressiva ricca di sfumature e di anime che prendono vita attingendo dalle scienze umane (sociologia, antropologia, psicanalisi, linguistica) come pure dalle scienze esatte, naturali.

In ogni caso dobbiamo dire che le scienze umane – antropologia, psicanalisi, linguistica – hanno in un certo senso arricchito la spinta interna della creatività poetica. C'è stata una specie di donazione reciproca dell'ambito scientifico e dell'ambito letterario. Per cui non c'è da meravigliarsi se molta poesia attuale tiene conto di tutto quello che le scienze umane hanno saputo dire di nuovo sull'uomo. Tali stimoli non provengono solo dalle scienze umane, ma anche da quelle naturali.<sup>340</sup>

---

primi tentativi della rimarginazione, intesa come ricostruzione di un quadro di significato e di senso».

<sup>337</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo alla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1152.

<sup>338</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1281.

<sup>339</sup> Ivi, p. 1282.

<sup>340</sup> Ivi, p. 1274.

Tutte le forme del sapere, insomma, collaborano alla composizione dell'oggetto d'arte. In questo caso l'esperienza biografica che l'autore fa della psicanalisi gli presta un linguaggio. Rispetto alla prima poesia zanzottiana infatti, come abbiamo visto, da un certo punto in poi si percepisce l'influenza dell'analisi psicanalitica nel procedimento poetico: «Poi ho mutato il mio atteggiamento, nella ricerca di una ricomposizione del lato umano, anche attraverso la psicanalisi di cui si trovano tracce in tutto il mio discorso».<sup>341</sup>

Lo stesso punto di vista è riscontrabile in un altro grande autore del Novecento, Primo Levi. Il suo primo lavoro è, infatti, quello di chimico a cui si aggiunge «l'altrui mestiere» ovvero quello di poeta e scrittore. Nel dialogo tra le due anime dello scrittore risiede quel prestito linguistico che il mestiere di chimico ha fornito alla sua attività di scrittore.<sup>342</sup>

L'arte, insomma, e la poesia su tutto, «con la sua diversità, la sua “stramberia”, la sua non collocabilità, dovrebbe avere una importante funzione proprio per il suo carattere di “gioco”: un gioco che non si risolve in sé, ma rimette in questione la radice originale del linguaggio e, quindi, dell'uomo stesso».<sup>343</sup> La dimensione ludica dell'atto poetico continua ad essere una costante nel pensiero zanzottiano: il gioco consiste, non solo, nel riformulare le categorie originarie del linguaggio ma, soprattutto, nel far convergere, nella «testualità, cioè la pagina», due aspetti, quello visivo e quello fonico.

A me non interessano l'aspetto visivo in sé e per sé né la forma fonica e basta; nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo ed un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa della pienezza del fatto poetico.<sup>344</sup>

---

<sup>341</sup> Ivi, p. 1277.

<sup>342</sup> P. Levi, *Ex chimico, L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 14-16, pp. 15-16: «La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere: sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere fatti o a dare corpo alla propria fantasia. C'è poi un patrimonio immenso di metafore che lo scrittore può ricavare dalla chimica di oggi e di ieri, e che chi non abbia frequentato il laboratorio e la fabbrica conosce solo approssimativamente. [...] Per tutti questi motivi, quando un lettore si stupisce del fatto che io chimico abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perchè sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo».

<sup>343</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1279.

<sup>344</sup> Ivi, p. 1284.

Già nel 1964, con *Spazi metrici*, Amelia Rosselli, poetessa ed etnomusicologa, si era posta il problema dei confini che può assumere la forma poetica: le sue poesie lasciano, infatti, le tracce di un profondo studio del fatto poetico visto come un insieme inseparabile di suono e immagini-visioni:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale [...] Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità «timbriche», e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e «forme mentali».<sup>345</sup>

L'esperimento dei due autori, Rosselli e Zanzotto, origina da una posizione comune: la teorizzazione della stretta collaborazione che intercorre tra musica ed immagini nella realizzazione ritmo-grafica del verso.

Può essere interessante seguire l'esito di questi due sperimentalismi come manifestazione del diverso risvolto pratico all'interno di una condivisa analisi poetica. La Rosselli, con la raccolta del '64, *Variazioni belliche*, dà vita alla sua prima prova in versi creando delle vere e proprie gabbie ritmiche che, nella prosa conclusiva della silloge, definisce «quadri a profondità ritmica».<sup>346</sup>

L'assillo della Rosselli consiste nell'uniformare lo spazio grafico della pagina poetica alla musicalità delle parole (e delle singole lettere che le compongono) cercando nella linguistica un sostegno glottologico, fisico, alla riconfigurazione del spazio-ritmo. Viene fuori così il «cubo»,<sup>347</sup> una rigorosa forma compositiva che restituisce tutta la fatica dell'atto poetico: lo stile serrato, lo sforzo di plasmare lo spazio con la voce, l'incapacità di fissare una sola immagine definitiva sono le manifestazioni della poesia rosselliana rinchiusa in regole stringenti.

---

<sup>345</sup> A. Rosselli, *Spazi metrici, Variazioni belliche*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Meridiani, Mondadori, 2012, pp. 183-189, p. 183.

<sup>346</sup> Ivi, pp. 185-187: «Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo "quadro" dell'esistenza circondantemi [...] tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica».

<sup>347</sup> A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli*, [1988], in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 1257: «Mi prefiguravo una problematica che poi era cubica, un verso che aveva una profondità e un peso energetico, una poesia che non per tradizione fosse un cubo nella sua energia; il timbro inteso come energia, il volume anche, nello spazio non tridimensionale».

Ciò che rende la poetica della Rosselli ulteriormente consonante con la lirica zanzottiana è la convinzione secondo la quale: «la parola è così: è mezza sommersa nell'inconscio».<sup>348</sup> Il tema dell'immersione, che abbiamo visto essere caratterizzante per la strutturazione del *Filò*, si riflette nelle parole della scrittrice come quel movimento attraverso il quale la parola poetica può illuminare, dall'abisso dell'inconscio, zone d'ombra dell'ispirazione poetica. A queste zone liminari tra i due autori si aggiunge l'importanza che entrambi accordano ai segni tipografici e di punteggiatura: per la Rosselli, nell'organizzazione metrico-testuale, anche gli spazi bianchi compongono il respiro della pagina: essi rappresentano, cioè, una pausa ritmica ma anche un'interruzione del discorso logico e orale. Allo stesso modo Zanzotto vede nella punteggiatura un modo per veicolare un messaggio di attesa o, anche, di movimento del pensiero:

Gli artifici grafici che uso, [...] sono indicazioni che potrebbero anche essere tradotte in situazioni foniche. Le sbarrette verticali (come quelle usate nei testi di metrica latina) indicano una cesura, cioè una interruzione del discorso e nello stesso tempo visualizzano una frattura, una ferita nel tessuto della poesia.<sup>349</sup>

Un caso di questa tecnica grafica è data da un componimento di *Il galateo in bosco* (1978): la silloge, successiva a *Filò*, che inaugura la «pseudo-trilogia»<sup>350</sup> zanzottiana e raccoglie gli insegnamenti dialettali sollevati dall'esperienza del '76. *Diffrazioni, eritemi* è un testo molto articolato che risulta corredato, non solo, di quei simboli che indicano la cesura alla latina, ma anche da disegni, che ricordano le miniature medievali, punti sospensivi formanti figure curvilinee. Tutto il tessuto testuale collabora, insomma, alla costruzione di senso.

Eritemi ovunque, causati da fortissime diffrazioni e riverberi relativi a una/partita non-giocata con Carte Trevisane da non esistenti né meglio identificabili giocatori e/ripresa col grandangolare/quasi a fish-eye,/quasi rimorsi a mazzetto/vuoti di memoria a pacchetto/di schede bianche./ [...] <sup>351</sup>

---

<sup>348</sup> Ivi, p. 1250.

<sup>349</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1283.

<sup>350</sup> Cfr. F. Venturi, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, Edizioni ETS, 2016; G.M. Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini, 1992.

<sup>351</sup> A. Zanzotto, *Diffrazioni, eritemi, Il galateo in bosco*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 556, vv. 1-5.

Ma non è solo sulle questioni grafico-foniche che i due autori sembrano convergere ma anche nell'idea della poesia come qualcosa di continuo, di ritornante, che non finisce mai perché viene sempre ricompreso da un nuovo inizio. Nei saggi di Zanzotto e della Rosselli, per quest'ultima ci si riferisce agli appunti per il poemetto *La libellula*, si ripropone l'immagine di un drago o di un serpente nell'atto di mangiare la propria stessa coda: simbolizzazione, appunto, del discorso infinito che è il dire poetico.

[Rosselli]: Il poema è concepito in forma di drago che si mangia la coda; fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto scioltamente, intuitivamente.<sup>352</sup>

[Zanzotto]: In poesia invece niente «va a finire» perché tutto ricomincia. I libri di poesie sono come un serpente che si morde la coda, l'inizio ritorna dentro la fine, l'ultimo verso è uguale a quello iniziale o lo richiama talmente che dà l'idea di qualche cosa che rientra in se stesso, per indicare che il segno umano non è mai esaustivo, non è mai capace di dire tutto.<sup>353</sup>

Che la poesia sia un discorso potenzialmente infinito e continuo lo si evince, del resto, dalle operazioni di sperimentalismo poetico dei due autori: per Zanzotto il *Filò* è, appunto, un lungo poemetto che non sa finire, sono due infatti i congedi che tentano di chiudere la narrazione poetica. In esso vengono affrontati il rapporto tra l'uomo, la natura e la storia colti da un linguaggio dialettale che include vari campi sia della cultura umanistica che di quella scientifica. Per la Rosselli ne *La libellula*, e poi soprattutto nella sua poetica della «variazione», si determinerà una gemmazione di campi semantici che sono continuamente sottoposti ad un movimento aurorale di modificazione delle prove precedenti.

E, per quanto già si è evidenziato fin qui, mi sembra che la metafora del drago/serpente coinvolga anche la produzione pasoliniana tesa ad una costante riscrittura di se stessa fino al caso più eclatante dato da *La nuova gioventù*. Con la raccolta del '75, infatti, il poeta di Casarsa ci lascia, come forma di testimonianza di un inizio sempre riassorbito nella fine e sempre riproposto come origine, il corpo intatto della sua prima poesia friulana, *La meglio gioventù*.

### 3.4. Il discorso del Filò: storia, paesaggio, poesia

---

<sup>352</sup> S. Giovannuzzi (a cura di), *Notizie sui testi, Serie ospedaliera*, in A. Rosselli, *Note a «La Libellula»*, in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 1314.

<sup>353</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1255-1256.

Il *Filò* è un «poemetto “civile” del genere dei *Sepolcri* e della *Ginestra*, in cinque sezioni più due strofe di commiato, per un totale di poco più di trecento versi». <sup>354</sup> In esso convergono diversi aspetti della realtà che hanno lasciato una traccia, a volte anche traumatica, nella sensibilità poetica di Zanzotto.

Quando ricordiamo, difficilmente ricordiamo le cose con esattezza, il ricordo fluisce nella nostra mente a nuvole, a strati; noi stessi non possiamo controllare il flusso dei nostri ricordi, spesso capita che siamo addirittura trascinati dietro il vortice di un ricordo sgradevole che non possiamo allontanare in alcun modo dal cervello (e questa è la cosiddetta ossessione o ricordo ossessivo). <sup>355</sup>

Ciò che è stato vissuto, dunque, viene intrappolato nella memoria per poi riversarsi sulla pagina bianca sotto forma di immagine poetica. Componente dominante del poemetto è la riflessione sul «parlar vecio» che racchiude, attraverso l'aderenza che il dialetto instaura con il circostante, tutta l'esperienza storico-esistenziale del poeta.

Il naturale fluire di un tema sull'altro, le ridondanze lessicali e sintattiche, le esclamazioni e interrogazioni patetiche, gli effetti di spezzatura tipici del parlato – come le ripetizioni epiforiche in versi contigui o ravvicinati [...] – puntano decisamente verso la dimensione orale del filò contadino, senza mai assumerla in modo acritico, ma ragionando anzi sull'impossibilità della mimesi stessa. <sup>356</sup>

Nella biografia zanzottiana il dialetto costituisce il linguaggio primo, una lingua d'uso che connota la quotidianità. Il poeta di Pieve individua una diversa recezione del testo poetico dialettale a seconda che «si sia o no parlanti» del medesimo dialetto.

Quando ci si inoltra in testi dialettali si è preda di numerose e insistenti allucinazioni. E resta di massima rilevanza il fatto che si sia o no parlanti. Nel primo caso si ritroverà il gusto davvero biologico di un contatto, di una respirazione, di un camminare a braccetto, fino al punto da non percepire il dialetto come lingua peculiare, in ciò che la differenzia da altre parlate, ma come lingua «universale per

---

<sup>354</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Filò, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1570.

<sup>355</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1252.

<sup>356</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Filò, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1570.

difetto», per indifferenziamento edenico, o addirittura come veicolo talmente perfetto da sparire, da lasciar posto soltanto al suo essere mezzo di comunicazione, da dissolversi nella comunicazione stessa, impercettibile tra tutti i movimenti, i gesti, gli atti di fisicità, di presenza del corpo, che lo sottendono, lo accompagnano, lo completano.<sup>357</sup>

Allora il dialetto, il «parlar» – chiosa Zanzotto in una delle note al testo – «nel senso di “dialetto” (la parola “dialet[t]o” non è dialettale...),<sup>358</sup> quando è sentito come linguaggio quotidiano, usato «letteralmente giorno dopo giorno (col mutare della parlata lungo i mesi e gli anni)»,<sup>359</sup> si uniforma al linguaggio dell’universo determinandosi come comunicazione pura. Il «parlar», insomma, si manifesta al di fuori e al di là del corpo, ovvero dell’apparato fonatorio che lo riproduce, esiste per se stesso superando qualsiasi compromesso con il mezzo umano che deve veicolarlo. Ecco, dunque, che l’emersione del «vecio parlar» nella pagina poetica di Zanzotto si configura come un momento di massima liberazione ma, allo stesso tempo, di suprema riappropriazione e contatto con la realtà.<sup>360</sup>

Scorrendo il *Filò* è possibile rintracciare, come fa notare Stefano Agosti, una parabola evolutiva di quello che Zanzotto definisce, appunto, «vecio parlar».<sup>361</sup>

Il sintagma appare, per la prima volta, a proposito dell’emersione dialettale della *koinè* veneta sperimentata nella sceneggiatura destinata al *Casanova* felliniano. In questa sede, alle prime battute del componimento, il «dialetto vecchio» viene indicato come correlativo della «testa-terra». Con la scelta di questa coppia sostantivale Zanzotto mette in rilievo la natura dell’intera silloge in cui l’aspetto geologico si fonde con quello sensuale e corporeo: da un alto, infatti, viene richiamata, la «testa», il vessillo sacro al popolo veneziano, fonte primigenia di vocalità; dall’altro, invece, ci si rivolge alla «terra», geograficamente e geologicamente connotata, luogo da cui il linguaggio sgorga.

---

<sup>357</sup> A. Zanzotto, *Tra lingue minime e massime*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1300-1308, p. 1300.

<sup>358</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 517.

<sup>359</sup> A. Zanzotto, *Tra lingue minime e massime*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1300.

<sup>360</sup> Cfr. Ivi, p. 1302: «Per quanto mi riguarda, un componimento che io *devo* scrivere in dialetto mi dà un senso di liberazione e di sollievo, ma anche di impudicizia. Nella realtà distruttiva dell’oggi, mi vedo in esso come partecipe dell’ambiguo tepore di una piccolissima società di vermiciattoli brulicanti, dai quali sia stato bruscamente levato via il sasso che li negava e insieme li proteggeva».

<sup>361</sup> Cfr. S. Agosti, *Diglossia e poesia: Filò*, in Id., *Una lunga complicità*, pp. 73-90.

Il «dialetto vecchio» è, dunque, il frutto di un «microcosmo paesano» ma è altresì espressione della necessità di comunicare con un linguaggio vissuto giorno per giorno, «creta acqua pietra limo», manifestazione della concretezza della vita.

Il singolo testo poetico zanzottiano si configura allora come l'effigie leonardiana dell'Uomo vitruviano: un microcosmo che tenta, nella forma, di ricostruire, ricucire, rimarginare i cocci, gli orli, le ferite dell'io, dialogando con gli altri testi – «il discorso poetico è l'equivalenza stabilita tra una parola e un testo, o fra un testo e un altro testo»,<sup>362</sup> asserisce Riffaterre – e costituendo insieme con questi un macrocosmo, riproducendo in tal modo già, sulla pagina scritta, l'immagine scritta, l'immagine di una poesia [...]<sup>363</sup>

Quando il «vecio parlar» compare nella seconda e nella terza occorrenza, Zanzotto vi si rivolge «con accenti di commossa riflessione e confessione metalinguistica»:<sup>364</sup> la ripresa quasi anaforica del sintagma, con un solo verso di interruzione, ci restituisce una lunga ricostruzione storico-esistenziale del valore di quell'antico linguaggio.

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór  
un s'cip del lat de la Eva,  
vecio parlar che no so pi,  
che me se á descuní  
dì par dì 'nte la boca (e no tu me basta);  
che tu sé canbià co la me fazha  
co la me pèl ano par an; [...]<sup>365</sup>

In un primo momento il dialetto originario discende dal latte primigenio di Eva, primo sapore e primo nutrimento. L'immagine edenica dell'infante, che suggerisce un «gocciolo», esprime tutta la poetica che il poeta di Pieve è andato svolgendo, sin dagli albori della sua poesia: la necessità, cioè, di fondare un *logos* lirico autentico.

---

<sup>362</sup> Cfr. M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, tr. G. Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 49.

<sup>363</sup> C. Cardolini Rizzo, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, cit., p. 189.

<sup>364</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Filò, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1572.

<sup>365</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 530, vv. 227-233, tr. it., p. 531: «Vecchio dialetto che hai nel tuo sapore/un gocciolo del latte di Eva,/vecchio dialetto che non so più,/che mi ti sei estenuato/giorno per giorno nella bocca (e non mi basti);/che sei cambiato con la mia faccia/con la mia pelle anno per anno; [...].»

Il dialetto è sentito come veniente da là dove non è né scrittura né «grammatica»: manifestazione di un *logos* che resta sempre *erchómenos*, in sopravvivenza, che rimane quasi infante, che non impera gerarchizzando e dividendo ma pone raccordi (sia pure mal definiti, persi talvolta in andirivieni e *quiproquo* di origine individualistica), raccordi pure sempre inventivi.<sup>366</sup>

Ma la crescita del soggetto, il decadimento fisico, l'usura che subisce la lingua quotidiana minano la metafora primordiale: al posto del seno di Eva adesso in primo piano è posta l'espressione somatica dell'io lirico, deformata dal trascorrere inesorabile del tempo.

E se la figura iniziale definisce il «vecio parlar» in termini di sapore («saór») – che è nella fattispecie, sapore d'un latte primigenio («lati de la Eva») –, vale a dire opera nello stesso campo semantico del referente di base (campo dell'oralità), non così accade per le metafore successive, che assimilano il progressivo estenuarsi del «vecio parlar» al decadimento corporale, biofisico («tu se cambià co la me fazha/co la me pèl ano par an»), o ne indentificano a macerie («masiére») quanto di esso resta di superstite al morso del tempo (al «dent cagnin del temp»).<sup>367</sup>

Dalla sua prima apparizione, come lingua della collettività e dell'oralità, adesso il «vecio parlar» si inabissa nel flusso della storia: i tempi in cui le nutrici svezzavano i bambini è finito, ormai, il *petèl* non può più essere insegnato nelle case, ha smesso di essere la lingua del dialogo per eccellenza, quella tra madre e figlio.<sup>368</sup> Scrivere in dialetto può produrre sempre più gravi effetti di dissoluzione fisica.

Élo vero che pi no pól esserghe 'romai  
gnessun parlar de néne-none-mame? Che fa mal  
ai fiói 'l petèl e i gran mestri lo sconsilia?  
Élo vero che scriverte,  
parlar vecio, l'è massa un sforzh, l'è un mal

---

<sup>366</sup> A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1230.

<sup>367</sup> S. Agosti, *Una lunga complicità*, cit., p. 86.

<sup>368</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1280: «[...] ho valorizzato un linguaggio a due, quello che dialettalmente noi chiamiamo *petèl* e che è poi quello che le mamme usano per parlare ai loro bambini per vezzeggiarli; un linguaggio deplorato da alcuni pedagogisti ma che esprime l'enorme carica di affettività di questo rapporto a due (il grado minimo di aggregazione umana)».

anca par mi, cofà ciór par revèrs,  
par straòlt, far 'ndar fora le corde de la man?<sup>369</sup>

Ancora una volta si produce sulla pagina zanzottiana il riflesso di un trauma: «Girar me fa fastidi, in médo a 'ste masiére/di ti, de mi». <sup>370</sup> Soggetto e linguaggio si ritrovano legati da un destino detritico in cui ogni forma di sopravvivenza dell'uno o dell'altro sembra impossibile. Riprende forza, così, l'esortazione affinché la poesia insieme al paesaggio si facciano carico ed esorcizzino questa perdita. Le «juste boche» pronunciano ancora il «vecio parlar»: camminando tra mercati e campi, «là onde che 'l gal de cristal canta senpre tre òlte», <sup>371</sup> è ancora possibile rintracciare il dialetto. Il riferimento di questi versi alle «giuste bocche» e, soprattutto, al canto del gallo, sembrano richiamare un orizzonte biblico che richiama, ancora una volta, l'immagine di Eva. Solo i giusti conoscono ancora il linguaggio delle origini, sanno ancora suggerire il latte di Eva. Purtroppo il poeta, però, ne ha perso le tracce:

Mi ò pers la trazha,  
lontan massa son 'ndat pur stando qua  
invidà, inbulonà, diventà squasi un zhóch de pionbo [...] <sup>372</sup>

Benché confinato in un angolo di mondo, il poeta sente di aver perso le orme del suo dialetto, attuando un meccanismo di messa in discussione della poesia precedente, bloccata nell'italiano nazionale. Non appena il Soggetto si accorge dell'alienazione contemporanea ecco che il lessico si fa industriale, incolore: al tono biblico si sostituisce l'andamento nevrotico del linguaggio tecnico. Il suono dell'ingranaggio meccanico è reso dalle geminazioni consonantiche negli aggettivi scelti per descrivere l'io lirico disorientato nel caos contemporaneo: «aVVitato», «imbuLLonato», «cePPo», «pioMBo».

---

<sup>369</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 530, vv. 245-251, tr. it., p. 531: «È vero che non può esserci più ormai/nessun parlare di néne-nonne-mamme? Che fa male/ai bambini il petèl e gran maestri lo sconsigliano?/È vero che scriverti,/vecchio parlare, è troppo faticoso, è un male/anche per me, come prendere a rovescio,/per obliquo, far slogare i tendini delle mani?».

<sup>370</sup> *Ibid.* vv. 241-242: «Girare mi dà fastidio, in mezzo a queste macerie/di te, di me».

<sup>371</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 532, v. 254, tr. it., p. 533: «là dove il gallo di cristallo canta sempre tre volte».

<sup>372</sup> *Ibid.* vv. 254-256: «Io ho perduto la traccia,/sono andato troppo lontano pur rimanendo qui/avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo».

Ad una condizione di asfissia si affianca, così, un senso verticale di pesantezza: è lo sprofondamento del paesaggio dialettale. Nel *Filò*, del resto, larga parte è affidata alla relazione tra l'uomo e la natura al cospetto di due calamità geologiche: il terremoto del Friuli del '76 e il disastro del Vajont. Il tonfo lessicale accompagna, dunque, un più concreto smottamento dell'orizzonte geografico che di quel linguaggio è la culla.

Inte 'sti dì che 'l fret scurta e la pióva  
sòfega – sepolì setembre  
e un an, prima del temp –,  
inte 'ste not che 'l vent ciama e fa fora  
co sión de acqua e lanpidar,  
fumane fumeghère –  
inverno e istà missiadi cofà cavèi de strighe –,  
[...] santa tera, tu trema.<sup>373</sup>

Il lungo periodo, costruito sul fissarsi dell'elemento stagionale, che prelude alla frase principale – «santa terra, tu tremi» – prepara la strada per quello che è un leopardiano dialogo con la Natura:<sup>374</sup> «sorela pi che mare».<sup>375</sup> Il terremoto del Friuli è un evento che scuote la sensibilità zanzottiana: un momento in cui la natura, cioè, fa strage di essere umani.<sup>376</sup> Il paesaggio naturale che, per Zanzotto, è un luogo «quasi sempre familiare, mal tempo al stesso quasi mai rassicurante, che spesso agisce per rendere memorabile un episodio, ma non sa difendere gli

---

<sup>373</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 518-520, vv. 87-93, 100, tr. it., p. 519-521: «In questi giorni che il freddo accorcia e la pioggia/soffoca – seppellito settembre/e un anno, prima del tempo-/in queste notti che il vento chiama e divora/con grandi scrosci d'acqua e lampeggiare,/vampe e fumigamenti-/inverno e estate mischiati come capelli di streghe-/[...]santa terra, tu tremi».

<sup>374</sup> Cfr. G. Leopardi, *Dialogo tra la natura e un islandese*, in Id., *Giacomo Leopardi. Poesie e prose, Operette morali*, 2 voll., a cura di R. Damiani, Milano, Meridiani, Mondadori, 2015, vol. II, pp. 76-83.

<sup>375</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 520, v.113, tr. it., p. 521: «sorella più che madre».

<sup>376</sup> Cfr. F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. LXXXVII: «Ebbene, in *Filò* il dialetto è lo strumento ctonio che permette al poeta di affrontare un discorso sulla morte che ha come destinataria la terra, proprio perché il dialetto è la parlata della “testa-terra”: alla terra si rinfaccia il terremoto, ma la si vede come madre meno crudele di quanto non appaiano le responsabilità umane in altre innumerevoli stragi, dal Vajont alle guerre del secolo».

uomini, è dolce solo al ricordo»,<sup>377</sup> rivela adesso il suo aspetto crudele, fino a determinare una rottura:

[...] squasi mai no tu 'véa sassinà,  
tu paréa 'ndata in oca, mèda ciòca, senzha pecà mortal.  
Ma ancò no l'è cussì. Chi sétu ti? Chi?  
Na fedeltà granda la se a sfantà.<sup>378</sup>

Il poeta resta disorientato di fronte alle manifestazioni aggressive e mortali della natura. Essa ha perso il ruolo consueto, fin ad ora ricoperto, di madre accogliente e sacra. Per Zanzotto la percezione della natura è sempre stata connessa ad un'istanza di bellezza, di contatto con il sublime: un giardino edenico nel quale il giovane poeta faceva esperienza di sé grazie al confronto con il paesaggio.

Particolarmente in certi istanti io provavo una febbrile, travolgente ebbrezza dell'esistere per poter contemplare certe cose, anzi per partecipare a una loro vita segreta. Sentivo che promanava, quasi da una foglia, da un albero, da un fiore, da un paesaggio, da un volto umano, da una presenza qualsiasi e più tardi anche da un libro, una corrente di energia, un sentimento di corrispondenza da me attesa [...]<sup>379</sup>

Ormai non è più così. Il paesaggio collassa e il soggetto perde ogni punto di riferimento, dissolvendosi in un sentimento di delusione e solitudine. Al paesaggio friulano sconvolto dal terremoto si unisce la litania funebre del disastro del Vajont: evento in cui l'uomo entra in concorrenza con le colpe della natura.

[...] il terribile disastro che mi aveva sconvolto perché a parte le eventuali responsabilità umane in esso – mi poneva di fronte soprattutto all'ustione del nonsenso rivolta sia contro l'uomo sia contro la stabilità, l'«eternità» del paesaggio. Era l'irrompere di qualche cosa che veniva quasi a costituirsi come «perturbante assoluto» (se vogliamo usare la parola «perturbante» nel senso freudiano).<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> S. Tamiozzo Goldmann, *Il fertilissimo stupore e la corrente di energia: Andrea Zanzotto e le prose Sull'altopiano*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, pp. 35-50, p. 40.

<sup>378</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 522, vv. 124-127, tr. it., p. 523: «quasi mai avevi assassinato,/sembravi caduta in distrazione, mezza ubriaca, senza peccato mortale./Ma oggi non è così. Chi sei tu? Chi?/Una fedeltà grande si è dissolta».

<sup>379</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1977], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1206.

<sup>380</sup> A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, [1984], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1296.

Questa dea-natura «corteggiata», «studia vena par vena/strica de forzha par strica de forzha»,<sup>381</sup> «ascoltata da vicino, umilmente,/con amore»,<sup>382</sup> si è rivelata una «salvàrega tremenda irata sphynx». <sup>383</sup> È giusto, allora, quel che dice «il libro della Ginestra» (v. 149):

[...] no tu sa gnént  
né de ti né de noi, e 'l tó star l'è come 'l tó sgorlarte  
e 'l tó 'ndar par i miér de miér de ani  
l'è come un star.<sup>384</sup>

Soggetto e Natura si fronteggiano in questa parte del *Filò*, restituendosi le proprie colpe: se è vero che la natura è una «madre-mostro» altrettanto vero è che l'uomo sempre più si pone come «elemento di disturbo della realtà, come vero errore della natura». <sup>385</sup>

Il mio sguardo di periferico è sempre stato fisso alle città, ai “centri”, e io non ho mai creduto del tutto nella natura, anche se l'ho sempre amata, nel rapporto natura-cultura ho costantemente sentito sia la bipolarità sia la continuità. Così, oggi, di fronte al sadico scempio che si sta facendo della natura, non so se esso sia da imputare del tutto a un tipo di cultura (che pure è aberrante in piena evidenza) o a un male segreto della natura stessa, tale da aver permesso che da lei avesse origine “questo” uomo. <sup>386</sup>

Ancora una volta, però, il riferimento teorico è ritrovato in Giacomo Leopardi e in particolare nel componimento definitivo, *La Ginestra*.<sup>387</sup> Il poeta

---

<sup>381</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 524, vv. 158-159, tr. it., p. 525: «studiata vena per vena/linea di forza per linea di forza».

<sup>382</sup> *Ibid.* vv. 160-161.

<sup>383</sup> Ivi, p. 522, v. 143, tr. it., p. 523: «selvatica tremenda irata sfinge».

<sup>384</sup> Ivi, p. 524, vv. 150-153, tr. it., p. 525: «non sai niente/né di te né di noi, e il tuo stare è come il tuo scrollarti/e il tuo andare per le migliaia di millenni/è come uno stare».

<sup>385</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1276.

<sup>386</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1151.

<sup>387</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. LXXXVII: «Il leopardismo che pervade il poemetto (con citazioni dirette del poeta della *Ginestra*) si arricchisce quindi dell'in-più di una coscienza del dialetto come lingua adatta a comunicare col profondo, con l'oscuro, con la *humus* sotto la quale sono scomparse antiche certezze e speranze».

di Recanati si erige a modello: «è monade che rispecchia il maleficio ma non lo accoglie mai definitivamente in sé, non lo lascia nidificare, non si offre alla disintegrazione interiore».<sup>388</sup>

Nel componimento leopardiano la natura era colta con uno sguardo aereo diviso nello scrutare la forza di un esile e guerriero fiore e, al contempo, le strade e i campi spazzati via dalla forza irrazionale dello «sterminator Veseo»:

Questi campi cosparsi  
di ceneri infeconde, e ricoperti  
Dell'impietrata lava,  
Che sotto i passi al peregrin risona [...]<sup>389</sup>

Dalla stessa prospettiva Zanzotto osserva il paesaggio mutilato dagli eventi naturali ma altresì devastato dall'attività aggressiva e distruttrice dell'uomo e della nuova società che intorno ad esso si è costruita: la violenta società di massa.

E cossa te 'óne fat, quant te 'óne fat  
da mal – intossegada, scassada, rosegada,  
castrada – nò pa'l ben nostro che dal tóo no pól partirse,  
ma par sganga de póchi, zhus col gòs piende roba,  
stanfadi, inmatonidi,  
e pur drio senpre a sgramolar,  
par le bave de schèi slacàin marzhi patòchi,  
e par chi che dovendo depararne, depararte da lori,  
ghe tagnéa terzho invezhe.<sup>390</sup>

Nonostante l'attività umana abbia così disastrosamente deteriorato il paesaggio resta in Zanzotto la vitalità e la resistenza che erano proprie anche di Leopardi: la sfida, cioè, di credere nell'essere umano, nella collettività che sia fonte di coesione e di cura.

---

<sup>388</sup> A. Zanzotto, *A faccia a faccia*, [1963], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, pp. 125-130, p. 126.

<sup>389</sup> G. Leopardi, *La ginestra, Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, presentazione di G. Folena, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 633-642, p. 633, vv. 17-20.

<sup>390</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 526, vv. 177-185, tr. it., p. 527: «E che cosa ti abbiamo fatto, quanto ti abbiamo fatto/di male – intossicata, sconquassata, rosicchiata/castrata – non per il bene nostro che dal tuo non può separarsi,/ma per l'avidità di pochi, gufi dal gozzo pieno/zeppi fino all'intontimento,/e pur sempre intenti a sgranocchiare,/per le bave di soldi lumacosi, marci fradici,/e per colpa di chi dovendo difenderci, e difenderti da loro,/ne era complice, invece».

L'invenzione poetica, per Zanzotto, dunque nasce sempre da un atto d'amore verso la realtà, anche quando essa appare degradata e contaminata, come propensione verso la bellezza e la bontà [...] È una voce che s'impone, scaturendo anche dal dolore e dalla frustrazione: ma soprattutto dall'entusiasmo, dalla sovrabbondanza del sentire.<sup>391</sup>

Nella lirica finale della sua opera Leopardi aveva individuato in un'istanza collettiva («E quell'orror che primo/contra l'empia natura/strinse i mortali in social catena»<sup>392</sup>), l'unica forma di resistenza in grado di contrastare l'indifferenza della natura, che lascia morire gli uomini come se fossero formiche («Non ha natura al seme/dell'uom più stima o cura/che alla formica [...]»<sup>393</sup>).

Zanzotto nel *Filò* oppone alla forza dirompente della natura l'insegnamento leopardiano, che converge in un sentimento di fratellanza («catarse, volerse tuti insieme./insenbradi a combater»<sup>394</sup>). Tuttavia, nel poeta di Soligo, si fa strada anche un'altra soluzione, conseguenza necessaria per contrastare l'attività predatoria dell'uomo contro la natura, l'ecologia:

Pensón che quela testa santa  
onipotente e misera –  
[...] –  
fursi la à sol bisòin che la jutóne 'n póch  
che se jutóne 'n póch,  
par esser tuta splendor, tuta aiuto.<sup>395</sup>

Con questa speranza, che è anche un'esortazione ad uno stile di vita più retto e rispettoso dei tempi geologici, il *Filò* si avvia verso la conclusione. Sono due i congedi che Zanzotto scrive per il poemetto, a testimonianza di un discorso che non sa finire, perché inesauribile è la voce del *logos*. Il primo congedo è strettamente riferito alla riscoperta postura collettiva: il poeta sente la necessità

---

<sup>391</sup> U. Motta, *Quando il ghiaccio si rompe. Esperienze poetiche novecentesche*, Roma, Carocci, 2017, p. 218.

<sup>392</sup> G. Leopardi, *La ginestra, Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, presentazione di G. Folena, cit., p. 637, vv. 147-149.

<sup>393</sup> Ivi, p. 640, vv. 231-233.

<sup>394</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 526, vv. 173-174, tr. it., p. 527: «ritrovarci, volerci tutti insieme./amalgamati a combattere».

<sup>395</sup> Ivi, p. 528, vv. 202-203, 206-208, tr. it., p. 529: «Pensiamo che quella testa santa/onnipotente e misera – [...] – forse ha solo bisogno che l'aiutiamo un poco,/che ci aiutiamo un poco,/per essere tutta splendore, tutto aiuto».

di sentirsi parte di una comunità, per questo motivo usa il dialetto, per questa stessa ragione inscena la riproduzione letteraria di un rito popolare e contadino, il *filò*, appunto.

È per questo che ho anche difeso molto il dialetto rispetto alla lingua nazionale e la piccola comunità rispetto alle grosse comunità; non in senso regressivo, ma perché la piccola comunità conserva molti valori di affettività e di sensibilità, che invece si disperdono nei grandi gruppi.<sup>396</sup>

Il primo congedo, infatti, indugia proprio sulla dimensione rituale con cui ci si separa dopo il lungo *filò*: la sera cala, insieme con l'aumentare della cenere dello scaldino, «l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt».<sup>397</sup> Ma se tutto ciò che è stato detto «dai fià dei filò» («dai fiati del filò», v. 277), se tutte le tematiche emerse, quelle razionali e quelle irrazionali, oniriche, «tra lori se filarà» (v. 279), allora una nuova società sarà possibile e con essa un nuovo essere umano.

[...] là sù, là par atorno del ventar de le stele  
se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi  
inte 'n parlar che sarà un par tuti<sup>398</sup>

Questo primo saluto chiude il *Filò* sotto l'insegna di un comune intento: Zanzotto non auspica solo ad una fratellanza umana ma anche ad un raccordo tra quelle scienze che nell'uomo hanno la propria applicazione: la linguistica («un parlare che sarà uno») e l'antropologia («pensieri nuovi»).

Nel secondo congedo il tono retorico ed esortativo del primo viene stemperato. «L'inghippo linguistico» ritorna a farla da padrona allorquando il poeta torna a riflettersi nell'imperfezione dell'uomo e nell'indicibilità della parola poetica: l'andatura claudicante, l'impaginazione che procede per espressioni frante, il dubbio, si impongono sulla lirica.

(Disèe fii, disèe fià,  
e co le ónge intive sol che in

---

<sup>396</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1280.

<sup>397</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 534, v. 275, tr. it., p. 535: «è l'ora di andarsene, di lasciare il calduccio del covo».

<sup>398</sup> *Ibid.* vv. 280-282: «lassù, nei dintorni del tirar vento di stelle/si accenderanno i nostri mille parlari e pensieri nuovi/in un parlare che sarà uno per tutto».

s'césene – noi – de calcossa  
descompagnà sparpagnà  
inte la lópa de un posterno eterno)  
(Disèe, disèe )<sup>399</sup>

Il commiato definitivo potrebbe essere paragonato ad un momento di svelamento: durante l'intera narrazione l'io lirico è stato come addormentato, inabissato nei fumi onirici o semiosciente sulla soglia tra il sonno e la veglia.

In ogni caso vorrei dire che, per quanto riguarda la poesia, essa si muove confortata da una perenne tradizione di esperienza sul quel terreno in cui sogno e veglia dono compresenti senza cancellarsi reciprocamente.<sup>400</sup>

Ma quando il *Filò* finisce e la poesia tace il suo canto ecco rompersi l'incantesimo: la pagina segue i sussulti di un risveglio improvviso; il tono si fa sarcastico, disilluso: il soggetto è confinato in uno spazio geografico «posterno» («zone rivolta a nord, in ombra»), in eterno. Quanto di buono si è cantato non è che un'eco lontana. L'io ritorna sotto le sembianze di una diffrazione emorragica, scompaginato. Ma qualcosa nella composizione testuale ci riporta di nuovo indietro alla nascita del *Filò*: il chiodo paleoveneto che ha aperto la raccolta, consacrato a «Rèitia sanatrice tessitrice», sigilla anche la conclusione del poemetto.

Tutto, insomma, è pronto per ricominciare.

( 'Note, 'note; 'l filò l'è finì).<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 536, vv. 291-296, tr. it., p. 537: «(Dicevo fili, dicevo fiati,/e con le unghie incappo solo in/schegge – noi – di qualcosa/scompaginato sparpagliato/nel muschio di un a-nord eterno)/(Dicevo dicevo)».

<sup>400</sup> A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, [1984], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1292.

<sup>401</sup> *Ibid.* v. 297: «Buona notte, buona notte; il filò è terminato».

*Parte Terza*

*Pasolini e Zanzotto:  
tradizione letteraria e cultura del loro tempo*

Nell'arco della loro produzione intellettuale Pasolini e Zanzotto hanno integrato nelle proprie scelte poetiche le tensioni prodotte dalla contemporaneità ma altresì hanno sperimentato un fruttuoso e intenso scambio con gli autori della tradizione otto-novecentesca italiana ed europea. In questa terza parte si affrontano le relazioni, i rimandi, le analisi e la trasposizione in versi di autori della tradizione che i Zanzotto e Pasolini raccolgono e rideclinano sulla pagina critica e poetica. Per quanto riguarda gli scritti saggistici di Pier Paolo Pasolini si terrà conto degli studi sulla tradizione letteraria, compresi nelle raccolte *Passione e ideologia* (1960) e *Empirismo eretico* (1972), ma anche degli articoli giornalistici, *Scritti corsari* (1975), e dell'esperimento narrativo-pedagogico di *Lettere luterane* (1976). Tutte le raccolte di saggi sono adesso contenute nell'edizione dei «Meridiani» dal titolo *Saggi sulla letteratura e sull'arte e Saggi sulla politica e sulla società*, cui si è fatto già precedentemente riferimento.

Per Andrea Zanzotto si farà riferimento alla produzione saggistica raccolta in *Fantasie di avvicinamento* (1991) e *Aure e disincanti nel Novecento letterario* (1994) poi confluiti nei due volumi dal titolo *Scritti sulla letteratura*, cui ci si è già riferiti nel corso del lavoro. Si prenderà inoltre in considerazione la raccolta postuma dal titolo *Luoghi e paesaggi* (2013).<sup>1</sup>

### *1. Pasolini, Zanzotto e la poesia di Giovanni Pascoli*

La figura di Pascoli, all'interno della poesia di Pasolini e di Zanzotto viene a porsi come paradigma fondante della teoria e della prassi versificatoria.

Il ruolo svolto dall'autore delle *Myricae* offre la possibilità di mettere in relazione l'operato di poeti, solo apparentemente distanti, quali sono appunto Pier Paolo Pasolini e Andrea Zanzotto, ma che si incontrano nel comune interesse per un autore che continua a vivere nella sperimentale e dialettale produzione poetica del secondo Novecento.

Il nome di Pascoli accompagna sin dagli esordi la riflessione critica del giovane Pasolini: in primo luogo perché costituisce, come è stato detto, l'argomento della tesi di laurea conseguita nel 1945 e, in secondo luogo, perché il Pascoli viene proposto da Pasolini come termine esemplare attraverso il quale

---

<sup>1</sup> A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

si articolano e si specificano le operazioni poetiche di tutto il Novecento, inclusa l'esperienza di Pasolini stesso.

Già con l'*Antologia* del '52 il poeta di Casarsa aveva dato largo spazio all'influenza del Pascoli sulle realtà poetiche dell'Italia considerate di minore importanza rispetto alla grande letteratura nazionale. Ed è proprio partendo dall'aggettivo «minore» che si articola la riflessione di Pasolini. In un saggio del 1947 dal titolo *Pascoli e Montale*<sup>2</sup> il poeta di Casarsa pone l'accento sulla necessità di leggere i due autori presenti nel titolo congiuntamente: l'uno come necessaria spiegazione dell'altro. Il saggio si pone come obiettivo quello di fornire un'analisi della produzione del primo Montale. Lo scritto, infatti, era apparso, in una prima edizione, su «Libertà», Udine 1946, con il titolo: *Pascoli e Montale. Nota sulle prime poesie degli 'Ossi di seppia'*.

Ciò che maggiormente attiva l'interesse pasoliniano è la tecnica con la quale, tanto Pascoli quanto Montale, conducevano il proprio tracciato poetico: la considerazione, cioè, del «particolare», inteso come momento della quotidianità, elevato ad universale attraverso la riformulazione poetica.

Il discorso dovrebbe impernarsi su quel «particolare», cui accennavo in principio, che rappresenterebbe il simbolo di una poesia minore o parlata; di una poesia che rinunciando ai modi comuni sia ai classici sia ai romantici, per l'incapacità ad una dizione in prima persona dove i nomi universali io, morte (...) vengono ripronunciati per intero, senza allusioni, ritrovi infine la propria origine in una meraviglia, a posteriori, e quindi cosciente, scontata, di fronte agli oggetti e ai minimi fatti del mondo.<sup>3</sup>

Il dato più interessante di questa analisi si può ricercare nel rapporto che Pasolini rintraccia tra le parole e il mondo, tra il linguaggio e la realtà. Nell'analizzare infatti il percorso compositivo dei due autori Pasolini individua una differenza: da un lato in Pascoli, il dato di realtà svolge la funzione di «evasione», dall'altro in Montale, il «particolare» viene eletto ad «amuleto».

Nel Pascoli questo prevalere della parola come suono, come espressione parallela ma non aderente alla realtà, era un gioco tra ingenuo ed estetizzante; era una delle sue evasioni non sempre necessarie. Inventata, in simili casi, un vocabolario poco pascoliano, dove non sarà gratuito notare quell'abbondanza di

---

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in Id., *Il portico della morte*, cit., p. 8.

parole «moderne» (sbanda, sazio di memorie, pianto disusato, cartocci strepitosi, l'orlo dell'ombra, s'annuvola, botro, ecc.), che indica un'indubbia vitalità della sua poesia «minore».<sup>4</sup>

In questo passaggio, insomma, Pasolini sottolinea ed evidenzia la sonorità dei versi del Pascoli, autore quest'ultimo, capace di conferire una dimensione tutta verbale della realtà. Mi sembra si possa fruttuosamente mettere in relazione questo commento di Pasolini, riferito alla poesia del Pascoli, con l'esperimento, successivo e molto più estremo, portato avanti dalla *Beltà* di Andrea Zanzotto.

Quando Zanzotto completa nel 1968 il suo nuovo libro di poesia, questo segna una svolta decisiva nel modo in cui fino ad allora era stata percepita la realtà all'interno della versificazione. Il problema che ritorna a porsi con forza è l'idea di una rappresentabilità del mondo data dalle parole che lo descrivono. Non siamo più nella sperimentazione zanzottiana della poetica ermetico-ungarettiana:<sup>5</sup> quel momento, cioè, in cui la storia, pur restando celata, si determinava il modo di comporre poesia. Quanto, piuttosto, in una fase in cui la storia a fronte di un linguaggio piegato alle esigenze del consumo di massa, ha ormai bisogno di nuovi modi e di nuove forme espressive per essere rappresentata.

L'attenzione di Zanzotto è quindi rivolta alla forma attraverso la quale è possibile far rientrare nella lingua un panorama storico sempre più minacciato dalla perdita di autenticità. Tutta l'esperienza della poesia zanzottiana di questi anni è orientata a restituire alla parola spessore semantico e fonetico: laddove non basta più il senso storico delle parole, è necessario passare al suono e al significante. Su tutto domina, tuttavia, «la ferma consapevolezza della radicale

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 7.

<sup>5</sup> G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Meridiani, Mondadori, 1986, p. 820: «La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico...in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato».

Cfr. A. Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, cit., p. 55: «Se gli avverbi improvvisamente», «in fretta», l'aggettivo «brevissimi» e ancor più il sintagma «poche parole» del brano sopra citato sembrano accostare le due ottiche, l'aggettivo «tragico» e il perseguimento di parole incaricate di dare spazio ad un senso straordinariamente intenso ne segnano una decisiva distanza».

inattangibilità del corpo vivente della natura, della sua impermeabilità al linguaggio». <sup>6</sup>

L'ascendente pascoliano sulla *Beltà* si insinua dunque non solo attraverso la teoria ma anche al di sotto della rima e in tutti quegli strumenti della retorica che soccorrono il poeta quando smarrisce la strada del significato. È stato notato da Stefanelli <sup>7</sup> il proliferare della tradizione della ballata otto-novecentesca all'interno della composizione della *Beltà*, specialmente nella sezione dal titolo *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*. <sup>8</sup> I componimenti inclusi in questa serie testimoniano del passato esistenziale e poetico di Zanzotto; si ritorna dunque ad un atteggiamento metapoetico sperimentato già in precedenza nelle *Ecloghe*. In questa sezione della *Beltà* è maggiormente possibile scorgere le tracce del passaggio pascoliano all'interno dei versi.

A proposito di due dei dieci componimenti che costituiscono la serie, il V e il VI, Dal Bianco nota: «L'ossitonia del verso finale di ciascuna strofa allude a un uso pascoliano, spostandone in definitiva – giusta il piano tematico – la sottile dialettica fra tradizione e innovazione». <sup>9</sup>

Si danno di seguito le parole finali di ogni strofa di cui è composta la poesia, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, v <sup>10</sup>: «gioventù»; «aldilà»; «dà»; «o»; «so».

Nella poesia V il Soggetto si trova costretto di fronte ad una scelta, ad una decisione: salvare, «non far fuori», o non salvare, «far fuori», quel «vecchio atteggiamento orfico, che pretendeva di portare alla luce [...] la verità del linguaggio attraverso un “grumo di nomi”». <sup>11</sup>

Si incontrano per questa strada, dunque, esplicitamente, un vecchio modo di intendere la poesia, come cioè uno spazio letterario da cui emergeva, per mimesi del linguaggio, la realtà; e un nuovo modo con il quale è possibile cogliere il

---

<sup>6</sup> F. Carbognin, *Le «funzioni insospettate» della poesia*, in Id., F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, cit., p. 59.

<sup>7</sup> L. Stefanelli, *Memorie ballatistiche nella Beltà tra linearità ritmica e circolarità metrica*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, cit., pp. 131-155.

<sup>8</sup> A. Zanzotto, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 280-293.

<sup>9</sup> S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, *La Beltà*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1495.

<sup>10</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, v, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 285-286.

<sup>11</sup> S. Dal Bianco, *Profili di libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1495.

mondo: un linguaggio che non si presti più solo all'imitazione ma che produca attraverso se stesso, o meglio attraverso la sua disgregazione, il mondo.

Si parte, quindi, da una dimensione annegata in un flusso da cui la realtà, fondendosi con il non-detto in un processo di reificazione, risulta diminuita:

[...]  
come abbiamo, noi, tollerato  
che tutto fondesse nel suo, difalcato,  
«che voi e io e tutto fosse un dato  
e non ciò che si dà»<sup>12</sup>

Per giungere, nella quarta strofa della lirica, ad una risposta del problema che, attraverso un lessico letterario, sembra risolversi in una parodia<sup>13</sup> di se stesso. Decidere che cosa salvare significa attuare una serie di procedimenti che si dispongono nella poesia con l'andamento di una *climax* discendente: essere capaci di mettere in campo risorse linguistiche che giungono dai diversi campi del sapere; riuscire a riordinare questa variegata materia in quadri organici; saper dominare la tempesta extrapoetica che sembra affondare il linguaggio in una «fossa»<sup>14</sup> di nullità a cui si può opporre solo una catena di suoni pre-articolatori.

Ora promettere risorse estreme  
o grandi affreschi d'insieme  
o l'innesto che dal mai qui preme  
o la buriana che le sceme  
fosse inacqua e aera le supreme  
nullezze: aggangiare catene di e, di o.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, v, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 285, vv. 17-20

<sup>13</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. LXXIX: «Parodia intesa musicalmente, come rielaborazione in forma indipendente di materiali che giungono da altre composizioni, pratica già nota alla musica antica e presente anche nelle esperienze del nostro secolo da Stravinskij a Berio a Kagel».

<sup>14</sup> D. Catulini, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, novembre 2017, p. 137: «Il tentativo di verbalizzare il “mondo”, dunque, scivola in una lacuna, immagine che confluisce in un'isotopia di cui fanno parte le figure della fessura e della crepa, esempi prediletti di luoghi interstiziali in cui lo spazio è il diario del tempo, e dove si deposita una preistoria virtuale del legame tra Essere e linguaggio».

<sup>15</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, v, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 285, vv. 21-26.

È dunque rifacendosi a questo grado di sperimentalismo che, d'accordo con Stefanelli, si può rimodulare per Zanzotto, capovolgendolo, quello che Contini aveva detto del Pascoli: un «rivoluzionario nella tradizione»<sup>16</sup> che si incarna in un atteggiamento «tradizionale nella rivoluzione».<sup>17</sup> E sempre più si vanno definendo i termini di questa «rivoluzione»: essa infatti non si realizza più soltanto nella capacità di piegare a nuove esigenze le tradizionali strutture compositive; ma ha a che fare anche con il modo in cui la poesia, e quindi il linguaggio, viene messo in relazione con la realtà.

Queste due sincroniche tensioni attraversano la pagina zanzottiana, come si può ben vedere nella lirica successiva.

L'atmosfera sospesa nell'indecisione di una scelta, della poesia V, si soglie e si chiarifica nel componimento che segue, il VI. Qui, come scrive Dal Bianco:

Cala nel presente, in un impeto attivistico, l'*impasse* della poesia che precede, della quale ripresenta il pascolismo, questa volta esibito non solo nel rigore strutturante delle rime, quasi sempre perfette (e si noti l'abbondanza delle tronche in -ù, compresa la pascolianissima *mai più*), ma anche per il tramite della famosa onomatopea aristofanesca, di alcuni calchi lessicali e perfino ritmici (vedi il piede ternario in «irrorà di gocce, di nevi, le cose lontane»<sup>18</sup>).

L'assunto di questo componimento dai numerosi tratti pascoliani si conclude con la decisione di riformulare lo spazio poetico, di tessere un nuovo legame tra il linguaggio e la realtà.

«Inverosimile fu la figura, figura del vero»<sup>19</sup>: la poesia dovrebbe rappresentare uno strumento capace di produrre la realtà e abbandonare la funzione, oramai logora, di mimesi.

In questa direzione è possibile leggere in controtuce quell'assunto heideggeriano secondo il quale:

[...] il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a

---

<sup>16</sup> G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 227.

<sup>17</sup> L. Stefanelli, *Memorie ballatistiche nella Beltà tra linearità ritmica e circolarità metrica*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, cit., p. 153.

<sup>18</sup> S. Dal Bianco, *Profili di libri e note alle poesie*, in, A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1496.

<sup>19</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VI, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 287, v. 20.

compimento la manifestatività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono.<sup>20</sup>

Linguaggio, poesia e poeta si trovano così legati insieme dalla loro capacità di farsi, contestualmente, creatori e custodi dell'ente, dell'essere. Il linguaggio si dà nel parlare, nel suo esserci, diventa cioè un luogo nel quale l'essere, non solo fa conoscenza di sé, ma si apre e si nomina:

Là dove non ha luogo linguaggio di sorta, come nell'essere della pietra, della pianta e dell'animale, non ha neppure luogo alcun aprimento dell'ente e quindi nessun aprimento del non-essente e del vuoto. Il linguaggio, nominando l'ente, per la prima volta lo fa accendere alla parola e all'apparizione. Questo nominare dà un nome all'ente nel suo essere e in base ad esso.<sup>21</sup>

Con *La Beltà* il soggetto si trova precipitato in un universo di segni, di grafemi, di suoni attraverso i quali identifica se stesso e in esso si riconosce o si deforma. Torna, quindi, ad avere posto quel distacco di cui parlava Pasolini a proposito del Pascoli. A proposito della lirica *Uccellino del freddo*<sup>22</sup>, dei *Canti di Castelvecchio*, Pasolini osservava la capacità di Pascoli di eclissarsi di fronte al darsi dei suoni.

Questa è una di quelle liriche che si potrebbero chiamare di *parole*, le quali non riescono né ad una catarsi né attraverso il particolare (*Myrica*), né attraverso il respiro di una sintassi sprofondata in saggezze estreme (poemi della vecchiezza); ma si staccano dalla prosa per mezzo di un senso mitico del suono, di una fantasia onomatopeica<sup>23</sup>.

In Zanzotto invece il linguaggio non è più soltanto suono pascoliano, benché resti fortissima quella matrice fonica di cui parlava già Pasolini per Pascoli. La prospettiva, infatti, si complica e si articola aprendosi a problemi filosofici, fenomenologici ed estetici.

---

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, ed. it. a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2008, p. 31.

<sup>21</sup> M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, ed. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 57.

<sup>22</sup> G. Pascoli, *Uccellino del freddo*, *Canti di Castelvecchio*, in Id., G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 2002, vol. II, p. 720, vv. 30-32: «Tu frulli dal vetro alla fratta./Ecco un tizzo soffia, una stampa/già croscia, una scorza già scatta»

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in Id., *Il portico della morte*, cit., p. 7.

Il rapporto tra linguaggio e spazio viene a porsi come centro teorico della versificazione zanzottiana: il silenzio, quel luogo a-sonoro in cui può prodursi la comunicazione è sparito dalla realtà, essa ormai è fatta di chiacchiere assordanti.

Le vie praticabili, a questo punto, sono due: scavalcare il linguaggio in direzione del silenzio, oppure affrontare la lingua inautentica sul suo stesso terreno, farsi attraversare dalla chiacchera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico.<sup>24</sup>

Alla coppia lingua-realtà, ecco aggiungersi l'opposizione autentico-inautentico secondo un procedimento dicotomico tipico della poesia zanzottiana.

In definitiva la lettura pasoliniana di Pascoli ci consente di guardare all'autore delle *Myricae* da una prospettiva che ben si accorda con l'operazione di sperimentalismo a cui Zanzotto sottopone il linguaggio poetico.

## *2. La presenza di Eugenio Montale nei saggi di Pasolini e Zanzotto, 1940-1960*

L'attenzione alla parabola intellettuale di Montale costituisce un comune interesse sia per l'esperienza critica che per quella poetica di Zanzotto e di Pasolini.

Cominciamo dalla prosa: numerosi sono gli interventi che Zanzotto dedica al poeta ligure dal 1953 e per tutti gli anni '60; per quanto riguarda il punto di vista pasoliniano, invece, Montale rappresenta l'unico erede di quella poesia «minore»,<sup>25</sup> confermata fino a *La bufera e altro* (1956), grazie alla quale la realtà, sebbene ridimensionata al grado di «particolare» quotidiano, risulta elevata a paradigma estetico foriero di un messaggio assoluto.

---

<sup>24</sup> S. Dal Bianco, *Profili di libri e note alle poesie*, in, A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1483.

<sup>25</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in Id., *Il portico della morte*, cit., pp. 8-9: «Tanto la poesia pascoliana quanto la montaliana possono essere dunque classificate "minori", in quanto riducono le proporzioni del mondo a un oggetto, a un'occasione, in cui quel mondo resta riassunto. Il "particolare" di questi due poeti è un modo di aggirare quella *difficoltà d'infinito* che i classici e i romantici avevano affrontato di petto».

Per gran parte de *La bufera* non c'è niente da aggiungere a quanto si è detto a proposito degli *Ossi* e delle *Occasioni*. L'angoscia, proprio nei meri termini clinici, produce una riduzione delle reazioni, una fossilizzazione della vita in atti maniacalmente propiziatori, in una certa mostruosità della percezione: insomma produce il bisogno di negarsi per sopravvivere. Questa aridità si maschera in forme di estrema intelligenza – lucida soprattutto nell'atto di trasformare le sensazioni in esposizioni – di elegantissima elusività – come manutenzione del segreto inesauribile e ineffabile della propria persona – di pathos calcolato (in versi come: «Volo con te, resto con te; morire...» da *Nubi color magenta*) quasi su calchi di romanza operistica etc.<sup>26</sup>

Nel 1953 Zanzotto porta a termine una riflessione che si concentra sulla cifra poetica di Montale restituendoci un ritratto lucidissimo e inedito del poeta genovese. Il saggio porta l'emblematico titolo di *L'inno nel fango*.

Di fronte a questa intuizione profetica si resta davvero spiazzati; soprattutto considerando l'autorità, da Zanzotto stesso confermata, conferita all'autore come Montale il quale, con sole due raccolte (*Ossi di seppia* del 1925 e *Le occasioni* del 1939), si è imposto nel panorama letterario come espressione più alta di una poesia colta, sublime e capace di elevare i particolari del mondo ad un finissimo grado di preziosismo assolutizzante.<sup>27</sup>

Sembrerà, dunque, ancora più controversa la scelta di intitolare *Inni nel fango* un saggio sul Montale delle prime due raccolte poetiche. In realtà con questa prosa Zanzotto dimostra un'acutissima sensibilità poetica che anticipa, o forse

---

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, *Montale*, in Id., *Passione e Ideologia*, pp. 322-326, pp. 324-325.

<sup>27</sup> Su *Ossi di seppia*, Cfr. G. Zampa (a cura di), *Introduzione*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, pp. XI-LIV, p. XXXIV: «Nella loro novità dissimulata, *Ossi di seppia* avrebbero potuto essere scambiati per un prodotto tra Pascoli e “La Voce”. Le novità non solo interne del libro: la ricchezza e la complessità del gioco di rime, la libertà e aderenza dei ritmi, la musica spiegata o celata saranno scoperte dai più attraverso i libri successivi».

Su *Le Occasioni*, Cfr. R. Luperini, *La pedina, l'angelo e la scacchiera della storia*, in Id., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza Editore, 2007, p. 60: «Il tentativo è quello di dare “eternità” all'“istante”, di immobilizzare classicamente una verità simbolica concentrata in un gesto o in un sentimento. La paratassi, che ora sostituisce la prevalente ipotassi del libro precedente, è l'unica forma possibile di organizzazione dello stile, e della realtà. Ma proprio perché essa isola le “occasioni” (dove il titolo), gli eventi, gli “oggetti”, e li giustappone nella loro irrelatezza, li carica anche di responsabilità simbolica. L'innalzamento lessicale e stilistico non è che il corrispettivo di questa tendenza a una verità allegorica. Classicismo e simbolismo cercano e trovano un loro punto di fusione».

genera, un'inversione di quella riflessione montaliana sul detrito<sup>28</sup> che porterà ad una caduta del linguaggio nella fanghiglia della quotidianità con *Satura*, 1971.

Nel saggio del 1953 Zanzotto avvia una profonda analisi della poesia di Montale riscontrandovi delle caratteristiche che ne fanno un modello insuperabile per la poesia del Novecento:

Montale, definito come poeta della vita che è già passata e che tuttavia perdura paradossalmente, «a tratti», «a barlumi», per accorgersi della propria «assenza» o per ricordare altre e superiori sue manifestazioni, si presenta come uno dei più qualificati testimoni di nuove forme di sensibilità venute a caratterizzare quella corrente di vita spirituale che iniziò il «descensus ad Inferos» verso la fine del '700, sulla linea di una volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà.<sup>29</sup>

Il mondo montaliano trasfigurato dall'allegoria, dalla «luce che tutto rende pietra»<sup>30</sup> sembra godere di un paravento simbolico che gli consente di non contaminarsi mai del tutto con quello «scialo di triti fatti» che rendono la vita «crudele più che vana»<sup>31</sup>. Il rapporto con la storia scivola in secondo piano<sup>32</sup> durante tutta la prima stagione poetica montaliana. Qualcosa si modifica con *Le Occasioni* ma ancora qui resta un fortissima cifra di psicologismo che accomuna la matrice della poesia di Montale a quella «particolarissima» di Pascoli: «È lo scaturire improvviso nella coscienza di un pensiero, che era stato elaborato nel subcosciente, al contatto di un “riflesso condizionato”, scelto e riconosciuto tra i simboli del mondo esteso; è il substrato emotivo che viene tratto alla luce secondo un canone puramente estetico».<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, pp. 21-28, p. 21: «La scoria, il detrito, il residuo, riscontro di certo modo del vivere che sente se stesso come ab-iezione, costituiscono un tema che percorre tutta l'opera di Montale e che è stato messo in rilievo fin dalle prime chiose a *Ossi di seppia*, titolo emblematico che gli si connette. È un motivo che tende a invadere sempre di più il campo, ad apparire come punto di riferimento per tutti gli altri che gli s'intrecciano, a divenire quasi il loro invero più attendibile».

<sup>29</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, [1953], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, pp. 15-20, p. 15.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> E. Montale, *Flussi, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, cit., p. 78, v. 48.

<sup>32</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, [1953], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, cit., p. 15: «Si è tentati di affermare a questo punto che appare nella poesia di Montale una vera e propria “allergia” per l'insieme dei fatti che sono “triti”, per il “reliquiario”, la fanghiglia, la breccia, la maceria: come per l'inconscio stabilirsi di un rapporto pieno di contrasti e di reazioni tra l'animo del poeta e questi particolari aspetti della realtà naturale».

<sup>33</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in Id., *Il portico della morte*, cit., p. 9.

Nell'arco di sei anni, Zanzotto fa un passo in avanti rispetto alla lettura pasoliniana che già aveva riscontrato in Montale «una specie di tellurica instabilità della parola».<sup>34</sup> Ed è proprio a partire da questa connotazione, viscerale, appunto «tellurica», che Zanzotto disegna un itinerario geologico. Quella poesia che aderiva alla realtà nella sua componente naturale sempre più intreccia il suo cammino con un linguaggio «terroso»<sup>35</sup>, sprofondato nell'abisso del tempo.

Nell'interpretare, con un lessico mineralogico e geologico, la poetica di erosione insita negli *Ossi* in realtà, Zanzotto, sta preconizzando uno sprofondamento che davvero farà precipitare il linguaggio montaliano nei miasmi fangosi delle «stalle d'Augìa».<sup>36</sup>

Perché Zanzotto parla di Montale? Si tratta di un Montale che nel '53 ha pubblicato soltanto *Ossi di seppia* e *Occasioni*, e il libretto *Finisterre*, contrabbandato da Contini. Ha già completato, praticamente, le poesie de *La Bufera e altro*, quelle che comporranno il terzo libro di Montale, l'ultimo ancora sublime, che usciranno nel '56 da Neri Pozza e l'anno dopo da Mondadori. Ne manca soltanto una, *Il sogno del prigioniero* testo fondamentale, a sua volta fondante che Montale scriverà nel '54. Dopo aver scritto quella poesia, Montale comporrà il libro ma non scriverà più poesie per quasi un decennio, fatto unico e straordinario. È un'ipotesi critica non del tutto balzana il pensare che Zanzotto, con quel saggio del '53, abbia indirizzato Montale su una certa strada, abbia posto a Montale un problema che Montale avrebbe d'acchito risolto con il *Sogno del prigioniero*, uscito nell'estate del '54 sulla rivista «Il Ponte», ponendogli, poi, il problema di un decennale silenzio che risolverà con gli «inni nel fango»: davvero nel fango e nella merda, dall'escatologia alla scatology, come Zanzotto stesso percepirà per primo nel '66, e che verranno raccolti, ma molti anni dopo, in *Satura*.<sup>37</sup>

Con *Il sogno di un prigioniero* siamo in un momento di svolta nel quale si mette a tema la necessità di integrare la storia all'interno della versificazione.

Ma nel *Sogno di un prigioniero* la protesta ha una violenza e una universalità mai riscontrate prima in Montale.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, [1953], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, cit., p. 16: «[...] ed ecco che ad un certo momento la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra».

<sup>36</sup> E. Montale, *Botta e risposta I, II, Satura*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 285, v. 3.

<sup>37</sup> A. Bertoni, *Georgiche poetiche*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, pp.157-161, p. 158

In queste liriche Montale appare dunque non progredito, o regredito, secondo i gusti, ma *sostanzialmente* rinnovato. Il suo razionalismo si è spinto oltre i confini dell'estetica, fino ad individuare un mondo vivente sopra i suoi oggetti, oggettivamente: il mondo storico.<sup>38</sup>

Il rapporto tra storia e poesia è un problema con il quale deve fare i conti tutta la poesia, e la letteratura *tout court*, del Novecento e di ogni epoca.<sup>39</sup> E in particolar modo, per le raccolte poetiche che sono al centro di questo studio, *La Beltà* e *La meglio gioventù*, prima, e *Filò* e *La nuova gioventù*, poi, specificare l'orizzonte teorico di questa annosa questione costituisce una vera e propria traccia interpretativa.

### 3. Alla stagione di *Andrea Zanzotto* tra *Eugenio Montale* e *Giacomo Leopardi*

Montale rappresenta, come abbiamo visto, un modello di riferimento per buona parte della poesia del Novecento. Con Zanzotto le citazioni, le allusioni, i riferimenti all'opera del poeta degli *Ossi* si fanno espliciti e anzi richiedono spesso un'operazione di confronto. Un caso esemplare è dato dal testo *Alla stagione* componimento che rappresenta «quella continuità della poesia; in senso diacronico, da poeta a poeta o, meglio, da poeti a poeta»<sup>40</sup>: in filigrana possiamo individuare, infatti, non solo la lezione di Montale ma anche diverse ascendenze leopardiane.<sup>41</sup>

Con questa poesia si conclude il ciclo introduttivo alla *Beltà* (composto da *La perfezione della neve*, *Sì, ancora la neve*, e appunto *Alla stagione*): tre grandi poemi nei quali si riflette il dialogo tra il soggetto e la natura. Ma è nel terzo, e conclusivo atto, che si «affronta di petto la questione, centrale in *La Beltà*, della

---

<sup>38</sup> P.P. Pasolini, *Montale*, in Id., *Passione e Ideologia*, cit., pp. 325-326.

<sup>39</sup> Cfr. M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 19: «La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia: temi dello sviluppo o del blocco dello stesso, temi della crisi e del ciclo, temi dell'accumulazione del passato, grande sovraccarico di morti, il raffreddamento che minacciava il mondo. È nel secondo principio della termodinamica che il XIX secolo ha trovato gli elementi essenziali delle sue risorse mitologiche».

<sup>40</sup> C. Pezzin, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Verona, Cierre, 1988, p. 45.

<sup>41</sup> Cfr. *Ibid.*: «Passando all'analisi de *La Beltà* (1968), due sono i microtesti significativi in prospettiva leopardiana, *Alla stagione* e *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*».

temporalità, sul profilo del rapporto fra la storia e il consueto binomio paesaggio stagionale-tradizione dei classici».<sup>42</sup>

*Alla stagione* ripercorre la strada della canzone leopardiana *Alla primavera o delle favole antiche* come risulta evidente già dal titolo.

L'esordio stagionale della prima strofa non fa che annunciare il tema che verrà sviluppato nelle sezioni successive.

I

Inanellatamente e in convergenza pura  
è il fatto stagionale. Questa perla perlifera,  
sistema ed argomento  
qui, tutto intorno al qui, ottimo.  
E poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella  
e alla fa-favola, femmine balbe, sorelle.  
Se ne va, te ne vai; oh stagione.  
Non sei la stagione, non sapevo.<sup>43</sup>

Già da questa prima strofa è possibile riconoscere i riferimenti a diversi autori della letteratura italiana incluse le autocitazioni, non infrequenti nella poesia de *La Beltà*, dalla stagione giovanile dello stesso Zanzotto: «avverbio di sapore dantesco, *inanellatamente*, dà subito il senso della circolarità e della chiusura, e ricorda la figura dell'atollo<sup>44</sup> in *Dietro il paesaggio*»<sup>45</sup>; al v. 6 «fa-favola» è di ascendenza leopardiana «mentre di chiara allusione dantesca<sup>46</sup> sono le “femmine

---

<sup>42</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, La Beltà*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1491.

<sup>43</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 277, vv. 1-8.

<sup>44</sup> A proposito della poesia eponima della sezione, *Atollo*, della raccolta del '51, Cfr. S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Dietro il paesaggio*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1409: «Oltre a *Der Archipelagus* di Hölderlin, il titolo si richiama alle fantasticherie geografiche infantili (di cui parla anche Baudelaire [...]) e non ha un significato univoco: allude all'emisfero circolare illuminato dalla luce diurna, alla cerchia dei monti intorno a Pieve, ma anche ai depositi alluvionali di Soligo, sul cui greto sabbioso Zanzotto era solito giocare da bambino, scavando canaletti e inalzando castelli».

<sup>45</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Dietro il paesaggio*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1491.

<sup>46</sup> D. Alighieri, *Purgatorio, Canto XIX*, in Id., *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1999, p. 337: «mi venne in sogno una femmina balba,/ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,/con le man monche, e di color scialba».

balbe” le quali raddoppiano il personaggio che in *Purg. XIX, 7*sgg. figurava la seduzione dei beni terreni, il peccato di incontinenza». <sup>47</sup>

Il balbettio della donna dantesca, del resto, ben si confà ad una poesia come quella della *Beltà* in cui la cifra di dicibilità e di autenticità è continuamente messa in discussione da un linguaggio che punta alla regressione espressiva e all’ellitticità.

Tuttavia l’avverbio iniziale «inanellatamente» sembra anche metterci sulla strada di Montale quando, negli *Ossi di seppia*, nel componimento *Scendendo qualche volta...*, leggiamo: «era la tesa/del mare, un giuoco di anella». <sup>48</sup>

La stagione descritta in questa prima strofa assume le sembianze di un tempo neutro, «il fatto stagionale», un «divenire storico peccaminoso e futile» <sup>49</sup> nel quale tuttavia si riconosce la primavera.

Ma, la nuova stagione è alle porte, incombe nella seconda parte del componimento zanzottiano. Così come in autunno si consumavano i giorni montaliani nei quali «con [...] gioia, precipita/dal chiuso vallotto alla spiaggia/la spersa pavoncella». <sup>50</sup>

## II

E ti chiudi nei tuoi grandi colori  
e i colori nelle grandi ombre  
e porti via te stessa  
e me e non-me nell’alta involuzione  
pregio di un silenzio [...] <sup>51</sup>

Con la seconda strofa si specifica la condizione di stasi, di un momento bloccato: il tempo sembra non muoversi eppure lentamente scorre rivelando una nuova stagione. L’autunno viene così descritto, per sineddoche, grazie alle figurazioni della coppia «zucca» e «fragola» in chiasmo oppositivo con «dalie» e «crisantemi» che erano, nei versi precedenti, manifestazione del rifiorire della primavera.

---

<sup>47</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Dietro il paesaggio*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1491.

<sup>48</sup> E. Montale, *Scendendo qualche volta...*, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 55, vv. 27-28.

<sup>49</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Dietro il paesaggio*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1491.

<sup>50</sup> E. Montale, *Scendendo qualche volta...*, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 55, vv. 29-31.

<sup>51</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 277, vv. 9-13.

[...] s'appone l'ardore di un rumore  
fragilissimo o il cammino di una madre-mamma  
tra le dalie e i crisantemi  
lacunosi leggermente imprecisi [...]  
Decoro, décor, scena da cui, su via su via:  
l'alito e l'invito  
allo scarnito convolvo alla zucca alla fragola,  
a quanto consumarsi ad un tessuto amava [...]<sup>52</sup>

In questa natura dagli echi leopardiani, in una primavera che sembra bloccata e sospesa, la «madre-mamma» è la discontinuità: la non vita della stasi stagionale interrompe finanche l'identità lasciando il soggetto vagare tra «me e non-me e non-noi»<sup>53</sup> (v. 21).

La madre-mamma di Zanzotto non ha attributi, ed è accompagnata dall'articolo indeterminativo, e poi da quello determinativo, con la stessa asetticità con cui parla di «fatto stagionale» per l'entità femminile alternativa.<sup>54</sup>

I riferimenti intertestuali all'autore degli *Ossi* si infittiscono fino a cogliere il ruolo che nella poesia *Falsetto* è riservato alla figura femminile, Esterina.

Sia nella poesia di Zanzotto che in *Falsetto* di Montale, infatti, a fare da sfondo alla vicenda narrata è la coppia stagionale autunno-primavera («salgono i venti autunni, t'avviluppano andate primavere»<sup>55</sup>), a differenza della sola primavera della canzone leopardiana e al solo autunno montaliano del componimento *Scendendo qualche volta...*

Altro tema centrale della poesia di *Alla stagione* è il contrapporsi della «madre-mamma» (v. 15) e la «mami-madre» che «là sul versante ha una forbicina d'argento»<sup>56</sup> (v. 22).

Si alternano in questa poesia, insomma, la «madre-mamma» e la madre-luna:

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 277-278, vv. 14-17, 26-29.

<sup>53</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 277.

<sup>54</sup> C. Pezzin, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, cit., p. 51.

<sup>55</sup> E. Montale, *Falsetto, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, pp. 14-15, cit., p. 14, vv. 13-14.

<sup>56</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 277.

*Alla stagione* è teatro di questo confronto, e il ruolo della luna, come figura femminile virginea e pura che colloquia col poeta, è assunto da una sottintesa entità femminile cui è possibile ora dare un nome montaliano, quello di Esterina.<sup>57</sup>

Quella «madre-mamma», tuttavia, assume i caratteri asettici e indefiniti del «fatto stagionale», una madre fredda come la primavera. La «madre-mamma» è, insomma: «la discontinuità, la novità».<sup>58</sup> Questa figurazione femminile prevale non solo sulla primavera ma anche sul suo opposto, sulla madre-luna: «non possiamo non scorgere in tutto ciò, in questa preponderanza e forza della madre-mamma sulla perla, i segni di un'altra madre: la madre-natura di Leopardi».<sup>59</sup>

La canzone di Leopardi, *Alla primavera*, era stata scritta nel 1822. A quell'altezza cronologica la Natura è definita ancora «santa» e tuttavia già sembra serpeggiare il dubbio che essa non si curi affatto degli affanni degli uomini:

[...] se pur tu vivi,  
E se de' nostri affanni  
Cosa veruna in ciel, se nell'aprica  
Terra s'alberga o nell'acquoreo seno,  
Pietosa no, ma spettatrice almeno.<sup>60</sup>

Con queste parole si chiude la canzone Leopardiana, nell'insicurezza cioè che quella madre-natura, non già compassionevole, quanto meno assista gli uomini nei loro travagli. Zanzotto giunge quindi a Leopardi, alla staticità della stagione leopardiana, ma lo fa con l'interferenza dell'Esterina di Montale.

Nella terza strofa si verifica un distacco dall'esordio primaverile: il soggetto si chiude nel silenzio, come se abitasse quella «grigiorosea nube»,<sup>61</sup> madreperlacea, che minaccia il leggero cuore della giovane montaliana.

Esterina è, tuttavia, anche una figura divina, colei che «assembra l'arciera Diana»<sup>62</sup> e di una dea si parla anche nella leopardiana *Alla primavera*:

Vide, e stupì, che non palese al guardo  
la faretrata Diva

---

<sup>57</sup> C. Pezzin, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, cit., p. 50.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> G. Leopardi, *Alla primavera, o delle favole antiche*, *Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, presentazione di G. Folena, pp. 247-250, p. 250, vv. 91-95.

<sup>61</sup> E. Montale, *Falsetto, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 14, v. 2.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 14, vv. 11-12.

scendea ne' caldi flutti [...]»<sup>63</sup>

Del resto il riferimento mitologico serviva a Leopardi per mettere in evidenza come la natura sia stata viva solo in passato, in quel tempo mitico di adesione armonica tra l'uomo, la natura e gli dei.

Così fa eco Zanzotto alla classicità invocata da Leopardi:

[...] vivi al superlativo – che pingui, che quiete –  
morti al superlativo mummi-mummie-muschi  
e me e non-me e voi nell'inclusione  
in grandi colori e i colori in grandi ombre beatitudine

Già fu beato questo ritirarsi<sup>64</sup>

L'uso del pronome di prima persona plurale, assente in *Alla primavera* di Leopardi ed anche in *Falsetto* di Montale, e l'uso della coppia «beatitudine» e «beato» ha fatto pensare a un preciso luogo leopardiano: «I vivi-morti *al superlativo* sono gli autori classici, anch'essi coinvolti nella grande *inclusione* del divenire autentico, e legati al ricordo del *Coro dei morti* nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*».<sup>65</sup>

Con l'operetta morale composta tra il 16 e il 23 agosto del 1824 si inscena il dialogo tra Federico Ruysch, lo scienziato e medico olandese che perfezionò la pratica della conservazione dei cadaveri, e quegli stessi cadaveri che egli ha reso mummie dotate, quasi, di un'apparenza di vita.<sup>66</sup>

Il tremendo inno sacro cantato dai morti nello studio del dottor Ruysch – forse la più bella delle poesie leopardiane – fa da preludio al dialogo, intriso di humor nero, tra lo scienziato e le mummie. La domanda totale, quella da cui nasce ogni poesia nel suo porsi come punto prospettico entro la vita, punto di pronunciabilità nella e della vita stessa, è posta in termini tragici entro un alone comico.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> G. Leopardi, *Alla primavera, o delle favole antiche*, *Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, presentazione di G. Folena, cit., p. 248, vv. 34-36.

<sup>64</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 278, vv. 33-37.

<sup>65</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, La Beltà*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1492.

<sup>66</sup> Cfr. G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in Id., *Giacomo Leopardi. Poesie e prose, Operette morali*, cit., pp.116-122.

<sup>67</sup> A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1318.

Esemplare questo testo leopardiano, è l'unico dell'opera nel quale si alternano prosa e versi: il dialogo in sé e per sé è un coro (composto da endecasillabi e settenari) che tutti i morti intonano dal momento che è scoccato un «anno grande e matematico».<sup>68</sup>

Il *Coro dei morti* si conclude, dunque, significativamente con le parole: «Però ch'esser beato/Nega ai mortali e nega a' morti il fato».<sup>69</sup>

È bene evidenziare chiaramente la ripresa zanzottiana: così come il fato leopardiano non concede, attraverso la morte, beatitudine né ai morti né ai vivi; così in Zanzotto la forza incolore e fredda della madre-natura aveva costretto la madre-luna a «ritirarsi» lasciando il soggetto in balia del suo «non-me». Si può quindi individuare una simmetria tra la madre-natura e la morte e tra i vivi di Leopardi e il «non-me» zanzottiano.

Sul piano concettuale la morte leopardiana è rappresentata non come non essere, bensì come esistenza del non essere:

Così per i *viventi* il *non essere* risulta meglio dell'*essere*, contraddizione appunto enorme. Nel pensiero dello *Zibaldone* in cui [...] trae queste conclusioni, Leopardi infatti si domanda: «E però, secondo tutti i principii della ragione ed esperienza nostra, è meglio assoluto ai viventi il non essere che l'essere. Ma questo ancora come si può comprendere? che il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa?» (*Zibaldone*, p. 4100, 3 giugno 1824).<sup>70</sup>

Del resto questo è quello che accade quando la madre-luna, benigna, si ritira perché a sua volta schiacciata dalla madre-mamma che è la Natura distaccata dalle pene degli uomini, lasciando il «non-me e voi», cioè i morti, in un tutto indistinto, fatto di colori spenti.

Il tema della cromaticità ritorna in chiusura della seconda strofa evidenziando un movimento ciclico legato anche alla stasi stagionale di cui si parla. A «grandi colori» tuttavia si associano «grandi ombre beatitudine», così come ai vivi e ai morti nella canzone di Leopardi il fato negava la possibilità di

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 118. Secondo l'astrologia antica infatti l'*annus magnus* nel quale si verificava un allineamento per cui gli astri si ritrovavano ognuno nella propria posizione di partenza.

<sup>69</sup> Ivi, p. 117.

<sup>70</sup> G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysh e delle sue mummie*, in Id., *Operette morali*, selezione e commento di G. Panizza, Milano, Mondadori, 1991, p. 165. Per la citazione inserita nel testo da Panizza si fa riferimento a G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1945, di cui si danno nel corpo del testo i numeri di pagina dell'autografo.

sentirti beati. La condizione di beato è legata allora alla condizione di non-essere e, dunque, di nulla.<sup>71</sup>

Tuttavia, come si accennava, Montale gioca una partita decisiva nella codificazione del componimento zanzottiano, specialmente attraverso la figura di Esterina. Emblema della giovinezza, dell'adesione panica con il mondo ella è anche, in Montale, stilizzazione antropomorfa della primavera. Con la terza strofa si apre un atteggiamento di riflessione distaccata sull'avvicinarsi delle stagioni protagoniste nelle prime due strofe.

In Zanzotto il processo di reificazione della parola e della realtà svuota delle sembianze umane la stagione primaverile non realizzando altro che l'attributo metaforico di una femminile preziosità testimoniata dalla «perla perlifera» (v. 2). La beatitudine stagionale, che abbiamo visto essere una prerogativa del soggetto ridotto a «non-me», perché sottomesso ad una madre-natura fredda e distante, sprofonda «in un'altra espansione/più accorta e difficile in vasi e valli perlifere/in silenzio esclusivo perlifero».<sup>72</sup>

### III.

[...] Riferirsi alla grama  
deiezione, ad un pomo ad un fico a uno spino.  
Dire, molte cose, di stagione, usando l'infinito:  
tante dolcezze.<sup>73</sup>

Il soggetto, in piena crisi di linguaggio, restituisce il «fatto stagionale» definendo gli elementi che lo determinano «cose» indistinte e indistinguibili: l'unico verbo idoneo per nominare questo momento sbiadito e incolore è il verbo per eccellenza dell'impersonalità, della non-identità, cioè «l'infinito».

Negli ultimi versi, quindi, si delinea il profilo di Esterina. Nel componimento montaliano coloro che appartengono alla «razza/di chi rimane a terra»<sup>74</sup> contemplavano il volo della giovane donna «fra le braccia/del tuo divino amico

---

<sup>71</sup> A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1319: «Poesia di Leopardi, poesia di tutti i cultori più o meno riusciti, poesia di sempre, si autointerrogano e di autodefiniscono come entro l'origine e la fine (il fine) della vita e della poesia stessa, pur ponendosi come un intrattenibile tic, un'imbastitura vaga, un mormorio contraddittorio appena al di sopra del nulla, ma prepotente come la sillabazione di un tutto».

<sup>72</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 278, vv. 40-42.

<sup>73</sup> *Ibid.* vv. 44-47.

<sup>74</sup> E. Montale, *Falsetto, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 15, vv. 50-51.

che t'afferra».<sup>75</sup> In Zanzotto, invece, si giunge ad un ripetizione stanca che riduce la distanza che corre tra il poeta e la stagione invocata di cui Esterina è l'eterno emblema.

Perché siete immortali  
perché sono immortale perché  
francamente immortale tu sei

e l'uso dell'infinito.<sup>76</sup>

La donna di Montale, la giovane ragazza che si scaglia contro l'infinito si dimostra ancora una volta, «francamente», l'unica a poter reggere con la propria netta esistenza l'aggettivo di «immortale». Non il soggetto spersonalizzato; non voi, i morti, che ritornate dagli esperimenti di mummificazione; ma «tu», Esterina, colei che «s'incide/contro uno sfondo di perla».<sup>77</sup> Ella è l'unica a resistere, vitalisticamente, all'avanzare del moderno senza tempo. Come lei resta immortale solo l'uso dell'infinito che però rappresenta, rovesciando la parabola di Esterina, la riproposizione incolore e monotona di un tempo ciclico, del tempo della massa e dell'omologazione.

Così, si delinea l'impressione di una fitta trama di relazioni tra Zanzotto-Leopardi-Montale, intessute non soltanto al livello del testo di Zanzotto, ma anche a livello del testo di Montale, sempre alla luce della canzone leopardiana *Alla primavera*, con direzioni vicendevoli di richiami, da Zanzotto a Leopardi, da Zanzotto a Montale, da Montale a Leopardi.<sup>78</sup>

#### *4. Il binomio Leopardi-Ungaretti nella critica letteraria di Zanzotto e Pasolini*

Il lavoro sulla parola compiuto da Ungaretti nella prima stagione poetica<sup>79</sup> deve molto alla linea Petrarca-Leopardi: «[...] dal Petrarca le esperienze occorse

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 15, vv. 48-49.

<sup>76</sup> A. Zanzotto, *Alla stagione, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 279, vv. 64-67.

<sup>77</sup> E. Montale, *Falsetto, Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 15, vv. 44-45.

<sup>78</sup> C. Pezzin, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, cit., p. 49.

<sup>79</sup> G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Meridiani, Mondadori, 1969.

e tesoreggiate, in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che con l'apparizione di Leopardi».<sup>80</sup>

Leopardi è il cantore della classicità, dei grandi ideali, capace di cogliere la malvagità della natura<sup>81</sup> e di esprimere con perfetta analisi psicologica il cronotopo, vissuto con accenti tragici, dell'eden paterno. Attraverso i suoi versi, tuttavia, la letteratura, italiana ed europea, ha conosciuto un modello di perfezione assolutizzante. La ricerca ungarettiana di «un paese/innocente»<sup>82</sup>, il ritorno ai temi dell'innocenza,<sup>83</sup> del segreto,<sup>84</sup> lo scavo nella parola, che prendono le mosse dalla poetica leopardiana, forniscono un importante riferimento anche nelle esperienze liriche di Pasolini e, come abbiamo visto, di Zanzotto.

Il modello Leopardi fornisce una chiave di lettura per l'attività di Pasolini:

Possiamo dunque affermare che la maggior parte dei pensieri dello *Zibaldone* viene articolata attraverso opposizioni, e che spesso queste opposizioni designano

---

<sup>80</sup> G. Ungaretti, *Verso un'arte nuova classica*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 13.

<sup>81</sup> M.A. Bazzocchi, *Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 7-8: «Il nome di Giacomo Leopardi rievoca alla maggioranza degli italiani un gruppo abbastanza ristretto e standard di componimenti che potrebbero delineare l'essenza di quanti si intende normalmente con "poesia" [...] A questa serie di poesie viene allegato di solito un sistema di concetti che le spiega e che utilizzando i pochi dati della vita del loro autore le riconnette alla idee di infelicità, amore per l'illusione [...] Nelle pagine seguenti vorrei, in maniera molto lineare, raccontare di nuovo il percorso letterario di Giacomo leopardi cercando di evitare ogni semplificazione e mostrando come in realtà sia complesso, articolato, a volte addirittura ambiguo, e come spesso le domande siano più numerose delle risposte, per le quali si son utilizzati concetti facile e spesso non pertinenti alla sua attività di poeta e pensatore».

<sup>82</sup> G. Ungaretti, *Girovago, Allegria di naufragi*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 85, vv. 24-25.

<sup>83</sup> G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 129-138, p. 134: «Credo che la poesia domani sarà felice. A poco a poco, il dramma si scioglierà. Saranno andati in fumo anche i tentativi di affidare la parte del burattinaio alla memoria, dell'innocenza quella dell'oracolo. E dell'innocenza, tornata nella memoria al suo posto oscuro, le lusinghe saranno vane»

<sup>84</sup> G. Ungaretti, *Il porto sepolto, Allegria di naufragi*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 23, vv. 4-7: «Di questa poesia/mi resta/quel nulla/d'inesauribile segreto».

Cfr. A. Zanzotto, *Testimonianza*, [1979-81], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, cit., p. 97: «[...] il nulla che resta di ciò che viene dal "porto sepolto" (schema dell'inizio, dell'inconscio che è linguaggio) svolge la sua inesauribilità dal segreto della parola tratta dai fondali, "trovata", al segreto dell'ultima modalità formale, introvabile. La parola da una parte è segreta perché "trovata", dall'altra è segreta perché introvabile».

percorsi che si incrociano tra di loro: ragione-immaginazione, natura-ragione, antichi-moderni, poesia-filosofia.<sup>85</sup>

È possibile indirizzare questa analisi critica alla vorticosità degli interessi pasoliniani, al loro essere basati prevalentemente sulla dualità, sull'accostamento di concetti non sempre in armonia logica tra di loro. Ne è un esempio evidente il titolo della sua raccolta di saggi del 1960:

«Passione e ideologia»: questo *e* non vuole costituire un'endiadi (passione ideologica o appassionata ideologia), se non come significato appena secondario. Né una concomitanza, ossia «Passione e nel tempo stesso ideologia». Vuol essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una graduazione cronologica: «Prima passione *e poi* ideologia», o meglio «Prima passione, *ma poi* ideologia».<sup>86</sup>

Pasolini, del resto, risente della lezione leopardiana filtrata dalle pagine dell'*Allegria* di Ungaretti. Per Pasolini il dialetto si pone come una fonte di mistero, momento nel quale il Soggetto può intraprendere un viaggio nell'altro, inabissarsi per cogliere la parola pura, autentica, capace di nominare il mondo perché non contaminata dalla patina nazionale e ipocrita.

[...] Così com'è, il friulano di Casarsa si è prestato quietamente a farsi tramutare in linguaggio poetico, che da principio era assolutamente divelto da ogni abitudine di scrittura dialettale, da ogni interesse glottologico e folcloristico, in una completa dimenticanza di simili problemi. Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine, dove parole, pur comuni, come «còur» «fueja» «blanc» sapevano suggerire immagini originarie. Una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal pre-romanzo con tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua.<sup>87</sup>

Similmente al movimento di discesa e di affondo che Pasolini compirà nella lingua e nell'altro da sé, Ungaretti compie un suo proprio inabissamento, dentro un porto, ossimoricamente sepolto,<sup>88</sup> in cui ritrovare l'innocenza di una parola

---

<sup>85</sup> M.A. Bazzocchi, *Leopardi*, cit., p. 86.

<sup>86</sup> P.P. Pasolini, *Nota*, in Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 543.

<sup>87</sup> P.P. Pasolini, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, [1946], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 159-161, pp. 159-160.

<sup>88</sup> Cfr. A. Saccone, *Ungaretti*, cit., p. 50: «Trattandosi di un porto sommerso, quell'approdo è tutt'altro che una sosta: piuttosto una deriva e uno sprofondamento insieme, una discesa orfica

deturpata dalla storia. Entrambi questi movimenti originano da quell'idea di indefinibile che è propria di Leopardi: la poesia cioè è vera solo quando non può essere definita, quando si configura come segreto, quando insomma è incomprendibile perché ancorata ad un grado dell'essere, sfuggente in quanto soggetta a continue evoluzioni.

Oltre che estranea all'artificio e alla convenzione, oltre che irriducibile alla *mimesis*, la poesia autentica è soprattutto un linguaggio immediato e incontrollabile, un furore divino di cui il poeta è custode passivo.<sup>89</sup>

Questa carica spirituale di cui è investita la poesia lirica si ritrova anche nelle pagine che Pasolini dedica alla poesia di Ungaretti indagata, appunto, nella sua componente mistico-religiosa.

A volere subito definire sommariamente quel Dio-parola, si potrebbero ricordare i due termini estremi di uno stesso «tono» religioso, e naturalmente aconfessionale, nella *Pietà* di Ungaretti e nelle invocazioni verbali di Quasimodo. Un Dio che però in questa raccolta rischia più che mai di essere puro *flatus vocis*, di apparire del tutto gratuito, evidenziando l'ingranaggio della disperazione un po' abitudinaria dei poeti a tavolino.<sup>90</sup>

Ogni qualvolta si affronti il tema della spiritualità, della religiosità e di Dio, Pasolini tira al centro della divagazione Ungaretti: finisce con l'attribuire al poeta di Alessandria d'Egitto una preminenza assoluta in questo campo.

Resta dominatore, alla fine, Ungaretti, e non è solo per criteri, incontestabili, di valore. È che secondo Pasolini, i problemi di poetica e quelli religiosi vengono a collimare in Ungaretti, e trovano soluzione nella dialettica sempre produttiva fra tradizione e libertà. Ungaretti, in altri termini, non si pone un problema religioso, ma lo risolve naturalmente nella globalità del suo operare di poeta.<sup>91</sup>

Come sacerdote del *Dolore*,<sup>92</sup> e quindi del più alto grado di liminarietà tra gli attributi umani e quelli divini, Ungaretti interessa a Pasolini per quella sua

---

nella profondità del segno, un'immersione rituale e purificatrice nei suoi valori primigeni alla ricerca di un'origine perduta».

<sup>89</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 81.

<sup>90</sup> P.P. Pasolini, *Insistenza della voce di «Dio» nella nuova poesia italiana*, [1951], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 376-381, p. 376.

<sup>91</sup> C. Segre, *Prefazioni*, in P.P. Pasolini, *Il portico della morte*, cit., p. XXI.

<sup>92</sup> G. Ungaretti, *Il Dolore*, Milano, Mondadori, 1947.

capacità di aver occupato una posizione di «centralità linguistica e centralità della ricerca religiosa; componenti che scorrendo su due ordini diversi si congiungono in quella astratta direttrice che è la *tradizione* [...]».<sup>93</sup>

L'immagine di un Ungaretti paterno, sacerdote di una trascendenza mistica viene riproposta anche dal commiato di Zanzotto, *In morte di Giuseppe Ungaretti* in un epitaffio del 1970:

Ungaretti ben sapeva che sotto le spoglie del dio-padre abbondantemente vecchio delle iconografie ufficiali si nasconde l'«iddio che ride come un bimbo». In questo egli aveva sempre creduto, anche quando dall'imprevedibilità di esso gli erano venuti dolore e tenebre. La tarda età aveva meravigliosamente portato Ungaretti sempre più vicino a questa religione, a viverla fino al punto da naturalmente divenirne un «interprete» (scenico): unica forma oggi attendibile di sacerdozio.<sup>94</sup>

Con queste parole Zanzotto testimonia di una stima e di un tributo che del resto erano già evidenti dalla sua prima produzione poetica in coppia con l'insegnamento leopardiano.

Il leopardismo è ancora una volta in Zanzotto parodia in senso musicale, perché esso gli consente di segnalarsi come testimone di una crisi della poesia, facendo leva su una sottesa citazione che rimanda a un momento alto della denuncia di questa crisi. Quel leopardismo è certamente anche una forma di difesa, una sorta di super-ego; ed è vero che la crisi della poesia, denunciata da Zanzotto, è anche crisi dell'io del poeta, purché si distingua opportunamente l'io psicotico dall'io lirico [...]»<sup>95</sup>

Con *La Beltà* assistiamo infatti ad un leopardismo desublimato, scaraventato nella delusione di un amore, quello per la natura, non ricambiato e anzi menzognero:

---

Cfr. A. Saccone, *Ungaretti*, cit., p. 213: «La perdita di Costantino [...] ha portato via l'ultimo testimone dell'infanzia, annientando la visione felice di quel momento iniziale, eclissando [...] ogni residuo di radici e ogni possibilità di felicità futura. *Il Dolore* si apre, così, su una sublimazione nichilistica, contrastiva rispetto all'orizzonte, non meno drammatico, dell'*Allegria*, dove lo spettacolo della morte, la coesistenza con il suo silenzio si convertivano in parola, nell'affermazione della vita e del linguaggio».

<sup>93</sup> P.P. Pasolini, *La nuova «allegria» di Ungaretti*, [1953], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 441-446, p. 442.

<sup>94</sup> A. Zanzotto, *In morte di Giuseppe Ungaretti*, [1970], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. I, pp. 85-86, pp. 85-86.

<sup>95</sup> F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, p. LXVII.

Natura natura che non realizzi poi  
quel che prospetti allor, quel puzzo, purezza di natura.  
E tra l'altro non è vero, è purezza.<sup>96</sup>

Ungaretti quindi nella poesia di entrambi gli autori costituisce una figura di riferimento: come sacerdote di una sacralità religiosa ma altresì di una dimensione di sacralità poetica. La sua parola «scavata/[...]/come un abisso»<sup>97</sup> rappresenta per Pasolini il confronto sempre ricercato con l'«abisso» di un'anima capace di articolare un linguaggio autentico; in Zanzotto invece si fa scavo metalinguistico allorquando l'io lirico si perde in un abisso fatto di stili diversi, di suoni e di parole, svuotate e spesso prive di un significato preciso.

L'immagine dell'inabissamento si configura come l'allegoria che entrambi gli autori mutuano dalla poesia di Ungaretti: sprofondata in un porto la parola poetica viene ricercata solo affinché ci si possa rimettere in viaggio.

[...] l'approfondirsi dell'ispirazione religiosa, che dal primordiale panteismo dell'*Allegria* evolve a modi, se non proprio confessionali, più riflessi e culturalizzati, all'insegna della contrapposizione fra innocenza e brama, peccato, caduta; tonalmente, il dispiegarsi di una lussuosa sensibilità barocca in cui si sublima quella sensualità che l'uomo combatte e reprime. Questa mitologizzazione dell'esistenza non è tuttavia frutto di pura costruzione intellettuale, non di rado faticosa, è anzitutto lo sbocco di un'attitudine di religioso e quasi infantile stupore, non diverso da quello cantato nell'*Allegria*, per i ritmi eterni del creato [...]<sup>98</sup>

## 5. Pasolini e l'etnologia: dialogo con Ernesto De Martino

La tensione tutta letteraria del giovane Pasolini consiste, come abbiamo visto, nel costruire un linguaggio nuovo che sappia dare voce alla specificità regionale friulana e, più specificamente, casarsese. La *koinè* che egli individua non è solo composta dalle tracce di un legame materno ed ancestrale con la terra ma è, altresì, pervasa dalla necessità di creare una patria che sia insieme linguistica, culturale e politica: questa è la convinzione che sostiene l'esperienza

---

<sup>96</sup> A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IX, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 292, 9-11.

<sup>97</sup> G. Ungaretti, *Commiato, Allegria di naufragi*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 58, vv. 12-13.

<sup>98</sup> P.V. Mengaldo, *Giuseppe Ungaretti*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, pp. 381-391, p. 390.

felibrista dell'*Academiuta* e che si eserciterà lungo tutta la parabola intellettuale dell'autore.<sup>99</sup> Per Pasolini, infatti, la necessità di rimarcare i confini politici ha sempre a che fare con il concetto di identità culturale, del Friuli e, quindi, di ogni specificità folclorica: «Sulla dolcezza dell'Italia moderna c'è come il rigido, fresco, riflesso di un'Italia alpestre dal sapore neolatino ancora stupendamente recente».<sup>100</sup>

In effetti, fondare e legittimare la tradizione in lingua friulana appare a Pasolini come la diretta conseguenza del mito delle origini.

Nell'auto-mitografia pasoliniana l'inizio della poesia in dialetto è fatto risalire a una parola, «rosada», pronunciata in una mattinata di sole da Livio, un ragazzo vicino di casa; Pasolini sta dipingendo, con inchiostro o colori a olio su del cellophane, quando d'improvviso ode quella parola e pensa che essa finora non è mai stata scritta. [...] La presunzione, quasi diabolica, di sfidare tutto il già fatto e ripartire sempre da zero assume i connotati di una vera e propria "mania delle origini".<sup>101</sup>

Del resto, la convinzione di dover ritornare alla lingua di Adamo attraversava già la scrittura della tesi di laurea sul Pascoli se in essa vi si legge:

Quanto alla presenza di due linguaggi diversi, è un fatto sicuro, anche se non rappresenta due poli, uno negativo e uno positivo, ma un unico tentativo del Pascoli di sottrarsi alla convenzione e di inventarsi una lingua, che fosse un'altra, il più possibile vicina a quella da Adamo.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> P.P. Pasolini, *Tranquilla polemica sullo Zorutti*, [1946], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 176-180, p. 178: «[...] bisogna indicare il Friulano come lingua virtuale, in cui è possibile ascoltare le sillabe ancora vergini, cioè piene della loro equivalenza al reale; bisogna innestare un tale Friulano nel più recente clima poetico europeo e italiano, proponendoci di inaugurare finalmente, in Friuli, una poesia "nazionale"».

<sup>100</sup> P.P. Pasolini, *Il Friuli*, [1946], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 458-471, p. 458.

<sup>101</sup> W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, vol. I, cit., pp. XXVII-XXVIII. Cfr. P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1307-1342, cit., p. 1317: «Comunque è certo che io, sul quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuono la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare [...] 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».

<sup>102</sup> P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, cit., pp. 107-108.

Tra l'adozione di una mitografia adamitica e la scrittura di versi in lingua friulana esiste, dunque, una relazione che intreccia due linee teoriche: da un alto, vengono evidenziate le questioni più strettamente linguistiche, tutto ciò che concerne l'esigenza di una lingua capace di nominare la realtà; dell'altra si concretizza la ricerca di una patria linguistica e quindi di un'identità culturale.

Il problema dell'appartenenza culturale, e quindi politica, passa insomma attraverso la scelta del linguaggio con il quale nominare il mondo.

Da quando introno a Sacile l'odore linguistico si fa quello ladino, e le cose si tramutano in poetici nomi dai plurali sigmatici – le foglie in *fueis*, le rogge in *rojs*, le sorgenti in *resultivis* – lo stesso umile e alto silenzio contadino, con l'intimo odore aspro-dolce, *pasquale*, accompagna il viaggiatore. Solo che in fondo, invece che dell'ombra della montagna, l'orizzonte si sprofonda in un biancore che pare risucchiarlo nel vuoto, slabblarlo nel mistero di una cerea lontananza. È il vecchio, smunto Adriatico. È il Sud, Venezia, l'altra storia, la vita non comunale ma nazionale...<sup>103</sup>

A dominare la descrizione del paesaggio c'è qui una componente antropomorfa: i luoghi della memoria si caricano, non solo, di un linguaggio che affonda le sue radici nella voce dei contadini, nelle tradizioni del popolo; ma anche di una sfumatura che li rende capaci di assumere caratteristiche umane.

Ciò che interessa Pasolini è piuttosto la fisionomia del luogo, o meglio ciò che di questa fisionomia è intraducibile, cioè indicibile. E la fisionomia di coloro che in quei luoghi abitano. Si tratta, in definitiva, ancora una volta della nascita della poesia, nel senso che i nomi di paesi sono funzionali a una riflessione sull'essenza del poetico. La fisionomia del luogo è in sé intraducibile, e il nome del paese ricava da tale intraducibilità l'individuazione della sua essenza. [...] La personificazione del luogo introduce alla fisionomia dei suoi abitanti, ed ecco il desiderio sotteso a notazioni di carattere vagamente antropologico.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> P.P. Pasolini, *Il Friuli*, [1946], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 465.

<sup>104</sup> S. Vatteroni, «*Il mistero del nome*», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1751-1760, p. 1758.

Del resto come Walter Benjamin noterà nel suo *Angelus novus*: «la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo».<sup>105</sup>

Solo il linguaggio dell'uomo, infatti, riesce a generare comunicazione:

[...] ciò significa che nella nominazione, nell'uomo parla la pura lingua, e l'opposizione tra pura lingua e linguaggio quotidiano corrisponde all'opposizione tra linguaggio poetico e linguaggio discorsivo.<sup>106</sup>

In quello stesso decennio del Novecento, Ernesto De Martino scrive il suo saggio filosofico: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Siamo nel 1941 e l'antropologo napoletano si pone il problema del rapporto tra le scienze storiche e l'etnologia, quest'ultima vista attraverso un doppio sguardo: da un lato, come chiave di lettura indispensabile per entrare in contatto con l' "altro da sé", con il diverso, con una civiltà che non si conosce; dall'altro, come una disciplina grazie alla quale è possibile rileggere con maggiore completezza tutta la storia dell'Occidente.<sup>107</sup>

Il viaggio verso l' "altro da sé" è fatalmente collegato ad un ritorno alle proprie origini, alla riappropriazione cosciente della civiltà di appartenenza, una patria culturale, le cui potenzialità si rendono pienamente evidenti proprio in virtù del confronto con il culturalmente alieno.

De Martino parte da una consapevolezza analoga a quella del Pasolini dialettale: la crisi della civiltà europea impone un nuovo modo di ripensare le categorie storico-culturali dell'occidente.

E l'autocoscienza storiografica si allarga non solo dichiarando gli istituti della nostra civiltà, non solo riportando alla consapevolezza il vero essere del nostro patrimonio culturale, ma altresì imparando a distinguere la nostra civiltà dalle altre,

---

<sup>105</sup> W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio introduttivo di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 69.

<sup>106</sup> S. Vatteroni, «Il mistero del nome», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, vol. II, cit., p. 1759.

<sup>107</sup> Cfr. M. Riva, S. Parussa, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, cit., p. 243: «Gran parte della nostra tradizione etno-letteraria moderna (dal "natio borgo selvaggio" di Leopardi al dialetto di verga al sottoproletariato mitico di Pasolini) drammatizza proprio questo conflitto e potrebbe riassumersi con una epigrafe: per lo scrittore italiano moderno l'Altro da sé è innanzitutto l'Altro che è *in sé*, dapprima negato poi ricercato e progressivamente valorizzato o mitizzato in risposta a una crisi di coscienza borghese».

anche da quelle più lontane. La civiltà moderna ha bisogno di tutte le sue energie per superare la crisi che attraversa.<sup>108</sup>

Il concetto di crisi dell'occidente<sup>109</sup> su cui il filosofo napoletano fonda il proprio sistema di pensiero non è così dissimile dall'esigenza di un nuovo linguaggio che muove il Pasolini degli anni di Casarsa.

In entrambi agisce la necessità di cercare nuove categorie logiche: per De Martino il campo d'analisi è chiaramente l'etnologia,<sup>110</sup> per Pasolini siamo nell'ambito della comunicazione poetica.

Importante appare un passaggio dell'*Introduzione* dimartiniana in cui si fa riferimento ad un mondo primitivo che altro non è che il *locus* non più *amoenus* nel quale si muovono i protagonisti de *La meglio gioventù*.

La verità è che nel compiere la nostra opera di determinazione dei fili che si dispongono nell'ordito di certe disposizioni d'animo moderne, non siamo in possesso di tutti i fili e quindi l'ordito non riesce, o almeno non riesce completamente. E il filo che manca è per l'appunto quello del cosiddetto mondo primitivo, di quel mondo che oggi più che mai dà segni di presenza, simile a tradizione quasi inaridita che rinverdisca, simile a linguaggio liturgico quasi obliato che ritorni in piena evidenza alla memoria.<sup>111</sup>

Entrambi gli autori, nei medesimi anni, sentono il bisogno di guardare ad un mondo che si sta svegliando dal torpore. Un mondo a cui l'uomo, come essere

---

<sup>108</sup> E. De Martino, *Introduzione*, in Id., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941, pp. 7-16, p. 12.

<sup>109</sup> Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Introduzione di C. Gallini e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 1977, pp. 469-470: «In contrasto con questa prospettiva escatologica, l'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile: una catastrofe, che narra con meticolosa e talora ossessiva accuratezza il disfarsi del configurato, l'estraniarsi del domestico, lo spaesarsi dell'appaesato, il perder di senso del significante, l'inoperabilità dell'operabile».

<sup>110</sup> Cfr. E. De Martino, *Intorno ad alcune scritture di metodologia etnologica*, in Id., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, pp. 169-210, cit., p. 203-204: «L'etnologia è storia delle civiltà più lontane da quella occidentale. Come tale non è affatto una scienza autonoma, con metodi suoi propri, ma costituisce una delimitazione empirica – e pertanto approssimativa – di una sfera di possibili ricerche storiografiche. [...] Come storia della civiltà più lontana da quella occidentale, l'etnologia ha per obiettivo le cosiddette civiltà primitive, le quali sono da noi lontane per eccellenza».

<sup>111</sup> Ivi, p. 13.

dotato di memoria, appartiene e al quale è spinto a ritornare come guidato da una forza magica, ancestrale.<sup>112</sup> Laddove De Martino parla di «linguaggio liturgico» sembra di ascoltare i versi del *La meglio gioventù*, innervata com'è di rimandi semantici ad una ritualità salmodiante.

Si pensi al trittico che compone *Li letanis dal beil fì* (*Le litanie del bel ragazzo*). Il tema predominante del trittico è la morte vista come liberazione dal pianto e dall'inferno della vita e inoltre geograficamente relegata in un «quaggiù» che fa da opposizione ad un «laggiù» dove, invece, tutto è sereno.<sup>113</sup>

L'esordio stagionale, positivo, armonico, («quando canta la cicala tutto nel mondo è chiaro e fermo») viene rappresentato in un «lajù» non meglio specificato. Sembra di essere in un paradiso terrestre in cui la cicala canta nell'attesa serena che arrivi l'inverno. Per contrapposizione al luogo edenico, in un altro imprecisato «cajù», si assiste alla caduta del *hic et nunc* in un'atmosfera nefasta, piovosa in cui si sentono echeggiare le lacrime dei condannati alle pene dell'inferno. La voce fuori campo che pone la domanda retorica, «-s'i ti vens cajù se ciàtitu?»,<sup>114</sup> sembra suggerire all'io lirico di non mettersi in viaggio verso il «quaggiù» ma di restare in quell'eden di pace e di armonia. Tuttavia un cambiamento avviene: con l'arrivo dell'inverno, preannunciato dal canto della cicala, e, dunque, con un cambio di scenario stagionale anche la consapevolezza dell'io lirico si modifica e si struttura fino all'auto affermazione dell'io: «jo i soj un biel fì».<sup>115</sup> Il bel ragazzo adesso, messo di fronte alla scelta della propria

---

<sup>112</sup> Cfr. E. De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, p. 5: «Una interpretazione storicistica del magismo deve costruirsi come reale, e pertanto deve essere pronta e aperta alla conquista di nuove dimensioni spirituali, e alla ulteriore articolazione o addirittura alla totale ripasmazione della metodologia storiografica alla luce delle nuove esperienze. Come nei secoli decimoquarto e decimoquinto il “ritorno” al mondo classico mediò la scoperta di una “umanità” assai più ricca e consapevole di ciò che non fosse quella che pur si svolse e progredì per entro l'unità teologico-religiosa del Medioevo, alla stessa guisa il nostro ritorno al magico deve mediare il progresso dell'autocoscienza della cultura occidentale, purificandola da alcune istanze polemiche che ancora segnano un limite al suo storicismo, e aprendola a quella pietà storica verso l'arcaico che è la migliore profilassi contro l'idoleggiamento antistorico degli arcaismi».

<sup>113</sup> P.P. Pasolini, *Li letanis del biel fì. I, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 14, vv. 1-6: «I. La siala a clama l'unvièr/-quant ch'a cianta la siala/du tal mont a è clar e fer.//Lajù il sèil l'è dut seren/-s'i ti vens cajù se ciàtitu?/Ploja, nul, un plant d'infier». Tr. «La cicala chiama l'inverno – quando canta la cicala, tutto nel mondo è chiaro e fermo.//Laggiù il cielo è tutto sereno – se tu vieni quaggiù cosa trovi? Pioggia, nubi, un pianto d'inferno».

<sup>114</sup> *Ibid.* v. 5: «-se tu vieni quaggiù che cosa trovi?»

<sup>115</sup> P.P. Pasolini, *Li letanis del biel fì. II, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 14, vv. 7-11: «II. Jo i soj un biel fì,/i plans dut il di,/ti prej, Jesus me,/no fami murì.//Jesus, Jesus,

sopravvivenza, non è in grado solo di nominare se stesso ma anche Gesù, colui a cui si appella per invocare la morte o la vita. Con questo movimento, il secondo del trittico, Pasolini costruisce due strofe tetrastiche caratterizzate da perfetto parallelismo sintattico e opposizione semantica, intervallate da un ritornello trimembre. Se nella prima strofa il bel ragazzo che «piange tutto il giorno», invoca Gesù nella speranza di non morire; nella seconda strofa, il fanciullo che «ride tutto il giorno»,<sup>116</sup> invoca la morte e chiede a Gesù che lo faccia morire. Nella prima strofa il pianto stava a significare un'istanza di attaccamento alla vita. Questo attaccamento tuttavia prende due direzioni diverse: da un lato, vuol significare la paura di perdere il proprio *status* di «biel fi»; dall'altro vuole rivendicare la propria identità divisa tra la vita e il pianto. Nella seconda strofa, quindi, tutto si ribalta: i vv. 2-7 e 4-9 si capovolgono tramutando il pianto in «rit», ovvero, la perdita dell'innocenza, la fine dell'eden e della presenza in esso del «biel fi». Il cambiamento è avvenuto, il «bel ragazzo» è venuto «cajù» e ha trovato, come profetizzato dalla cicala, nient'altro che pianto.

Con la terza strofa assistiamo ad una litania meno ortodossa, il «biel fi» si prepara a morire ma questo non può avvenire in un giorno sacro al Signore: «Vuei a Domènia,/domàn a si moür»:<sup>117</sup> nel giorno dopo la festa viene la morte.

Il giovane è cresciuto, è cambiato, il diavolo si insinua nei suoi occhi («Al rit tal me vuli/il Diàul peciadòur».<sup>118</sup> L'io lirico, non più giovane, guarda «al sole di morti estati», guarda «il suo corpo di quando era fanciullo, le tristi Domeniche, il vivere perduto».<sup>119</sup> Il cambiamento non è dunque avvenuto nell'età del fanciullo ma nel tempo reale quando cioè l'io è ormai invecchiato e guarda con nostalgia alle estati di pioggia, al «vivere perduto». Tutto si è corrotto e, infatti, l'anima del vecchio, ormai compromessa, attende la morte.

Al risveglio è simile la giovinezza, e come il giorno a poco a poco consuma l'alba, che inerte si abbandona al mutamento, così nelle generazioni dei giovani, che

---

Jesus». tr.: «Io sono un bel ragazzo, piango tutto il giorno, ti prego, Gesù mio, non farmi morire.//Gesù, Gesù, Gesù».

<sup>116</sup> *Ibid.* vv. 12-16: «Jo i soj un bile fi,/i rit dut il di,/ti prej, Jesus me,/ah fami murì.//Jesu, Jesus, Jesus». tr.: «Io sono un bel ragazzo, rido tutto il giorno, ti prego, Gesù mio, non farmi morire.//Gesù, Gesù, Gesù».

<sup>117</sup> P.P. Pasolini, *Li letanis del biel fi. III, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 15, vv. 17-20: «Vuei a è Domènia/domàn a si moür, vuei mi vistis di seda e di amòur». tr.: «Oggi è Domenica, domani si muore, oggi mi vesto di seta e amore».

<sup>118</sup> *Ibid.* vv. 27-28: «Ride nel mio occhio/il Diavolo peccatore»

<sup>119</sup> P.P. Pasolini, *Li letanis del biel fi. III, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 16.

a una a una passano, gridano, giungono alla meta, e, giunte, si volgono stupite a guardare chi senza scampo viene a sostituirle, grava un gelo indifferente di silenzio. Ora è la nostra volta; l'unica certezza in questo stato d'attesa è la nostra ansia che ci macera; e se la coscienza che tutto cadrà nel silenzio, ci turba, la fatica costante, che è divenuta quasi un duro mestiere, di conoscerci di conquistarci, smentisce ogni esitazione, quasi con una contraddizione naturalmente e virilmente acquisita, che ci infonde una più segreta speranza.<sup>120</sup>

La posizione di Pasolini risulta quindi parallela a quella assunta dall'antropologo De Martino: entrambi, negli stessi anni (1941-43), hanno come fine ultimo quello di ripercorrere un viaggio che sia in grado di riconnettere l'io con un mondo di folclore e di tradizioni che sta sparendo sotto i colpi di una omologante modernità.

## 6. Pasolini e il «mito» dell'oralità

Il Friuli si delinea nella sensibilità di Pasolini come un luogo geografico capace di custodire e preservare quel bacino di tradizione popolare che deve continuare ad esistere, un mito edenico nel quale ancora l'io poetico sperimenta se stesso.

Solo qualche decennio più tardi, del resto, il semiologo francese Roland Barthes nella sua premessa al volume *Miti d'oggi* si occuperà della nozione di mito tra gli anni '54-'56 del Novecento. L'unico assunto possibile a cui approda Barthes è che «il mito è un linguaggio»<sup>121</sup>: e che cos'è il friulano di Pasolini se non un continuo riflettersi dell'ispirazione poetica dell'autore in una mitologia che è specchio di un'eterna gioventù tradita dalla Storia?

I.

Un frut al si vuarda tal spieli,  
il so vuli al ghi rit neri.  
No content tal redròus al olma  
par jodi s'a è un cuàrp chè Forma.

[...]

IV.

Davòur dal Spieli me mari fruta  
a zùja ta la stradela suta.  
I vuj da la Madona a nasa

---

<sup>120</sup> P.P. Pasolini, *I giovani, l'attesa*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 10-14 p. 11.

<sup>121</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. IX.

tra i figàrs e i roj frescs di rasa.

Cu la colana di coràj  
a cor via contenta pai rivàj  
ta un barlùn di vita dal mil  
noufsènt e doi, ta un suspìr...<sup>122</sup>

Il componimento riportato apre la sezione di *Suite Furlana* dedicata al ciclo di Narciso. Il mito, dunque, come sistema narrativo di riferimento, sostituisce la storia dandole un nuovo significante e quindi un diverso significato.

In relazione ad un mondo primigenio ricostruito dalla mitologia de *La meglio gioventù*, Pasolini introduce, all'interno delle sue riflessioni teoriche, il tema dell'oralità: è necessario nominare il mondo, ma non attraverso le parole che ci sono state imposte dalla lingua tradizionale, nazionale, bensì grazie a quel linguaggio, adamitico, quasi magico che veniva usato da chi sentiva un'aderenza innocente e necessaria con la realtà.

Qualunque cosa 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 solo un *insieme di suoni*: cominciai per rima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.

Quella prima poesia sperimentale è scomparsa: è rimasta la seconda, che ho scritto il giorno dopo:

Sera imbarlumida, tal fossàl  
a cres l'aga....

.....

Da cosa deriva questo mio amore per la *lingua orale*?<sup>123</sup>

Quella parola un giorno casualmente ascoltata dalla voce di Livio si fa «occasione» poetica per la composizione di versi che sappiano raccogliere l'eredità di una lingua quotidiana, teatrale, capace con le sue parole di spalancare

---

<sup>122</sup> P.P. Pasolini, *Suite furlana, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., pp. 63-64, v. 1-4, 25-32, tr.: «I. Un fanciullo si guarda nello specchio, il suo occhio gli ride nero. Non contento guarda nel rovescio per vedere se è un corpo quella Forma. [...] IV. Dietro lo Specchio mia madre fanciulla gioca nel viottolo asciutto. Odora gli occhi della Madonna tra i fichi e le querce fresche di resina. Con la collana di coralli corre via contenta per le prodaie, in un barlume di vita del mille novecento e due, in un sospiro...».

<sup>123</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1317-1318.

mondi e di generare la poesia. Tuttavia Livio, non solo, è colui che attiva l'ispirazione del poeta; egli è, altresì, «proprio un contadino di quelle parti...».<sup>124</sup> Sebbene, dunque, Livio abbia in sé il germe della piccola-borghesia,<sup>125</sup> tuttavia egli si situa su quella linea di confine che permette di individuare nei contadini un'innocenza linguistica che è propria di un mondo ancora in contatto con le soglie del mito.<sup>126</sup> Quindi Livio non solo è in grado di nominare il mondo, come abbiamo detto, egli è altresì capace di ispirare la poesia. Su tutto emerge la classe sociale a cui Livio appartiene: egli è un contadino, un ragazzo cioè che ha introiettato la tradizione folclorica della riva destra del tagliamento.

Ancora una volta, come dimostra il sottotitolo del saggio in analisi, *Appunti en poète per una linguistica marxista*, lingua e politica costituiscono una coppia semantica che fonda il concetto di identità culturale: vengono infatti accostate dialetticamente, la linguistica strutturalista<sup>127</sup> e il marxismo.

Seguiamo le parole di Pasolini:

Ogni lingua è un insieme di tante lingue, che hanno in comune delle astrazioni, come il lessico e la grammatica. Le distinzioni più comuni sono: lingua della struttura e lingua della sovrastruttura (che è la distinzione principe del marxismo) e

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 1317.

<sup>125</sup> *Ibid*: «Ma è gentile e timido come lo sono certi figli delle famiglie ricche, pieno di delicatezza. Perché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccolo-borghesi».

<sup>126</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Introduzione*, in P.P. Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 15-143, p. 143: «[...] recenti ricerche dimostrano come il canto popolare, purtroppo, sia ancora assai florido, almeno nella diffusione e l'uso se non nella reinvenzione: purtroppo, diciamo, se la sua floridezza coincide con la depressione economica: sopravvivendo esso nelle regioni di tipo sociale arcaico. Non sussiste dubbio, comunque, che, salve le aree depresse, la tendenza del canto popolare nella nazione è a scomparire».

<sup>127</sup> F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione traduzione e commento di T. De Mauro, Bari-Roma, Editori Laterza, 1968, p. 28-29: «Con l'accordare alla scienza della lingua il suo vero posto nell'insieme degli studi intorno al linguaggio, abbiamo al tempo stesso dato collocazione all'intera linguistica. Tutti gli altri elementi del linguaggio, che costituiscono la *parole*, vengono spontaneamente a subordinarsi a questa prima scienza, ed appunto grazie a tale subordinazione tutte le parti della linguistica trovano il loro posto naturale. [...] Lo studio del linguaggio comporta dunque due parti: l'una, essenziale, ha per oggetto la lingua, che nella sua essenza è sociale e indipendente dall'individuo, questo studio è unicamente psichico; l'altra, secondaria, ha per oggetto la parte individuale del linguaggio, vale a dire la *parole*, ivi compresa la fonazione; essa è psicofisica».

la *langue* e *parole* (che è la distinzione principe dello strutturalismo, della linguistica sociologica).<sup>128</sup>

A questo punto Pasolini fa esperienza del fatto che da questa organizzazione della cultura è stata emarginata la componente dell'oralità:

La distinzione principe che io vorrei proporre è: *lingua orale* e *lingua orale-grafica*. Questo metterebbe in rapporto, scindendone gli elementi, le altre due distinzioni tradizionali, dalla cui fusione risulterebbe che la reale distinzione entro una lingua potrebbe essere la seguente: *langue* orale-grafica strutturale, e *parole* orale grafica sovrastrutturale.<sup>129</sup>

Se si intrecciano i termini delle due culture, il marxismo e la linguistica strutturalista, le possibili alternative della comunicazione contemporanea, sono due: una struttura fatta di codici, la «*langue* orale-grafica strutturale», che organizza il modo con cui il parlante nomina la realtà; e un atto linguistico, «la *parole* orale-grafica sovrastrutturale», che, attraverso la contaminazione di scritto e parlato, si pone come realizzazione concreta di quei codici dati dalla *langue*, quest'ultima sempre intesa nella sua dimensione osmotica in cui il linguaggio orale e il sistema di codici si sovrappongono.<sup>130</sup>

E la «lingua orale»? Stando alla ricostruzione di Pasolini, che con un'operazione intelligentissima, unisce gli studi sul linguaggio alle analisi politiche, il mondo contemporaneo si basa su una comunicazione in cui prevale il dato orale-grafico. Una realtà, cioè, nella quale il solo dato orale non ha spazio.

La parola «orale» sta lì, nei due corni della distinzione, come un fantasma. E infatti un fantasma è, trattandosi di una categoria linguistica, che solo al limite (le popolazioni selvagge) è reale.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1319.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 36: «Lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni; l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo; l'oggetto linguistico non è definito dalla combinazione della forma scritta e parlata; quest'ultima costituisce da sola l'oggetto della linguistica. Ma il vocabolo scritto si mescola così intimamente al vocabolo parlato di cui è l'immagine, che finisce con l'usurpare il ruolo principale; così si arriva a dare altrettanta e anzi maggiore importanza alla rappresentazione del segno vocale che al segno stesso».

<sup>131</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1319.

Dunque la parola orale resta isolata in quell'interstizio che si scopre tra le due categorie individuate e non può che porsi come un fantasma, appunto, qualcosa di immateriale e persino spettrale.

In sostanza nella lingua scritta, anche quando scriviamo in dialetto, noi seppelliamo in un certo senso la parola orale, cioè la vocalità, la *phonè*, l'oralità. In realtà l'oralità non muore mai, perché è lì nella scrittura e basta che ci sia qualcuno che legga ad alta voce perché alla parola scritta, che è una specie di tomba e di cripta, venga fuori il fantasma della vocalità.<sup>132</sup>

La natura fantasmatica dell'oralità rappresenta per Pasolini un momento arcaico che sovverte costantemente l'«oralità-graficità» generando lo squarcio: la fonazione di Livio che pronuncia la parola «rosada» diventa l'emblema di un travaso dalla lingua della comunicazione quotidiana alla parola poetica, ad una realizzazione linguistica, cioè, che voglia dirsi capace di nominare l'autentico.

Questo fantasma della vocalità – che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a un'altra cultura – persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta *continuamente* un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo.<sup>133</sup>

Il linguaggio orale viene a porsi come momento «arcaico» e insieme «necessario» che consente di scoprire cosa si nasconde dietro, diastraticamente, diacronicamente, la «*langue* orale-grafica strutturale».

Ma quando emerge questo fantasma, dobbiamo considerarlo portatore di forze regressive, e quindi da ignorare razionalmente, o dobbiamo pensare che il fantasma della vocalità mandi in crisi l'idea di uno sviluppo storico della lingua?<sup>134</sup>

In effetti questo è un quesito che Pasolini si pone già nella metà degli anni '60 ma che trova una sua tragica risoluzione in un'analisi condotta nel 1974, sulle pagine del «Tempo» quando afferma: «La ghitarra del dialetto perde una

---

<sup>132</sup> M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 23.

<sup>133</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1320.

<sup>134</sup> M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 23.

corda al giorno. Il dialetto è ancora pieno di denari che però non si possono più spendere, di gioielli che non si possono regalare. Chi lo parla è come un uccello in gabbia».<sup>135</sup>

Negli anni immediatamente successivi all'addio al Friuli, Pasolini «si pone il problema di come una comunità possa diventare *polis*, cioè insieme organizzato, struttura, istituzione. Ogni poeta dialettale sembra riportare il discorso all'indietro, cioè alla comunità primitiva, all'origine della *polis* [...]».<sup>136</sup> Ma negli anni Settanta si manifesta scopertamente cosa sia diventata la città: un insieme di strutture burocratiche asservite alla logica perversa del potere. Ecco che, quindi, insieme alla perdita di una comunità fondata sull'oralità si assiste fatalmente alla morte del dialetto. Questa perdita, luttuosa, coincide con la perdita della capacità di nominare la realtà e, dunque, con la fine del rapporto tra il soggetto e il mondo. Ma, tutto questo, implica anche un'altra perdita: quella che prevede l'idea della lingua come prolungamento biologico della corporeità:

[...] perdere il dialetto significa perdere il rapporto diretto con il proprio corpo. Anzi: al posto del corpo-lingua (perché tale era il dialetto, come lingua concreta del corpo, come lingua che contiene in sé la concretezza del corpo, e quindi del mondo) ora si trova un corpo che parla un linguaggio imposto all'esterno, un linguaggio elaborato secondo le modalità del potere economico, il nuovo potere che ha scalzato il potere politico.<sup>137</sup>

Dunque il dialetto, come momento epifanico diventa, negli anni '50, volano per una ricerca di quelle tracce non già di un passato primitivo oramai scomparso, bensì di quella pasoliniana «necessità vitale» che contraddistingue una comunità arcaica che si determina nell'atto linguistico.

## 7. Pasolini e Zanzotto: la pedagogia

Quando nel 1944 un giovanissimo Pasolini assiste allo sfollamento nella piccola contrada di Versuta comincia quella che sarà l'avventura più intensamente attraversata dalla sua vita sia esistenziale che culturale: la costante

---

<sup>135</sup> P.P. Pasolini, *Ignazio Buttitta: Io faccio il poeta*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 462.

<sup>136</sup> M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 23.

<sup>137</sup> Ivi, p. 24.

tensione verso lo scavo pedagogico per eccellenza che è l'insegnamento.<sup>138</sup> Parallelamente al poeta di Casarsa, Andrea Zanzotto affiancherà alla vocazione lirica, ma anche saggistica e narrativa, l'attività di maestro di scuola media a Pieve di Soligo facendo così confluire il pedagogismo nei suoi versi. La ricerca, dunque, di spazi didattici accompagna l'esperienza intellettuale di questi due autori: se, tuttavia, gli interlocutori pasoliniani sono sempre i giovani, per Zanzotto ad essere interrogati, da un approccio pedagogico, sono in campi semantici nel loro eterno processo di distruzione e ricostruzione.<sup>139</sup> Con *Pasque*, la raccolta che segue *La Beltà*, e che Pasolini per primo considera una «seconda puntata»<sup>140</sup> della raccolta del '68, Zanzotto affronta direttamente, e chiamandoli per nome, i *Misteri della pedagogia*: se la poesia non può farsi carico del «problema etico politico di un darsi al mondo»,<sup>141</sup> che per il poeta è l'incarnazione del tema pedagogico, allora bisognerà rinunciare alla «“didassi totale”», esito espresso già in apertura di silloge.

Questo impossibile anelito alla “didassi totale” costituisce i *Misteri della pedagogia*, che sono dunque strettamente imparentati con i misteri pasquali [...] Uno degli elementi di novità di *Pasque* è proprio la sua precisa fisionomia tematica rispetto a *La Beltà*: l'oggettivazione responsabile di argomenti quali la pedagogia e la Pasqua segnala che è in atto un grandioso tentativo di avvicinamento al mondo dei significati [...]<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, pp. 141- 152, p. 142: «Egli comunque aveva da sempre posto “il problema”, il *porro unum*, se si vuol prendere questo riferimento evangelico, in termini di educazione. Si tratta di una parola di cui egli conosceva tutte le trappole e le maledizioni; egli sapeva che, di “educazione in “educazione” l'uomo era arrivato al produrre la morte atomica e il consumo-autoconsumazione integrale».

<sup>139</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Andrea Zanzotto*, *Pasque*, [1974], *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, pp. 2014-2019, p. 2014: «E ciò che resta comprensibile è il “campo semantico” della sistematica distruzione, appunto, di ogni campo semantico. Ma poiché, come in ogni luogo distrutto, anche nell'opera di Zanzotto, rimanevano delle rovine, il lettore poteva consolarsi, “ricostruendo” da quelle rovine (peraltro stupendamente suggestive) i “sistemi di sensi abbandonati».

<sup>140</sup> P.P. Pasolini, *Andrea Zanzotto*, *Pasque*, [1974], *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2015: «*Pasque* è la seconda puntata de *Le Beltà*: una seconda puntata meno drammatica, e forse un po' interlocutoria. Forse una lunga appendice, in cui però Zanzotto ha tentato un diversivo fondamentale». Cfr. S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Pasque*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1538: «“seconda puntata” o una lunga appendice».

<sup>141</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Pasque*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1538.

<sup>142</sup> Ivi, p. 1539.

La raccolta zanzottiana del '73 *Pasque*, anello di congiunzione tra *La Beltà* e *Filò*, accoglie sulla pagina poetica gli «enunciati onirici dell'io»<sup>143</sup> facendoli risuonare con «l'auscultazione del paesaggio, che è il vero LSD di Zanzotto»<sup>144</sup> e con «una congestione figurale che finisce per violare le norme della sintassi, della logica e dell'analogismo stesso».<sup>145</sup> Come abbiamo visto, la componente onirica sarà il volano da cui si irradiano le riflessioni sul paesaggio, sempre «indecibile», di Venezia e sulla natura irrazionale del discorso del *Filò*: il sogno, dunque, è l'elemento che fa da collante tra le frammentazioni delle catene dei significanti (*La Beltà*) e la percezione del mondo reale con i suoi fenomeni linguistici e geologici (*Filò*).

Poesia, infanzia, pedagogia, paesaggio e linguaggio sono tutte sfumature che attraversano il poemetto che apre la silloge del '73, *Misteri della pedagogia*, in cui si fronteggiano due istanze pedagogiche opposte:

[...] da una parte l'istituzione scolastica, volta a perpetuare il sistema di valori imperante secondo un criterio di trasmissione del sapere "a senso unico", da chi insegna a chi apprende; dall'altra l'insegnamento implicito del paesaggio, che istiga a un ascolto generalizzato delle potenze vitali che soggiacciono alla realtà naturale, un ascolto del quale soltanto la poesia può e deve farsi carico nel mondo.<sup>146</sup>

Per questa raccolta Pasolini parla di «esoterismo scientifico» sintagma con il quale il poeta di Casarsa intende mettere a fuoco la capacità di Zanzotto di tenere insieme la normalità e la devianza: il poeta di Pieve, annota Pasolini, propende per la devianza, intesa come «la malattia, l'arbitrio, la perdita del riconoscibile»,<sup>147</sup> ma cede fatalmente alle lusinghe della prima, la «centralità», che rappresenta invece «la salute, il dovere, la riconoscibilità della vita»:<sup>148</sup>

Si tratta del rapporto alquanto instabile, doloroso (ma anche buffo), drammatico e addirittura imparlabile tra un astratto momento centrale (normale) e un stretto momento «deviante» [...] Zanzotto attribuisce un senso completamente positivo alla

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Pasque*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1539.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 1541.

<sup>147</sup> P.P. Pasolini, *Andrea Zanzotto, Pasque*, [1974], *Descrizioni di descrizioni*, in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2018.

<sup>148</sup> *Ivi*, pp. 2017-2018.

devianza, mentre tutto il suo mite disprezzo e la sua sorridente negatività si caricano contro l'equilibrio della centralità. Egli nella fattispecie – per quanto riguarda se stesso – vede la centralità come «crepuscolarità e stanchezza» (a cui, ahimè, cede), mentre vede la «devianza» come luce, esplorazione dell'infinito. Sicché, in conclusione, l'intero libro è prodotto di tale «devianza»: «devianza» che porta Zanzotto in una dimensione culturale che potremmo chiamare di «esoterismo scientifico».<sup>149</sup>

Ritorna così rideclinata, in chiave lirica, quella caratteristica di «indecibilità» che caratterizzerà la percezione del paesaggio (*Venezia, forse*, 1976): tutta la rappresentazione del reale, cioè, si infrange nella cifra di un linguaggio «imparlabile» che vive, all'interno delle proprie strutture sintattiche e ritmiche, il tormentato rapporto tra il campo semantico (sempre sottoposto ad un processo di distruzione) e l'ossimoro.<sup>150</sup>

Nello stesso anno in cui esce *Pasque*, 1973, Zanzotto pubblica il composito saggio dal titolo *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)* in cui viene evidenziata la tensione della poesia, «da metà secolo in avanti», a fare da riferimento all'infanzia. Attraverso un lungo e complesso *excursus* storico-letterario si intrecciano, da un lato, le questioni più tecnicamente pedagogiche:

La poesia-linguaggio-memoria scade a gretta forzatura vero una mnemotecnica tutta esteriore, finalizzata ad un didatticismo frammentario ed eterogeneo; sopraggiunge, enfatizzata in posizione preliminare, la parafrasi che distrugge i testi in un grottesco *bricolage* grammaticalistico, in sfigurati bruscoli anatomici.<sup>151</sup>

Dall'altro si riscontra nella poesia moderna e occidentale una tendenza a forme di mitopoiesi:

[...] si intrecciavano quasi fino a confondersi le tendenze alla creazione di una poesia incentrata sull'infanzia (sulle “infanzie possibili”) e quelle che si rivolgevano

---

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Cfr. Ivi, p. 2017: «La continuità (continuità distruttrice di “campi semantici”!) di tutte queste poesie va ricercata nella forma pure dell' «ossimoro» (cioè di quella figura retorica che, per dirla semplicisticamente, fa un cosa sola di due opposti): il libro rigurgita di espressioni come: “sì/no”, “più/meno”, “coma/corpo”, “mala/dolce”, “beni/mali” (per riportare solo gli esempi più elementari e grezzi): inoltre, dietro questa “identità di opposti”, c'è Qualcosaltro, che è addirittura identità di tutto (anche la qualità che ha una cosa o una nozione di essere “opposta” a un'altra, va distrutta): una specie di Es cosmico (“lui, noi, Sì, Man, On, ombra pia”)).

<sup>151</sup> A. Zanzotto, *Poesie, infanzia, scuoletta (appunti)*, [1973], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1161-1190, p. 1166.

a dare al fanciullo una poesia che gli fosse finalmente più adatta, producendo specialisticamente o scegliendo meglio tra i componimenti “comuni”; mentre sempre più si era portati a considerare nel suo aspetto di fatto poetico l’espressione dei bambini.<sup>152</sup>

Secondo l’analisi condotta da Zanzotto la poesia si è fatta storicamente portavoce di istanze aurorali:<sup>153</sup> il suono delle prime «catene di ritmi e di suoni» si proponeva come tradizione di della fisicità dell’uomo, dei «suoi stessi ritmi biologici inquadrati in quelli del mondo che l’influenzavano: “cosmici”, dunque, in un certo senso».<sup>154</sup> Questa attività “fonatoria” dell’essere umano non può essere disgiunta dalla «primarietà della memoria (in tutto l’arco delle sue accezioni e risonanze) sia nella fondazione delle strutture culturali delle varie etnie sia in quella delle strutture psichiche individuali».<sup>155</sup> Dunque l’atto di «fondazione culturale» risulta connesso alla relazione tra poesia, infanzia e memoria. Entrare in contatto con «gesti e parole, tecniche e miti, nozioni e passioni» di una collettività significa assistere alla nascita della «poesia-linguaggio»:

La conoscenza delle cose e dei loro nomi avviene in questa atmosfera carica di affettività e di invenzioni fonico-ritmiche; la storia dell’appropriazione dei nomi, processo di denotazione sempre complicato da fatti connotativi, è consustanziale alla storia di ciascun individuo e alla storia della figura che il mondo viene ad assumere per ogni singolo. E ciò mentre il patrimonio del folklore verbale, eredità più visceralmente vera e popolare del gruppo, è utilizzato fin dall’inizio in tutte le sue possibilità.<sup>156</sup>

La questione pedagogica risulta, secondo questa descrizione zanzottiana, saldamente correlazionata all’atto linguistico cui partecipa l’intera comunità, quest’ultima in quanto portatrice di una poesia che si identifica nella memoria collettiva e folclorica. Tutta la lirica italiana, «senza che ci si addentri nella

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 1169.

<sup>153</sup> A. Zanzotto, *Poesie, infanzia, scuoletta (appunti)*, [1973], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1167: «Se il decadentismo era per certi aspetti la rivelazione dell’obliterarsi della figura umana integrale, quasi che – per l’impossibilità di sopportare le antinomie in cui la ragione sembrava destinata a perdersi – fosse necessario rinunciare alla “maturazione” per sopravvivere, tutte le forme di umanità “arrestata” all’aurorale, o addirittura di preumanità diventavano un punto di riferimento e insieme un rifugio»

<sup>154</sup> Ivi, p. 1162.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Ivi, p. 1165.

produzione straniera», viene letta in relazione al tema dell'infanzia: primo fra tutti Pascoli, «in penombra nel nimbo-utero della famiglia d'origine», seguito da Corazzini, il cui «discorso non manca mai di rifarsi alla dolceamara fanciullezza»; accogliendo la lezione di Palazzeschi, «candido e furbesco», passando, poi, per Ungaretti, per l'«infanzia-vecchiaia» di Montale, fino a Quasimodo, «vicino ad un mito delle origini»: <sup>157</sup>

Intorno a un vago “ungarettismo” e “quasimodismo” si coagula una certa koinè versoliberistica novecentesca, deprimendoli a una pseudo-facilità-(spontaneità) che raccoglie anche dalle esperienze poetiche appena precedenti: pure nell'ambito di questa koinè ha trovato modo di esercitarsi il cincischio dei “produttori per bambini”. <sup>158</sup>

Dalla panoramica sulla temperie storico-culturale in cui si sono fissati i poli di poesia, da un lato, ed infanzia, dall'altro, si passa ad un'indagine che vede coinvolto il «mondo attuale, ribollente di aggressività compressa e insieme in continua eruzione ma paralizzato nell'equilibrio del terrore [...]». <sup>159</sup> In questa «età della nevrosi», in cui il binomio poesia-infanzia è nelle mani della «pubblicità neocapitalista», viene da porsi una domanda: «E dunque chi diviene il bambino?» <sup>160</sup>

L'attenzione pedagogica di Zanzotto dimostra sempre una spiccata propensione a riconoscere nell'infanzia l'oggetto di una speculazione culturale in cui l'identità della poesia viene messa in discussione: «essa stessa sembra volgersi a diventare “altra da sé”, quasi dissolvendosi nel confronto con altri tipi di realtà artistica». <sup>161</sup> Insomma, per Zanzotto, rivolgersi alla pedagogia significa analizzare il modo in cui la cultura del suo tempo, e la tradizione letteraria, hanno fatto tesoro del rapporto con l'infanzia:

Quanto alla nostra poesia recentissima, pur tra gli incubi, ha continuato a tenere l'occhio all'infanzia, su un piano sotterraneo, in modo talvolta dissimulato o malsicuro. Ancora lungo le vie della psicanalisi e della linguistica il *babil*, la lingua delle nutrici, i dialetti come parlata reale di tanti fanciulli o degli stessi poeti al tempo della loro infanzia (valga per tutti il caso del *frut* Pasolini), le cantilene

---

<sup>157</sup> Ivi, pp. 1172-1175.

<sup>158</sup> Ivi, p. 1175.

<sup>159</sup> Ivi, p. 1179.

<sup>160</sup> Ivi, p. 1180.

<sup>161</sup> Ivi, pp. 1180-1181.

(sempre esorcistiche), assumono in certa poesia d'oggi il valore di punti di emersione, di ovocellule nel cui campo la negazione è, almeno, messa in dubbio.<sup>162</sup>

Nell'individuare quelle strategie secondo le quali sono state messe in relazione, nell'orizzonte letterario, infanzia e poesia ecco emergere l'esperienza della poesia friulana di Pasolini. Per Zanzotto, dunque, l'infanzia diventa il soggetto per cui comporre versi: «il bambino sta già nel futuro, sarà altro da ciò che noi siamo». L'attitudine pedagogica di Zanzotto viene fatta agire con l'esempio di Pasolini anche in un'intervista del 1979:

Certo è che nella pedagogia – vera celebrazione di misteri assai meno catalogabili che quelli delle politiche e in generale delle religioni – vengono a terminare a congestionarsi a implodere tutte le contraddizioni, antinomie, che da sempre e particolarmente ora premono all'interno della realtà e della cultura.<sup>163</sup>

Si riprende in quest'intervento la convinzione che l'attività pedagogica parli a «chi sta nel futuro», ma si ritorna anche a sottolineare la simmetria che intercorre tra i codici pedagogici e i «misteri» religiosi, che hanno avuto nell'immagine dell'uovo pasquale la propria simbolizzazione poetica.<sup>164</sup> si fa anche riferimento all'esperienza di Gianni Rodari, uno dei pochi autori che ha saputo restituire alla letteratura per l'infanzia la sua primordiale natura di «giocattolo».<sup>165</sup> È emblematico del resto che Zanzotto, nel parlare di Rodari e, in particolar modo, del rapporto che egli ha fatto rifiorire tra poesia e infanzia, usi un lessico che richiama alla propria esperienza lirica:

Dall'infanzia come nostalgia regressione irresponsabilità Rodari si volge all'infanzia come nucleo salvifico che, resistendo a ogni oltraggio, si dispone a crescere, a «rispondere» per il futuro, anche se questo è indecifrabile come non mai:

---

<sup>162</sup> A. Zanzotto, *Poesie, infanzia, scuoletta (appunti)*, [1973], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1184.

<sup>163</sup> A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1224.

<sup>164</sup> Cfr. S. Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie, Pasque*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1540-1541: «La restrizione dei campi semantici è infatti il risultato della chiusura nella dimensione privata dell'uovo: al fondo delle operazioni di sondaggio scopriamo la cupa contraddizione, l'ambiguità, l'indifferenziato, l'oscuro che caratterizzano in prima istanza l'Es [...] Solamente a partire da questo fondo oscuro di coincidenza degli opposti – dove nessun significato è in grado di emergere sugli altri – è possibile auspicare una risalita, un risveglio, il miracolo di una resurrezione».

<sup>165</sup> Cfr. G. Rodari, *Il cane di Maganza*, a cura di C. De Luca, Torino, Einaudi, 2017.

la poesia, trasformandosi in «giocattolo» per questa infanzia, e situando «altrove» una propria immagine maggiore, che da Rodari è presunta (per se stesso) inattuabile, si rivivificherà «quanto basta» nel dialogo con il fanciullo.<sup>166</sup>

Spiccano, dunque: il concetto di «oltraggio» (che nella *Beltà* abbiamo visto essere un'istanza rivolta ad interrogare un'alterità originale, ma anche una forza lirica che mira a sconvolgere la regola metrica e ad «incistare» una tradizione poetica stagnante); il riferimento ad una poesia che sia *ludus* e che dunque educi divertendo (ma anche sovvertendo, sempre in un'ottica di un «oltranza», di sorpasso cioè delle strutture retoriche e poetiche del canone). Inoltre vi è il richiamo alla «regressione», qui accompagnata da «irresponsabilità», un punto di vista involutivo, cioè, a differenza di quella regressione che ha prodotto gli esiti creativi del *petèl*. Insomma tutto il corredo lessicale adoperato da Zanzotto per descrivere l'apporto, unico nel suo genere, di Rodari al dibattito che vede protagonisti il binomio poesia – infanzia, porta i segni della riflessione che il poeta di Pieve ha condotto sul linguaggio poetico per tutta la durata della sua esperienza intellettuale. L'uso che Rodari fa della lingua, «la deformazione delle parole mediante prefissi o altri mezzi, lo sfruttamento di lapsus o errori, i ritagli di testi esistenti, la tecnica del nonsenso o del “limerik” (“usare le parole come un giocattolo”)),<sup>167</sup> ricorda quel linguaggio che Zanzotto aveva inaugurato con la *Beltà*: frammentato, ricco di inversioni di senso e di innesti di vari lessici specifici.

Con il passare degli anni ecco che l'interesse di Zanzotto per la poesia come mezzo pedagogico deve necessariamente confrontarsi con l'affermarsi della televisione in qualità di strumento educativo di massa:

Ci si potrebbe allora chiedere se la poesia, entrando nell'orbita della televisione, tenda a trasformarsi in spettacolo filmico (televisione che, nella sua radice filmica, ripropone come cinema qualunque tipo di performance connessa alla poesia) o se invece, nell'ambito della «umiltà» ambigua di cui sopra, la poesia venga presentata entro un momento pedagogico, illustrativo, «critico» e insieme «suggestionale», da una televisione quale docente davanti al nulla o a un imprecisato «tutti» (maestro che comunque limita l'interlocuzione immediata, il calore del dialogo, anche se può suscitare altissimi stimoli).<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> A. Zanzotto, *Poesie, infanzia, scuoletta (appunti)*, [1973], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1178.

<sup>167</sup> G. Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 165.

<sup>168</sup> A. Zanzotto, *Poesia e televisione*, [1989], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1320-1331, p. 1322.

A questo punto appare chiaro come si tratti, ancora una volta, nel caso di Zanzotto, di interpretare la pedagogia come analisi dei campi semantici laddove, invece, per Pasolini, lo strumento pedagogico viene sempre esperito come un ponte di dialogo tra sé e l'oggetto della comunicazione: la gioventù.

Quando Pasolini intraprende la sua attività didattica è poco più che ventenne, nel remoto villaggio di Versuta al riparo dai bombardamenti della guerra, nel 1944. Già in questa esperienza è chiaro che «l'impegno pedagogico nasce in Pasolini dall'attenzione per l'alterità».<sup>169</sup> Il Friuli degli anni '40 si fa quindi teatro di questa passione che attraversa tutta l'opera di Pasolini: l'atto pedagogico vissuto, cioè, come espressione dell'*eros*. Pasolini stesso afferma la necessità di cogliere insieme passione pedagogica e desiderio erotico: «[...] chi ama i ragazzi non può che amare *tutti* i ragazzi (ed è questa la, appunto, la ragione della sua vocazione pedagogica)».<sup>170</sup>

Il desiderio erotico e il rapporto sessuale sono dunque, nella loro «praticità», parte motrice di un processo di conoscenza di «alto significato», che evidentemente mette in relazione “pedagogica” i due partner provenienti da diverse classi sociali, che si incontrano attorno alla parola chiave *scambio*.<sup>171</sup>

Riuscire a cogliere le specificità dei riti contadini friulani, significa viverli sulla pelle di quegli allievi di Versuta, coetanei del giovanissimo Pasolini, i quali, per la prima volta, gli spalancano l'universo sensuale del dialetto capace di cogliere il mondo nella sua carnosa corporeità. Guardare ai corpi, come è stato detto, significa cogliere una realtà, un intero universo che dai quei corpi è vissuto: in questa prospettiva, diventare maestro significa portare ad un livello di consapevolezza giovani che ignorano la profondità della propria «vita giovanile», dei propri sentimenti.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> M.A. Bazzocchi, *Alterità e pedagogia: il corpo dei ragazzi*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, cit., p. 89.

<sup>170</sup> P.P. Pasolini, *M. Daniel – A. Baudry: «Gli omosessuali»*, [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 487-494, p. 491.

<sup>171</sup> S. Casi, *Ragazzi di vita, maestri di vita*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, pp. 117-127, p. 122.

<sup>172</sup> P.P. Pasolini, *I Parlanti, Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., p. 169: «Ed è poi questa la parte di sé che egli non conosce, benché sia tanto radicata nella materia indistinta, attiva e puramente vitale del suo ambiente: è questa corporeità dei suoi sentimenti, questa polpa della vita giovanile che gli ignora e di cui sente il peso umiliante, ipoteca di *ignoranza*, e quindi confusione, non partecipazione, scontento».

In quest'ottica mi sembra si possa notare un atteggiamento pasoliniano che vede nell'atto pedagogico la necessità di cogliere l'altro come oggetto di conoscenza e attraverso esso avviare un processo di conoscenza di sé e del mondo. Ma come si inserisce il sistema scolastico in questo reciproco, poetico, e quasi inconscio, meccanismo di riconoscimento?

[...] la purezza, la generosità ecc., ossia l'eco di un'umanità volta a interessi non pratici, deve essere suggerita agli scolari proprio attraverso una interpretazione formale, cioè girando davanti ai loro occhi, quasi con un rudimentale rallentatore, l'operazione poetica, che è sempre una metafora, un passaggio da un ordine sentimentale a un ordine verbale.<sup>173</sup>

Di fondamentale importanza quindi, per la prospettiva pasoliniana, è la natura verbale della poesia allorquando si fa atto pedagogico. E cosa era stata, del resto, l'analisi zanzottiana, rispetto ad un autore come Gianni Rodari, se non la sottolineatura di una carica linguistica che deve essere contenuta nei «giocattoli» pedagogici che costituiscono le poesie destinate ai bambini? Seguendo l'articolo di Pasolini si legge:

Ecco allora chiarirsi la funzione della poesia nella scuola come *coscienza linguistica*, come iniziazione all'*inventio*, dopo il chiarimento grammaticale, sintattico e fraseologico dell'istituzione linguistica, dell'*inventum*. [...] si vedrà quale ulteriore importanza può avere una poesia [...] quando giunga a mettere in movimento il meccanismo mentale che conduce dalla introspezione alla espressione e viceversa.<sup>174</sup>

Con l'esperimento dell'*Acedemiuta de lenga furlana*, del resto, Pasolini aveva già affermato una prospettiva pedagogica che concentrava sull'aspetto linguistico il suo centro teorico e di prassi didattica. Zanzotto stesso, in un'intervista a Amadeo Giacomini nel 1984, mette in luce questo aspetto:

Perché Pasolini imparava anche dai suoi allievi. Erano infatti dei parlanti in friulano, costituivano cioè per lui quell'entourage di vocanti la lingua della sua poesia di quei giorni, più ancora della famiglia, più ancora di sua madre stessa... Vivere, comunicare con loro significava dunque per Pasolini il massimo

---

<sup>173</sup> P.P. Pasolini, *Poesia nella scuola*, [1948], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 78.

<sup>174</sup> Ivi, p. 79.

d'immersione nel parlato dell'entourage e, di conseguenza, u apprendimento continuo e un approfondimento della realtà del linguaggio.<sup>175</sup>

A questa prospettiva si aggiunge, sempre secondo il poeta di Pieve, uno scambio introspettivo da docente e discente che abbiamo visto essere essenziale nella tensione educativa del giovane maestro Pasolini:

Per i ragazzi poi questa era una vivissima esperienza culturale e una presa di coscienza. Si trattava dunque d'una operazione pedagogica quasi ideale: che realizzava da un lato l'interscambio perfetto tra maestro e alunno, dall'altro costituiva un'inserzione piena nell'ambiente, realizzava quel tipo di scuola, più volte vagheggiata anche durante il Rinascimento, che non conosce limiti orari, che comporta quasi una convivenza tra maestro e allievi...<sup>176</sup>

Tuttavia, la diversità linguistica e la possibilità di riconoscersi, attraverso il linguaggio, in un'alterità sociale e culturale, sono tutte caratteristiche osteggiate dall'avvento della televisione, strumento dell'informazione di massa. Anche in questo frangente i due autori dialogano sebbene a qualche anno di distanza: Zanzotto, come abbiamo visto, si era interrogato sull'ambiguità del mezzo televisivo, anonimo e incapace di suscitare «il calore del dialogo»; la posizione di Pasolini risulta più estrema e definita, egli infatti guarda con disprezzo al mezzo televisivo come a qualcosa di inghiottente:

La televisione emana da sé qualcosa di spaventoso. Qualcosa di peggio del terrore che doveva dare, in altri secoli, l'idea dei tribunali dell'Inquisizione. C'è, nel profondo della cosiddetta «Tv» qualcosa di simile appunto allo spirito dell'Inquisizione: una divisione netta, radicale, fatta con l'accetta, tra coloro che possono passare e coloro che non possono passare [...]<sup>177</sup>

Ecco così esplicitarsi, in Pasolini, il bisogno di un interlocutore, di un allievo che possa raccogliere i suoi insegnamenti. Si pensi al documentario *Pasolini e...la forma della città*,<sup>178</sup> in cui il poeta si rivolge a Ninetto Davoli, che gli sta

---

<sup>175</sup> A. Zanzotto, *Pasolini, l'«Acedamiuta di lenga frulana»*, Nico Naldini, [1984], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 283.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> P.P. Pasolini, *Contro la televisione*, [1966], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 131.

<sup>178</sup> Questa citazione è la trascrizione di una puntata della rubrica TV *Io e...* di Paolo Brunatto nel 1973. Cfr. P. Chiesi, *La forma di Orte*, [www.unibo.it](http://www.unibo.it).

accanto, come oggetto della comunicazione e dell'atto educativo: «non sono capace di parlare in astratto, rivolto al vuoto, al pubblico televisivo che non so dov'è dove si trova. Parlo con te che mi hai seguito in tutto il mio lavoro [...]». Medesimo atteggiamento si riscontra nell'operazione del 1975, *Lettere luterane*. Il «progetto dell'opera» consiste nel fornire al giovane Gennariello, un ragazzo ideale vivo solo nell'immaginazione del poeta, delle fonti educative alternative a quelle istituzionali incarnate in tre grandi modelli pedagogici. In prima analisi l'ambiente esterno che ha un proprio linguaggio, «le tue fonti educative più immediate sono mute, materiali, oggettuali, inerti, puramente presenti»; in secondo luogo si cercherà di mettere in discussione quelle regole che derivano dalla famiglia, «i due genitori: che sono i tuoi educatori, se non ancora i tuoi diseducatori», in terzo luogo si passerà alla scuola, «cioè a quell'insieme organizzativo e culturale che ti ha completamente diseducato, e ti pone qui davanti a me come un povero idiota». <sup>179</sup> La condanna di Pasolini agli organi pedagogici convenzionali gli viene, come si sa, da un rifiuto della storia nel modo in cui si è codificata: egli, cioè, si rifiuta di «credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese». <sup>180</sup>

Zanzotto stesso così si esprime in merito all'istituzione scolastica:

Non intendo dire che, volutamente, a scuola si raccontano sempre e solo menzogne; ma che spesso vengono trasmessi luoghi comuni, che poco o nulla hanno a che fare con la realtà, o si dicono delle verità parziali, o si tace là dove si dovrebbe parlare. <sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> P.P. Pasolini, *Gennariello*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 564-565.

<sup>180</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, [1975], *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 547. Cfr. A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 142: «Pasolini aveva troppa lucidità terragna, oserei dire “buon senso”, senso dell'immediata operatività pratica, che serve a serpeggiare e a sopravvivere attraverso la giungla, per rifiutare alla gente la scuola, e questo pur salvaguardando le sue prospezioni, nel più ampio raggio della sperimentazione alternativa. Aveva perfino identificato la tara di nascita dell'attuale media dell'obbligo, quella di essere stata creata sulla base della vecchia media per signorini e non della cosiddetta, nel più sana, scuola di “avviamento dal lavoro”; cosicché tutti erano stati obbligati a “idealizzarsi” come signorini e borghesi piccoli piccoli, il più possibile irresponsabili verso il lavoro (la produzione) e quindi, più possibile consumatori di ogni “bene”, usufruttori di servizi e servizi».

<sup>181</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1264-1265.

A seguito dell'idea di un pedagogismo costruito in negativo,<sup>182</sup> Zanzotto parla di Pasolini come di colui che ha cercato un «iperspazio ove costruire un'etica, una pedagogia futuribili, aperte al massimo, a-pedagogiche».<sup>183</sup>

[...] se vogliamo trovare il senso di una “pedagogia” in Pasolini esso non potrà che eccedere ogni significato ristretto che diamo a questa parola, aprendo invece la dimensione più ampia del senso di una vita, del suo farsi testimonianza di un mondo in rapida trasformazione e di un'epoca segnata dalla perdita di senso.<sup>184</sup>

In definitiva si può affermare che tra i due atteggiamenti educativi, di Pasolini e di Zanzotto, vi sia la comune necessità di rifondare la coppia poesia-infanzia soprattutto all'interno di quell'istituzione sociale che è la scuola, incapace di restituire spontaneità e ludicità al processo di apprendimento.<sup>185</sup> Tuttavia, se Zanzotto assume il momento pedagogico come spazio di riflessione sui campi semantici e sulla tradizione letteraria, guardando al bambino come al soggetto dell'atto pedagogico; in Pasolini vige un atteggiamento didattico in negativo volto a gettare luce sull'omologazione della prassi educativa e a cogliere l'allievo come oggetto dell'insegnamento. Entrambi gli autori dimostrano di cogliere nella pedagogia lo sprone per una poesia che si prefigge l'obiettivo di attraversare le generazioni.

## 8. *Pasolini commenta Zanzotto, Zanzotto commenta Pasolini*

Il rapporto tra Pasolini e Zanzotto è stato definito «un'affinità forse più segreta che esplicita»<sup>186</sup> e in effetti di vero e proprio dialogo non si può parlare

---

<sup>182</sup> Cfr. R. Kirchmayr, *Una pedagogia della passione e del rifiuto*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, pp. 21-37, p. 25: «La pedagogia “in negativo” e *sui generis* di Pasolini sembra partire dalla considerazione di questa nuova condizione, che appartiene ai “figli” più che ai “padri” e che sancisce di fatto una separazione storica, culturale e infine *etica* tra le generazioni».

<sup>183</sup> A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 142.

<sup>184</sup> R. Kirchmayr, *Una pedagogia della passione e del rifiuto*, in R. Carnero e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, cit., p. 23.

<sup>185</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1264: «Non si può costringere alla lettura delle poesie, anche nella scuola non si cura una giusta forma di memorizzazione, che può venire solo da un approccio libero e spontaneo».

<sup>186</sup> C. De Michelis, *Pasolini lettore di Zanzotto e Zanzotto lettore di Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, pp. 147-154, p. 149.

se non per poche lettere che autori due si scambiarono negli anni '60.<sup>187</sup> Tuttavia leggendo i saggi di Pasolini, da un lato, e di Zanzotto, dall'altro, si ha l'impressione di una lunga e meditata perlustrazione l'uno dei campi poetici dell'altro. Se Zanzotto non dedica riflessioni a Pasolini se non a seguito della sua tragica morte, *Pedagogia* (1977), *Pasolini poeta* (1980), *Su Teorema* (1984),<sup>188</sup> Pasolini, invece, commenta e recensisce tre raccolte zanzottiane, con *Principio di un engagement* (1957),<sup>189</sup> riflette su *Vocativo*, seguono poi gli articoli in riferimento a *La Beltà (appunti)* (1971) e *Andrea Zanzotto, Pasque* (1974).<sup>190</sup> Ancora, nel 1973 Pasolini aveva inserito la poesia di Zanzotto in un resoconto dal titolo *Alcuni poeti*.<sup>191</sup> In questo breve saggio, che per lo più segue il percorso che dall'avanguardia storica marinettiana sfocia negli esperimenti di Giuliani degli anni '60, Pasolini coglie, già nei primi anni '70, quella caratteristica che abbiamo visto essere costitutiva dell'opera poetica zanzottiana: «l'inesprimibilità». Pasolini, cioè, intravede nella scelta di poetica zanzottiana, e nella separatezza della vita biografica del poeta, la capacità di restituire un'«autodescrizione pura» che fa del linguaggio il suo «“campo semantico” dove impiantare uno degli edifici più alti della nostra epoca letteraria». <sup>192</sup> L'analisi di Pasolini, tuttavia, prende avvio dalla prime esperienze di Zanzotto e cioè dalla recensione alla raccolta *Vocativo* del 1957: con questa silloge, annota Pasolini, Zanzotto convoca «un nuovo tipo di cultura, o se si vuole, di ideologia culturale»<sup>193</sup> che mette in crisi l'elegia della prima fase, in cui il poeta di Pieve si era posto in qualità di epigono dell'ermetismo: «un Masolino della parola tra i Masacci della realtà». <sup>194</sup> L'isolamento in cui vive Zanzotto, «il “dominio” linguistico di Andrea Zanzotto [...] è socialmente e geograficamente ai margini e psicologicamente – per elezione, oltre che per destino – isolato»,<sup>195</sup> diventa così, nell'ottica pasoliniana, una missione: fare del linguaggio un'opera d'arte senza contaminarsi con il successo di chi, i «Masacci», partecipano e operano nel magma della storia. Tuttavia qualcosa si incrina con la raccolta del '57: «Ma

<sup>187</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, 2 voll., Torino, Einaudi, 1988, vol. II.

<sup>188</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, vol. II, pp. 141-164.

<sup>189</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, pp. 507-510.

<sup>190</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, pp. 2014-2019; 2570-2574.

<sup>191</sup> Ivi, pp. 1773-1777.

<sup>192</sup> Ivi, p. 1906.

<sup>193</sup> P.P. Pasolini, *Principio di un engagement*, [1957], *Passione e Ideologia*, cit., p. 509.

<sup>194</sup> Ivi, p. 507.

<sup>195</sup> *Ibid.*

questa resistenza di Zanzotto alle circostanze esterne non poteva durare per sempre: con *Vocativo* egli è in piena crisi». <sup>196</sup> Ed in effetti abbiamo visto come questa del 1957 sia la raccolta nella quale il soggetto lirico esce allo scoperto, abbandona il cantuccio nascosto «dietro il paesaggio» e comincia quel doloroso percorso di formazione dell'identità, della possibilità di riconoscersi in una prima persona grammaticale e, dunque, significante esistenza, al cospetto degli eventi:

– Io – in tremiti continui, – io – disperso  
e presente: mai giunge  
l'ora tua,  
mai suona il cielo del tuo vero nascere. <sup>197</sup>

*Vocativo* rappresenta dunque, il primo passo di Zanzotto verso l'impegno, l'*engagement*. Ma l'articolo di Pasolini individua anche uno dei termini che sarà cruciale nella durata poetica del poeta di Pieve: l'«elegia». Se nelle prime prove liriche, infatti, tutta la versificazione zanzottiana aveva fatto dell'elegia il proprio tono d'elezione, «irraggiungibile anch'essa perché, anch'essa richiedente una sorta di storicizzazione», <sup>198</sup> con *Vocativo*, «benché ancora delirante secondo certi canoni letterari e raffinati, la poesia di Zanzotto, è piuttosto un monologo, e, a tratti, una forma di dialogo, di prosa». <sup>199</sup>

Di «elegia», inoltre, Pasolini ritorna a parlare in occasione della recensione alla raccolta del 1968, *La Beltà*:

Parlando di Zanzotto dovrò ripetere mille volte «elegia» – anche perché ne sono...competente – mille volte nei miei libri ho infatti dichiarato sommo disprezzo per «il mio cuore elegiaco», ecc. (Cfr. specialmente *Poesia in forma di rosa*).

Cito come epigrafe per la *Beltà* dall'*Elegia in petèl*: «Dolce andare elegia è quella di Zanzotto?». <sup>200</sup>

Rispetto alla nuova poesia zanzottiana, quella del linguaggio frammentato del '68, Pasolini nota che, semplicemente, «L'ELEGIA NON C'È: essa infatti si corregge ininterrottamente, autocitandosi o rifacendosi il verso». <sup>201</sup> In realtà,

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 508.

<sup>197</sup> A. Zanzotto, *Prima persona, Vocativo*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 162.

<sup>198</sup> P.P. Pasolini, *Principio di un engagement*, [1957], *Passione e Ideologia*, cit., p. 508.

<sup>199</sup> Ivi, p. 510.

<sup>200</sup> P.P. Pasolini, *La beltà (appunti)*, [1971], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2570.

<sup>201</sup> *Ibid.*

postilla Pasolini, «L'ELEGIA SI TRASFORMA IN ALTRO»: essa diventa campo metaforico del «desiderio di ritorno al rapporto infantile con la madre», colto dall'invenzione del *petèl. La Beltà* di Zanzotto, agli occhi del poeta di Casarsa, porta sulla pagina una serie di «fughe» concatenate tra di loro che conducono il discorso poetico a soluzioni di evasione stilistica, linguistica, retorica e storica. Le diverse direzioni poetiche confluiscono in una «fuga» che di per sé le contiene tutte:

Fuga verso l'ambiguità (comprensiva di tutte le altre precedenti): ambiguità secondo l'etimo, essere da tutte le parti. L'occhio dell'autore mentre scriveva abbracciava tutte le possibili fughe qui elencate, con tutte le annesse tecniche linguistiche che le consentivano. *Tutte le fughe sono compresenti.*<sup>202</sup>

Ecco spiegata la specificità che contraddistingue la svolta zanzottiana del '68: per Pasolini, infatti, la *Beltà* rappresenta il libro «più bello di Zanzotto, e il più bello di questi ultimi anni».<sup>203</sup> Da questo saggio pasoliniano emerge il primato che Zanzotto concede alla lingua, indagata, come abbiamo visto, in tutte le sue molteplici sfaccettature. Lingua e stile, dunque, ma anche elegia e fuga. Qualche anno prima anche Zanzotto aveva sollecitato il giudizio di Pasolini:<sup>204</sup>

Caro Pasolini,

ti invio questo mio libretto che raccoglie alcuni miei vecchi scritti del tempo ormai lontano di *Dietro il paesaggio* [...]. Se avrai tempo di gettarvi un'occhiata forse vi troverai qualcosa che potrà interessarti [...], certi flussi obliqui, nervini allora esorcizzati provvisoriamente mediante tentativi di «bella forma», un materiale destinato a pesare in seguito sempre peggio. [...]

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 2572.

<sup>203</sup> Ivi, p. 2570.

<sup>204</sup> Cfr. C. De Michelis, *Pasolini lettore di Zanzotto e Zanzotto lettore di Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 150: «[...] è Zanzotto a mandare a Pasolini, il 12 ottobre 1964, *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954)*, la raccolta stampata da Neri pozza nel maggio 1964, richiamando la sua attenzione, perché potrebbe trovarvi conferma di alcune sue intuizioni, su «certi flussi obliqui, nervini», che nei primi versi di *Dietro il paesaggio* (1951) e di *Elegia e altri versi* (1954) erano ancora «esorcizzati provvisoriamente mediante tentativi di “bella forma”», e poi rivelando un'attenzione mediata per la poesia pasoliniana – in quel momento l'appena uscito *Poesia in forma di rosa* –, che lo aveva «colpito» anche per avervi finalmente trovato «una storia diversa ma non opposta» rispetto alla propria, tanto da sentirsi crescere «il desiderio di un discorso» con lui, in altre occasioni invece percepito «quasi impossibile».

Penso ora al tuo ultimo libro di poesia [*Poesia in forma di rosa*]. Quello che hai fatto tu mi ha sempre colpito: amaramente, anche, nel passato come a proiettarmi e a scoprirmi in un'esclusione, una paralisi.<sup>205</sup>

Dunque, l'occasione letteraria si fa terreno di incontro per una «responsabilità dialogante»<sup>206</sup> che lascia scoperta in controluce un'affinità che, come spiega il poeta di Soligo, manifesta «il desiderio di un discorso con te, ciò che mi è apparso talvolta quasi impossibile».<sup>207</sup> La sensazione di Zanzotto di ritrovarsi, a seguito della lettura di *Poesia in forma di rosa*, in una «storia diversa ma non opposta»,<sup>208</sup> viene confermata dalle parole di Pasolini:

Molto bello, veramente, il tuo vecchio libretto, di oro, ottone e umidità di montagna romantica tedesca. [...] Scrivi i tuoi bei versi, petrarchista impazzito, perditosi nel tuo controriformismo veneto diventato ormai regione paradisiaca, ché anche tu sei un fedele ossesso, e non c'è niente da fare.<sup>209</sup>

Gli anni '60-'70, allora, costituiscono un momento ricco di andirivieni critici e poetici. La distanza intellettuale tra i due autori si ridimensiona tanto è vero che lo stesso Zanzotto, in un'intervista del 1965, afferma:

È vero che mi sono trovato su posizioni profondamente diverse da quelle di Pasolini, ma oggi i motivi della diversità tra me e lui, me (e anche Fortini) sono probabilmente meno rilevanti di dieci anni fa.<sup>210</sup>

Fulcro tematico della comunicazione tra i due autori, a questa altezza cronologica, è rappresentato dalla centralità che assume la questione contadina. Da un lato, infatti, assistiamo alla vicenda dei personaggi pasoliniani de *Il sogno di una cosa*,<sup>211</sup> (chiosa Zanzotto: «questo tuo ultimo lavoro, che crepa da ogni parte»<sup>212</sup>) le cui vite si arrestano e si coagulano all'indomani del Lodo De Gasperi. Dall'altro, con la raccolta *La Beltà* di Zanzotto, si problematizza la

---

<sup>205</sup> P.P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. II, cit., pp. 571-572.

<sup>206</sup> Ivi, p. 571.

<sup>207</sup> Ivi, p. 572.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Ivi, p. 571.

<sup>210</sup> A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, [1965], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1133.

<sup>211</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., pp. 5-159.

<sup>212</sup> P.P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. II, cit., p. 572.

perdita di un orizzonte di senso, che aveva avuto nell'universo contadino veneto il suo referente poetico.

La crisi di quello spirito elegiaco, che dà onta a Zanzotto, non è un avvenimento privato: ma, a parte il suo confronto con la storia che lo contraddice – confronto operato coscientemente dall'autore – è un avvenimento che coincide con una situazione storica particolare e precisa: infatti il disgusto di Zanzotto verso la campagna (forse intesa come madre: civiltà) non è quello di alcuni anni fa, no: esso coincide con la crisi storica della campagna, e nella fattispecie proprio con la crisi del mondo contadino veneto. Il disgusto del poeta Zanzotto della campagna coincide attualisticamente con il disgusto della nuova generazione contadina per il lavoro dei campi.<sup>213</sup>

Se Zanzotto reagisce alla trasformazione del mondo contadino facendo esplodere la parola poetica nelle mille schegge dei linguaggi specialistici; Pasolini, con *Il sogno di una cosa*, affronta l'esilio attraverso le immagini della violenza che di esso sono conseguenza:

[...] ma è a ben guardare una passione mortuaria, come l'imbalsamazione dei relitti, dei frammenti sopravvissuti al caos dell'esilio, dei piccoli ricordi emergenti dal naufragio friulano [...] Il romanzo non coagula, resta una serie di racconti, proprio perché emergono, protetti e allontanati, volti e luoghi e sentimenti vecchi, già noti, e tutti sparsi, accumulati come in un magazzino.<sup>214</sup>

Resta comune ai due autori, durante lo svolgersi degli anni '60, una dimensione che elegge la deflagrazione a sistema narrativo con cui individuare il tramonto del mito contadino e del paesaggio che vi faceva da sfondo. La riflessione di Zanzotto sulla perdurante e sistematica distruzione del paesaggio rurale veneto emerge in tutta la sua puntuale analisi già in un saggio del 1962, *Architettura e urbanistica informali*:

La traduzione in termini visibili di questo insieme di fatti si ha nella proliferazione casuale e mostruosa delle città, nella devastazione della campagna che sta coprendosi di un caotico e sfilacciato tessuto urbano, nello sfregio, infine, del paesaggio, che si sta perpetrando in tutto il paese.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> P.P. Pasolini, *La beltà (appunti)*, [1971], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2572.

<sup>214</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 72.

<sup>215</sup> A. Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali*, [1962], in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 128.

Ancora una volta i due autori, dunque, sono colti in un dialogo svolto sottovoce, in cui le posizioni vengono a sfiorarsi, ad intrecciarsi, senza mai scontrarsi del tutto. Il contributo di Pasolini all'esegesi della poesia di zanzottiana continua con l'analisi di *Pasque*. In questo saggio del 1973, come abbiamo visto, Pasolini intende delineare il campo semantico che resta come unico frammento dello scoppio, «distruzione (se non proprio l'abolizione)»,<sup>216</sup> operato con *La Beltà*. Come è stato detto, in occasione di *Vocativo* l'attenzione di Pasolini si concentra sulla pedagogia di Zanzotto soprattutto in relazione al problema dell'infanzia.

All'anno successivo (1974), che precede quello della morte, risale il disegno pasoliniano di un ritratto di Andrea visto di profilo: i capelli disordinati, gli occhi quasi chiusi che scrutano lucidamente l'orizzonte, un naso aguzzo e puntuto, Zanzotto vi appare severo e pensoso, carico di interrogativi ma al tempo stesso attento, impegnato, inarrendevole, come appunto il poeta amato e studiato, con il quale non conta il dialogo quanto invece l'ascolto.<sup>217</sup>

Dunque il dialogo che interessa le voci di Pasolini e Zanzotto è fitto di rimandi, di postille, di aggiustamenti critici, di riposizionamenti.

Ma ancora più interessante è il debito che Zanzotto contrae nei confronti di Pasolini: il poeta di Casarsa e la sua poetica diventano modelli e punti di riferimento ricorrentemente esplorati nella critica zanzottiana. Da questa ricognizione è possibile isolare almeno tre macro argomenti dominanti in tutta la saggistica di Zanzotto, dagli anni '60 agli anni '80, che sollecitano verso suggestioni ed echi pasoliniani: il rapporto di Pasolini con il cinema, l'importanza del dialetto e la figura di Narciso. Queste tre aree tematiche rappresentano quelle questioni attraverso le quali Zanzotto cita, o si confronta, con temi cari alla rappresentazione intellettuale del poeta Pasolini.

Zanzotto coglie, con qualche anno di anticipo, quella che sarà la teorizzazione di un «cinema di poesia»<sup>218</sup> articolata da Pasolini nel 1963. Ciò che

---

<sup>216</sup> P.P. Pasolini, *Andrea Zanzotto*, Pasque, [1974], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2014.

<sup>217</sup> C. De Michelis, *Pasolini lettore di Zanzotto e Zanzotto lettore di Pasolini*, in G. Borghello e A. Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, cit., p. 152.

<sup>218</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1461-1488, p. 1483: «Significa che si sta formando una tradizione tecnico-stilistica comune: una lingua, cioè, del cinema di poesia. Tale lingua tende a

colpisce Zanzotto è il codice linguistico che il cinema pasoliniano utilizza nei suoi primi film in riferimento a quella ricerca di un linguaggio, esperanto universale, che possa tenere insieme le «microlingue storiche».<sup>219</sup> Il «cinema di poesia» si pone, in questo senso, come alternativa a coloro che, «per una comunicazione panterrestre», puntano sulla «regressione ad ideogramma, al disegnano»: «Pasolini indica nell'immagine cinematografica l'esperanto di domani. Mimica, figure, interiezioni; qualcuno intravede o propone una nuova preistoria. Ma il futuro vuole altro [...]».<sup>220</sup> Il problema linguistico, quindi, rimane apicale nella speculazione intellettuale di Zanzotto: ma, ricercare un linguaggio che sappia cogliere l'universalità dell'esperienza umana è un argomento che coinvolge anche l'interrogazione cinematografica di Pasolini, svolta nella scena teorica degli anni '60. Il cinema, per Pasolini, è, infatti, un insieme di codici linguistici e visivi:

[...] la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà brutta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.).<sup>221</sup>

È noto, del resto, come anche Zanzotto attribuisca ai sommovimenti inconsci e onirici tutta una serie di figurazioni che popolano la sua poesia e i testi scritti per il cinema (Cfr. *Fildò*). Ancora a proposito del cinema, ritorna il riferimento all'esperienza pasoliniana in cui il linguaggio cinematografico diventa «espressione privilegiata [...] e prevalente sul "poema", destinata ad una vitale e necessaria "prevaricazione"».<sup>222</sup> Tanto più è vera questa interpretazione del cinema di Pasolini, quanto più si guarda al sopravvento che lo strumento cinematografico prende sulla, pur costante, produzione letteraria. Negli anni '70, come si è avuto modo di osservare, per Pasolini il cinema sopperisce ad una falsificazione sempre più dilagante che coinvolge i corpi innocenti dei giovani e

---

porsi ormai come diacronica rispetto alla lingua narrativa cinematografica: diacronia che sembrerebbe destinata ad accentuarsi sempre più, come accade nei sistemi letterari».

<sup>219</sup> A. Zanzotto, *Oltre babilonia* [1963], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1116.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, [1965], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1463.

<sup>222</sup> A. Zanzotto, *Poesia e televisione*, [1989], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1321.

il loro linguaggio tragicamente omologatosi alla società dei consumi. Solo il cinema, come «lingua scritta della realtà»,<sup>223</sup> può restituire autenticità e far rivivere luoghi e situazioni pre-industriali destinate all'estinzione. Ed è proprio in relazione alla necessità di cogliere la vitalità di universi lontani dal mondo contaminato dal neocapitalismo che si articola il secondo punto di dialogo di Zanzotto con Pasolini: quello, cioè, che guarda ai dialetti come espressione delle piccole comunità. Facendo il punto rispetto ad *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, come titola un saggio del 1966, Zanzotto osserva «che nel nostro paese si scontrano componenti di civiltà di tipo “europeo” con altre – per così dire – “afroasiatiche”». <sup>224</sup> Prospettiva, questa, nella quale Zanzotto individua «una specie di privilegio [...] per l'ampiezza del campo di sperimentazione e indagine offerto da una situazione del genere». <sup>225</sup> Ma ancor più singolare risulta la simmetria dei punti di vista dei due autori se si considera che in quegli anni Pasolini andava ipotizzando gli *Appunti per un poema sul Terzo mondo*, 1968. Esiste insomma una continuità di immaginario che investe, non solo gli aspetti strettamente linguistici e poetici, ma anche le ricadute culturali che questi hanno nella realtà sociale: l'attenzione al dato dialettale, come è stato evidenziato, costituisce un ennesimo anello di dialogo che Zanzotto crea con Pasolini. La fondatezza dell'istanza geologica coinvolge, in Zanzotto, anche le prospettive di analisi della società che viene individuata come un vero e proprio organismo: «Come il corpo è formato di cellule, organi, apparati, così la società è tutta formata di aggregazioni più piccole, articolate tra loro in modi sempre più complessi». <sup>226</sup> Se, quindi, la società è un organismo bisogna «potenziare i linguaggi delle aggregazioni più piccole, cioè i dialetti, per arrivare proiettivamente a linguaggi sempre più ampi». <sup>227</sup> Lavorare sul materiale linguistico dialettale significa, quindi, creare collegamenti linguistici che investono, non solo la dimensione comunicativa, ma anche la dinamica dicotomica tra centro e periferia. Discorso linguistico e prospettiva sociologica vengono così ad intrecciarsi, Zanzotto annota:

---

<sup>223</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, [1966], *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 1503-1540.

<sup>224</sup> A. Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, [1966], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1135-1142, p. 1135.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> A. Zanzotto, *Intervento*, [1981], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1280.

<sup>227</sup> *Ibid.*

Il rapporto con gli altri, con la società, io l'ho sentito da una parte con la freccia rivolta verso l'origine, sulla linea dialetto-piccole comunità (che poteva essere anche quella di Pasolini), dall'altra invece con la freccia puntata verso i linguaggi generali, quelli che hanno un grande potere di unificazione, come il linguaggio scientifico.<sup>228</sup>

Appare dunque evidente lo stretto legame che Zanzotto propone tra codice linguistico e realtà sociologica: e che cosa è stata l'esperienza intellettuale di Pasolini se non un dispiegarsi, continuamente rideclinato, del binomio lingua-periferia? Il dialetto friulano, quello romano, connotano una periferia certamente linguistica ma soprattutto culturale.<sup>229</sup>

[...] si è troppo poco riflettuto su quanto l'immaginario sociale e ambientale che l'autore aveva sperimentato in Friuli abbia inciso nella rappresentazione dei grandi sobborghi sottoproletari capitolini. Eppure è molto probabile che un'interferenza ci sia stata, anche solo come interferenza di sguardo; ovvero come possibilità che la verdeggiante e assoluta campagna della materna Casarsa abbia avuto un ruolo nella messa a punto di un modo di osservare e raccontare la periferia di Roma.<sup>230</sup>

Anche per Zanzotto il dialetto viene a porsi come un dato antropologico che, nel suo caso, stringe il parlante in un «gioco di attrazione-repulsione, di connivenza- fastidio»: <sup>231</sup> da un lato, il sentirsi immersi in un magma dialettale nativo; contestualmente, dall'altro, la costrizione nel fare i conti con «la profonda verità antropologica e linguistica» espressa da dialetti non affratellati con il proprio. L'esistere del dialetto, al di sotto dell'italiano, considerato standard, esprime tutta la necessità di cogliere in esso il «grande fantasma della lingua nazionale». <sup>232</sup> Non si può, anche per questa affermazione, non tornare con la mente a quella felice teorizzazione pasoliniana che aveva identificato nell'oralità

---

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 163: «Il mondo friulano e il mondo romano sfumano l'uno nell'altro – per lo meno attraverso la letteratura. Se la vita, a Roma, ha subito in Pier Paolo un potenziamento alchemico, la letteratura intreccia trame più sottili: cuce e ricuce sulle smagliature che si sono aperte nel suo tessuto».

<sup>230</sup> G. Nisini, *Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, in P. Martino e C. Verbaro (a cura di), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 67-74, p. 68.

<sup>231</sup> A. Zanzotto, *Tra lingue minime e massime*, [1987], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1301.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 1302.

una atteggiamento fantasmatico che si scontrava con i fatti e la razionalità della lingua nazionale e, soprattutto della linguaggio scritto.

Terzo e ultimo argomento eminentemente pasoliniano, con cui Zanzotto inscena un dialogo letterario, è la figura mitica di Narciso. Con la *Meglio gioventù* Pasolini aveva visto nella figura del giovane Narciso un proprio alter ego:

Mi soj dit: «Narcis!»  
e un spirt cu'l me vis  
al scuriva la erba  
cu'l clar dai so ris.<sup>233</sup>

«[...] il Narciso pasoliniano si muove in un sistema di impasti cromatici, di sapienti illuminazioni, di epifanie angeliche quasi al confine con *l'art nouveau*, in un'ambigua tecnica del sottinteso»:<sup>234</sup> l'io lirico, dunque scopre se stesso attraverso l'approssimarsi al feticcio narcissico per eccellenza, lo specchio.

O me donzel!  
[...] I nas  
tal spieli da la roja.

In chel spieli Ciasarsa  
– coma i pras di rosada –  
di timp antic a trima.<sup>235</sup>

Dunque, nel processo di rispecchiamento non nasce solo l'io lirico ma anche la memoria: «il semplice schema narcissico si modifica, si complica, e l'immagine che il soggetto vede di se stesso si sposta subito all'indietro, in un elegiaco colore di tempo, in un dolore».<sup>236</sup> Ecco, in un saggio del 1972 di Zanzotto, fare la sua comparsa l'immagine di Narciso approfondendo, così, con

---

<sup>233</sup> P.P. Pasolini, *Dansa di Narcis, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 66, vv. 9-12, tr.: «DANZA DI NARCISO. Mi sono detto: “Narciso!”, e uno spirito col mio viso oscurava l'erba al chiarore dei suoi ricci».

<sup>234</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 37.

<sup>235</sup> P.P. Pasolini, *O me donzel, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 13, vv. 4-8, tr.: «O ME GIOVINETTO. O me giovinetto! [...] Nasco nello specchio della roggia. In quello specchio Casarsa – come i prati di rugiada – trema di tempo antico».

<sup>236</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 9.

una nuova affinità con Pasolini: Narciso e paesaggio originario, fanno parte dello stesso paradigma con cui Zanzotto guarda ai luoghi della memoria.

Io credo di essermi più volto accorto, e poi dimenticato, che è soltanto la luce di Narciso inziale quella che dà ai vari nidi-ambienti naturali la loro bellezza, cui comunque non si può, e non si deve, sottrarsi.<sup>237</sup>

Dunque, l'assunto cui Zanzotto giunge negli anni '70, lo riavvicina alle posizioni della poesia pasoliniana aurorale: la bellezza naturale è legata al mito delle origini e in particolare alla figura di Narciso. «Quel Narciso infante» con cui si intreccia la costruzione dell'individuo costituisce l'anello di continuità tra l'individuo e i «vari "nidi", i "paesi natali"»: <sup>238</sup> solo per questa via, secondo Zanzotto, cioè, attraverso il ricongiungersi con un'immagine di bellezza primordiale, è possibile ricercare un dialogo con la natura «quella che Leopardi fa dialogare con l'Islandese». <sup>239</sup> Affinché l'urbanizzazione del mondo moderno non distruggano il paesaggio c'è bisogno, allora, di un contatto autentico con quelle istanze puramente originarie capaci di attivare, attraverso il dialogo con la natura, anche un contatto con la storia.

Dialogo in cui silenzi e malinteso fanno sempre da risvolto a parole e comprensione. In questo spazio viene a collocarsi anche la storia e l'interpretazione della storia che cerca se stessa.<sup>240</sup>

Un rinnovato sentimento di cultura, che sta in un rapporto bipolare con la natura, passa attraverso il dialogo, non solo con il paesaggio, ma anche, come abbiamo visto con il *Filò*, con la cooperazione di tutti gli esseri umani.

Quasi che oltre tutta la perdita che avevo accolto in me (e che era anche storica, come nel *Galateo in bosco*, o privata, come in *Idioma*), lampeggiasse, magari nella forma di «lucciola-ghiaccio», una qualche possibilità di armonia, se non presente, futura almeno – che l'uomo aveva trascurato o tradito, non comprendendo la natura (o come dico in *Filò*) non amandola abbastanza.<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, [1972], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1151.

<sup>238</sup> Ivi, p. 1152.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, [1996], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 63-68, p. 67.

In questo saggio degli anni '90, successivo quindi alla porzione cronologica che stiamo analizzando, Zanzotto fa di nuovo appello ad un lessico pasoliniano: compaiono le lucciole. Quando nel '75 Pasolini parlava della «scomparsa delle lucciole»,<sup>242</sup> egli si riferiva alla perdita del mondo paleoindustriale e alla mutazione antropologica che il Potere, orrendamente omologante del neocapitalismo, stava imponendo alla società italiana. Le lucciole di Pasolini, anche allora, erano strettamente collegate ad una riflessione di carattere socio-ambientale:

Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più.<sup>243</sup>

Le lucciole, allora, simboleggiavano una strada alternativa, un valore positivo: un ventennio dopo, Zanzotto sente di affidare alla forma intermittente della «lucciola-ghiaccio», la possibilità di intavolare un nuovo dialogo con la natura laddove anche l'articolo di Pasolini si chiudeva con una decisa istanza di ritorno ad una storia diversa: «[...] sia chiaro: io, ancorchè multinazionale, darei l'intera Montedison per una lucciola».<sup>244</sup>

Ancora in un saggio del '74 sembra di cogliere, nella rappresentazione che Zanzotto fa di un certa letteratura, che ha stretto un «più o meno confessato rapporto con un particolare modo narcisistico»,<sup>245</sup> una descrizione in filigrana della figura di Pasolini, dalla prima poesia fino agli anni di una tormentata performatività:

È un tipo di narcisismo che però sembra meno pericoloso di altri. I suoi gracili e vaganti terrorismi alla fin fine non terrorizzano, al massimo tentano di sedurre. Esso poi cade spesso nell'autocontestazione più oltranzista, in depressioni, in vortici di irrealtà che lo spingono a mendicare salute tutt'intorno, dal primo che capita: dio o coemarginato che sia. Narcisismo che quindi è spinto a superare se stesso, a rivolgersi- a, e infine ad una velleità di salvarsi salvando, e viceversa.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 404-411.

<sup>243</sup> Ivi, p. 405.

<sup>244</sup> Ivi, p. 411.

<sup>245</sup> A. Zanzotto, *Parole, comportamenti, gruppi (appunti)*, [1974], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1192.

<sup>246</sup> *Ibid.*

L'ossessione performativa sperimentata da Pasolini negli ultimi anni,<sup>247</sup> la costante partecipazione a dibattiti giornalistici e tribune televisive, la messa in discussione della propria opera, attraverso l'*Abiura* e la riscrittura delle prime poesie nel corpo mutilato de *La nuova gioventù*, ben si associano a quelle forme di narcisismo individuate da Zanzotto: «i vortici», nel caso di Pasolini di troppa realtà, le «autocontestazioni» con le quali Pasolini procede ad una sconfessione sistematica del proprio operato intellettuale; e in ultimo quella «velleità di salvarsi salvando», che tanto ricorda la «disperata vitalità»,<sup>248</sup> quel grido – «siamo tutti in pericolo»<sup>249</sup> – lanciato a poche ore dalla sua tragica scomparsa. Dopo aver associato l'immagine di Narciso alla specificità del paese natio, e ad una certa scuola letteraria, adesso Zanzotto mette in relazione il fanciullo mitico con la dimensione puramente poetica.

In due saggi, *Poesia?*, 1976, e *Autoritratto*, 1979, Zanzotto rimette in campo la figura di Narciso nella prospettiva metapoetica di intravedere, nell'agire lirico, un atto narcisico: la poesia porta con sé, quasi ontologicamente, una «colpa oscura» che consiste nel senso di colpa cui è avvinto «colui che scrive» perché «incapace di aprirsi del tutto all'alterità».<sup>250</sup> L'atto poetico è inoltre legato alla parola, che rappresenta, in definitiva, il «momento tipicamente sociale dell'uomo».<sup>251</sup> Dunque, il senso di colpa resta intrappolato nella poesia, «vi circola».<sup>252</sup> Ancora nel saggio del 1979, *Autoritratto*, l'immagine di Narciso dialoga con la dimensione poetica e con le categorie della realtà: «la poesia in un certo senso collauda la realtà, proprio collegandosi alla lode della realtà, che si fa tanto forte da diventare prova di resistenza, prova di valore».<sup>253</sup> La poesia, in

---

<sup>247</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare, Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, p. 1161: «(Verità evanescente sulla situazione domestica, l'ossessione narcisica, sempre l'infatuata, arbitraria irrazionalità dell'idea dell'abiura ecc. ecc.)».

<sup>248</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, VIII, *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, p. 1201, vv. 32-35, 44-48: «Io me ne starò là,/qual è colui che suo danno sogna/sulle rive del mare/in cui ricomincia la vita./[...]Come un partigiano/morto prima del maggio del '45,/comincerò piano piano a decompormi,/nella luce straziante di quel mare,/poeta e cittadino dimenticato».

<sup>249</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1723-1730, cit., p. 1729: «Qui manca il chirurgo che ha il coraggio di esaminare il tessuto e di dire: signori, questo è cancro, non è un fatterello benigno».

<sup>250</sup> A. Zanzotto, *Poesia?*, [1976], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1200.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> A. Zanzotto, *Autoritratto*, [1979], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1207.

questa prospettiva, potrebbe rappresentare un monologo narcissico di autoconoscenza, tuttavia, attraverso la figura di Narciso, «modo primo di apparire dell'esistenza a se stessa»,<sup>254</sup> essa tende sempre ad aprirsi in un colloquio «come la pura e semplice lode tende a trasformarsi in collaudo che può e deve servire a qualcuno, a tutti, a tutto».<sup>255</sup> Primato della poesia, dunque, in linea con la lettura zanzottiana dell'esperienza di Pasolini:

Era la poesia, quella che doveva farsi carico di ogni responsabilità, rendersi visibile luogo dei mali comuni e delle loro proiezioni in traumi privati: cauterizzazioni su carne viva e sempre ripetute, cicatrici su cicatrici, ma anche concrezione e creazione di impensabile oltre che esplicitazione di goni peristalsi e di ogni movimento vitale.<sup>256</sup>

Ecco, dunque, prendere corpo, spessore e voce, un dialogo appena sussurrato. La maggior parte dei saggi specificamente indirizzati all'esegesi pasoliniana, Zanzotto li scriverà solo dopo la tragica morte dell'Idroscalo. In essi traspare la necessità di postillare quell'esperienza poetica per eccellenza, «al di fuori di ogni esemplarità canonicamente intesa»,<sup>257</sup> che è stata la parabola intellettuale di Pasolini:

[...] fermo restando che la sua stella-guida era sempre un'idea di poesia in quanto diversità allarmante, eccesso, emergenza: ma (a differenza di quella delle neoavanguardie e dei altri), sempre coatta anche a essere, a qualunque costo, centralità sociale, anzi momento massimo della reinstaurazione del sociale.<sup>258</sup>

Foriero di numerosi spunti interpretativi, il dialogo tra Pasolini e Zanzotto testimonia di un sentire comune che ha accompagnato gli orizzonti poetici e teorici di due voci autorevoli nel panorama del nostro Novecento.

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 144.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> A. Zanzotto, *Pasolini poeta*, [1980], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, pp. 153-160, cit., p. 154.

*Appendice*

*Il paesaggio: spazio geografico e spazio poetico*

## 1. *Andrea Zanzotto: spazio metropolitano e soluzioni di poetica*

Gli ambienti nei quali si aggira l'io lirico della *Beltà* sono spogli, indistinti, potremmo anzi dire che essi assumono le caratteristiche di non-luoghi: impersonali, spaesanti. In essi è costruito, più che altro, un orizzonte temporale, qualitativo, più che spaziale. Grande rilevanza, ad esempio, è data alle stagioni e agli elementi della natura.

Qui di seguito sono elencate tutte le occorrenze che fanno riferimento a queste due polarizzazioni:<sup>1</sup> I. dato stagionale, II. elementi della natura.

I. Dato stagionale: *La perfezione della neve*, p. 273: «frutto/di quest'inverno»; *Alla stagione*, p. 277: «il fatto stagionale»; «oh stagione»; *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII, p. 290: «come al passero in inverni tocchi»; *Adorazioni, richieste, acufeni*, p. 299: «Ghiaccio di aprile»; *In una storia idiota di vampiri*, I, p. 302: «nel giugno»; II, p. 304: «non importa se fosse maggio o neve»; *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, VI, p. 309: «giù dall'agosto»; *L'elegia in petel*, p. 315: «come va in elegia l'autunno»; *Profezie o memorie o giornali murali*, II, p. 320: «settembrìa lenta»; III, p. 321: «già dicembre»; V, p. 324: «in stagione o fuori stagione»; VIII, p. 327: «agostismi e settembrismi»; IX, p. 329: «in quale frutto di stagione, in quale stagione».

II. Elementi della natura: *La perfezione della neve*, p. 271: «formulazione diastri»; «l'ubertà nivale»; «a valle del mattino a valle/a monte della luce plurifonte»; «sui margini nevati/del mai-»; «e la stella che brucia nel suo riccio/e la castagna tratta dal ghiaccio»; «lungo i ghiacci e le colture dei colori»; *Sì, ancora la neve*, p. 273: «Che sarà della neve»; «Una curva sul ghiaccio»; «ma i pini, i pini/tutti uscenti alla neve»; *Alla stagione*, p. 277-278: «tra le dalie e i crisantemi»; «alla zucca alla fragola»; «ad un pomo ad un fico a uno spino»; «clio clio pavoncella»; *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, II, p. 282: «oh i frutti, che frutti, fruttame»; VI, p. 287: «l'ombra della nube»; «E non recede la neve»; «nella nube, nube della gioventù»; «formiche e lombrichi lavoratemi strame/e foglieole e seccume»; VII, p. 289: «il bozzolo d'oro dal gelso dall'intrico»; «piccoli cieli-meli-steli/a radure gallinette coniglioli e falò»; «come al passero» «la bacca delle vallate/il puntiglio di una vespa»; VIII, p. 291: «a un girasole»; «a valli/a pianure galli astri e pile»; «ricercatori di chioccioline»; IX, p. 292: «Natura natura che non realizzi poi»; *Adorazioni, richieste, acufeni*, p. 299: «Sul prato sullo

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni successive sono tratte da A. Zanzotto, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, dunque verranno indicati nel corpo del testo titolo e numero di pagina.

sprone di ghiaccio»; «in quelle boscaglie»; *In una storia idiota di vampiri*, I, p. 302: «come astro o ghiaccio o scelto avorio»; «fradicie musiche e foglie»; «occhio di talpa»; II, p. 304: «maggio o neve»; *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, I, p. 305: «un cielo-celeste/una terra dirotta ma celeste»; «cicala-ruscello, pendere, fico»; «rosellina tra le spine»; «come l'erba è minore, come la rugiada»; II, p. 305-306: «e quanti insetti»; «un insetto, issimo»; «“fantasia di colline”»; «la poesia del ruscelletto»; «l'universale/mais, le fragole»; IV, p. 307: «Bello. Fagiolo. Fiore»; V, p. 308: «Bene è la sera dove rintracciai/un colo viola»; «Che coagulo o vetta?»; «nidi aromi»; «pomi larvali»; «Bosco rumore di fondo»; «le forre e gl'incendi»; *Esautorazioni*, p. 310: «la verde doppiatura e il vento»; *Profezie o memorie o giornali murali*, I, p. 318: «Colline difficilmente profetizzanti»; II, p. 320: «Proficuo lavoro del cielo: condito/uve dolci e stelle: e l'acino luce»; «ehi alloro oleandro»; III, p. 321: «dai cieli stessi derivi il tuo vino/chè le tue vigne con lo stellato soltanto/confinano e col folto degli stellanti fagianiani»; «le tempeste e le nevi»; «quadrifogliati foraggi ti gravano i fienili/e le tue uve e i pampani e i tralci non c'è luce»; «né vento né rumore di terra»; IV, p. 323: «Ma che grandi nevi»; V, p. 324: «argento neve nulla e anche meno/oppure neve e poi a-neve-a-nulla»; VI, p. 325: «Che fulmini zzzich di zolfo di fumo di foco»; «le lune e le dalie»; «Che fulmini e potenza»; VII, p. 326: «presenze/della selva»; «miele fico sole e polveri»; VIII, p. 327-328: «l'uccello giardiniere sbecczuza e sceglie»; «mostri-astri»; «via l'arsura e la pioggia»; «fiori foglie steli e floreste»; «polpe colme pistilli stami e spine»; IX, p. 329: «pioggia e calore»; «in qual mito di mente d'insetto»; «lungo quali filari»; «in che tralcio o salcio»; «o stella o vigore stellare»; X, p. 331: «moltofiore moltocielo moltorugiada»; «luna nuvola»; XI, p. 332-333: «un'eclissi solare»; «ombre diverse ai declivi, cieli diversi al mattino»; «più azzurro sui monti, ricche/d'infinito le colline dove/cercavo te sbavavo»; XII, p. 334: «fui radice e oggi nemmeno concime»; «fieno sottile»; «altra flora»; «la vigna pesa trasuda»; «e insetti, premure e mandibole»; XIII, p. 336: «L'ombra di lontane e molte colline»; «loquace paperottola»; «Di colline e di mani»; «mani e colline future»; «colline e ombre»; «Piove, per tutti gli dèi, piove»; «Augelli che nel nido di foglie verginalmente/api che a nube furiosamente/ma piove, piove»; «Il picchio nel suo forame»; XIV, p. 338: «il piccolo fiume/che tanto di foglie e di bacche»; «da tutti i fiori e gli ori»; «all'uovo di pidocchio»; XV, p. 339: «batterie di vitelli polli carnami antifame./Formiche mosche vespe/bruchi cantaridi d'allevamento»; «mandragole»; «le supergalline»; XVI, p. 341-343: «delle mosche e della grassa,/ragnatele di feudi»; «e topi e serpi»; «s'è fatta proprietaria la talpa»; «da

piano a monte da colle a colle»; «un toro da una vacca un melo da una vite»; «ah luna mai tanto amata investigata»; «borezzo totale come la bora/e certo, in parte, crudo come la bora»; *XVII*, p. 344-345: «di insetti contro uccelli/di uccelli contro cacce/di lucertole contro bambini»; «certe mèches dell'erba/certi sospesi sonni dell'acqua e dei cieli/cieli in ella, e il cardo e il pioppo»; *XVIII*, p. 346-347: «Ansimare nel nero dell'alba»; «Un paesaggio-traino di fiori, di grida»; «falchi e colombe/farfalle e vespe».

Tuttavia, nella poesia de *La Beltà*, non mancano occorrenze strettamente spaziali, ma anche in questa circostanza, il dato geografico spesso è accompagnato da un aggettivo o da un sintagma, che più che rilevare la specificità reale dello spazio descritto coglie, invece, uno stato emotivo alternativamente riferito o al luogo in sé o alla dimensione esistenziale dell'io lirico che in esso si aggira.

Di seguito sono evidenziati i casi in cui appare il terzo e ultimo elemento rilevato, ovvero il riferimento ad una posizione geografica specifica:

III. Elemento geografico: *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, *VII*, p. 289: «di un Soligo trapunto»; *Ampolla (cisti) e fuori*, p. 297: «la dote del Friùl»; *Al mondo*, p. 301: «Mondo sii»; *In una storia idiota di vampiri*, *I*, p. 303: «Sì: vedo il mondo caldo come un uovo»; *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, *III*, p. 306: «horeb ardevi tutto d'arbusti/tutto arbusto horeb il mondo ardeva»; *v*, p. 308: «Scorci di Lorna, bene profondo»; «Scorci di Lorna, bene in cui si strinse//per l'ultimo sguardo l'ultima virtù»; *Esautorazioni*, p. 310: «al mondo ch'è paese»; «E il mondo è risolto?»; *L'elegia in petèl*, p. 315: «costrutte Alpi»; *Profezie o memorie o giornali murali*, *III*, p. 321: «clinami di Dolle»; *VIII*, p. 328: «Algol Vega Sol»; «i bambini di Mezzaselva»; *IX*, p. 329: «càneve di Ron»; *X*, p. 331: «erba di Dolle»; *XII*, p. 334: «del Soligo in ambage (i)»; *XVI*, p. 341: «“Visitate Dolle!”»; *E la madre norma*, p. 348: «nella Torre di Praga».

Questo elenco di occorrenze e *loci critici* vuole illustrare la qualità del dato spaziale nella raccolta del 1968 soprattutto come testimonianza di una frammentazione e di una evanescenza del dato topografico. Il paesaggio circostante viene colto quasi in dissolvenza: dalla rappresentazione del mondo associata all'immagine dell'uovo (che, come abbiamo visto, raggiungerà il massimo di carica simbolica con la raccolta del '73, *Pasque*), a indicazioni topografiche regionali o legate alla riproduzione delle zone circostanti la piana di Pieve di Soligo, «Lorna», «Dolle», «Soligo» stessa. Dato metaforico, dunque, e dato concreto, sublime e reale, si intrecciano, permettendo la realizzazione di

confini geografici sfumati, eppure per qualche pennellata, ancora ben riconoscibili.

Il paesaggio naturale, così, diventa la tavolozza da cui attingere colori e sfumature per una riproduzione pittorica della realtà: operazione, questa, di trasposizione dal linguaggio poetico a quello grafico, e viceversa, riscontrabile anche nel saggio del 1962, *Un paese nella visione di Cima*:

Sembra cioè che un destino particolare sia toccato al paesaggio veneto piuttosto che a qualsiasi altro, se è vero che qui ha raggiunto il suo momento più alto questa evoluzione, che qui il colore è divampato nella pienezza del suo tempo, escludendo per sempre la possibilità di una pittura che non rispondesse all'appello coloristico come alla propria realtà più profonda.<sup>2</sup>

Il cromatismo del paesaggio veneto, tuttavia, risente dei tempi turbolenti, quegli anni Sessanta in cui domina la percezione di una dolorosa perdita, come di un lacerante abbandono: «Detto alla neve: “Non mi abbandonerai mai, vero?”».<sup>3</sup> Il paesaggio, sebbene destinato ad un futuro di irriconoscibili macerie, resta l'unico appiglio, l'unico approdo riconoscibile per il Soggetto.

Mondo, sii, e buono;  
esisti buonamente,  
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,  
ed ecco che io mi ribaltavo eludevo  
e ogni inclusione era fattiva  
non meno che ogni esclusione,  
su bravo, esisti,  
non accartocciarti in te stesso in me stesso<sup>4</sup>

Eppure Soggetto e mondo sono legati,<sup>5</sup> affinché esista l'uno c'è bisogno che sopravviva l'altro: «Se il soggetto diviene consapevole che il proprio destino è legato al suo “essere nel mondo”, è necessario che anche il mondo si faccia

---

<sup>2</sup> A. Zanzotto, *Un paese nella visione di Cima*, [1962], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 39-46, p. 40.

<sup>3</sup> A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 276, v. 106.

<sup>4</sup> A. Zanzotto, *Al mondo, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 301, vv. 1-8.

<sup>5</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Pagine dissepolte*, [1942-1950], *Sull'altopiano*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1010-106, p. 1014: «[...] penso a tramontana, ardo a tramontana, soffro a tramontana; chi mi sta intorno ha natura di lumaca o di chiocciola, i suoi movimenti sono insensibili come quelli delle lancette di un orologio».

produttore di senso, esista, ossia si tragga fuori (*ex-sistere*) con le sue sole forze dalla palude dell'insignificanza».<sup>6</sup>

Il Tagliamento, la piana di Pieve, le Alpi che riempiono lo sguardo quotidiano del poeta si fanno paesaggio esistenziale, nido all'interno del quale far prosperare il linguaggio esistenziale e poetico. Ma la spinta esortativa del poeta affinché in mondo «abbia qualche chance»<sup>7</sup> è messa subito in discussione dal racconto di una *storia*, una società, in preda al vampirismo capitalistico».<sup>8</sup>

- 2 – Come dente di scelto avorio nell'arteria del collo confitto  
seducendo e inducendo dal suo ostensorio brilla il profitto
- 3 – Come dente di pietra sacrificale affondato nel crudo nel minio  
del sangue in atto, dogma dominio
- 4 – Parla assennato ha sguardi e intenti  
è Berenice è il suadente è il padroncino azzimato.<sup>9</sup>

Ecco, dunque, farsi sempre più stretto il nodo che tiene uniti paesaggio e linguaggio: due polarità che specularmente sostengono e sostanziano il punto di vista del Soggetto poetante. Ma a questo dualismo si aggiunge l'affondo che Zanzotto compie rispetto alla società, agli individui, alla storia e alla forma che le città assumono in un universo deformato. Abbiamo già visto la distorsione a cui è costretta Venezia, puro linguaggio muto, «indecibile»: i luoghi della *Beltà* sono asfittici, inondati di suoni, voci meccaniche, musicchette da intrattenimento. In essi si organizza tutto quel processo di spoliatura dei riti della campagna, della metodicità del mondo antico, che, come è stato notato fin qui, costituisce la radice del trauma zanzottiano.

Scorci di Lorna, beni profondi.  
Bene è la sera dove rintracciai  
un color viola. Una cosa-sorte. Nascondi  
bene, nuvola, bene, terra che non ti ritrai.

[...] Bosco rumore di fondo

---

<sup>6</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1501.

<sup>7</sup> A. Zanzotto, *Al mondo, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 301, v. 19.

<sup>8</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1501.

<sup>9</sup> A. Zanzotto, *Per una storia idiota di vampiri, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 302, vv. 12-17.

rumore puro sai tutto, mi vinse  
per sempre mi vinse invivandomi il tuo girotondo.  
Scorci di Lorna, bene in cui si strinse

per l'ultimo sguardo l'ultima virtù.<sup>10</sup>

Perdita del paesaggio e perdita del linguaggio rimettono in discussione le coordinate teoriche del poeta di Pieve: l'universo conosciuto, e ormai destinato a scomparire, deve essere rievocato «lemma a lemma».<sup>11</sup>

La speranza, ancora una volta, è affidata alla poesia. Essa «deve mantenere il contatto con la terra, e da lì puntare le sue armi val cielo».<sup>12</sup> Immettendosi nel «*templum-tempus* di una storia finalmente “vera”»,<sup>13</sup> la poesia, attraverso questo nuovo contatto autentico con la storia, è la sola a poter evitare che «tutto tenda a piattificarsi in *microstoria* (storiella)».<sup>14</sup>

Il fascino e il principio. E voi che veramente  
precipitavate rotolavate fuori, giù dall'agosto.  
Ma...La staffetta valica le forre e gl'incendi  
le rovine che vorrebbero prendere forma di rovine [...] <sup>15</sup>

La poesia, interpretata come unico argine alla trasformazione del mondo in «rovine», assume i significati e le sembianze della «staffetta» partigiana: «forse è troppo tardi per sconfiggere la storia insensata, ma se esiste una possibilità di resistenza, questa risiede nella capacità di *Contemplare*, nell'affidarsi a una fascinazione che comprenda il *templum-tempus*, la sede sacra del divenire storico».<sup>16</sup>

Contraltare in prosa della raffigurazione del paesaggio è certamente la raccolta di racconti *Sull'altopiano. Racconti e prose, 1942-54*:<sup>17</sup> Zanzotto

---

<sup>10</sup> A. Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio di resistenza*, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 308, vv. 87-90, 111-115.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1505.

<sup>13</sup> A. Zanzotto, [*Note ai testi*], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 352.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> A. Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio di resistenza*, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 309, vv. 118-121.

<sup>16</sup> S. Dal Bianco (a cura di), *La Beltà, Profili dei libri e note alle poesie*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1505.

<sup>17</sup> A. Zanzotto, *Sull'altopiano*, Vicenza, Neri Pozza, 1964.

«trasmette l'immagine di un particolarissimo paesaggio: tetro, autunnale, sullo sfondo di una provincia contadina che affonda in muffe, muschi e alluvioni».<sup>18</sup>

L' «altopiano» a cui si fa riferimento nel titolo va ricondotto alla zone collinare prealpina che nella provincia di Treviso va da Valdobbiadene a Vittorio Veneto. I luoghi, trasfigurati nei nomi e nei particolari, non sono sempre agevolmente identificabili e tendono a dissimularsi da quelli, pur appartenenti al medesimo paesaggio presenti nell'opera in versi.<sup>19</sup>

Già in una delle prose, datata 1942-1950, dal titolo *Pagine dissepolte*, al centro della narrazione viene posto il nodo storia-paesaggio lungamente frequentato dalla coeva e soprattutto dalla successiva esperienza lirica zanzottiana. In essa appare Portenne, «una città di provincia dove gioca forse la sovrapposizione di Losanna e Vittorio Veneto»,<sup>20</sup> testimonianza di quella falsificazione toponomastica che induce a credere che il narratore Zanzotto si rifiuti di «spostare sostanze geografiche (Dolle Lorna Campea ecc.) che appartengono a un mondo separato, quello della pronuncia poetica».<sup>21</sup> In *Pagine dissepolte* si dà la descrizione di un paesaggio immortalato nel suo tramontare:

I residui del fango trascinato dai recenti piovvaschi velano qua e là l'abbondanza delle erbe e delle verzure. E a perdita d'occhio verso mezzogiorno, la terra degradando insensibilmente si protende verso freddi, ferrei colori chiusi nella gamma degli azzurri. Ahimè. Dalla finestra vedo solo ombre mutar lentamente direzione, segnare il decorso di questi giorni senza significato. Le campane di Portenne non suonano più né mattina né sera, arrestate e ammutolite dalla solitudine. E nelle ore in cui quei suoni familiari mi consolavano ora avverto il vuoto del silenzio insolito, come quando, fissata lungamente una fiamma, lo sguardo è poi occupato, dovunque si posi, da una macchia oscura.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «Studi Novecenteschi», vol. 4, n. 8-9 (luglio-novembre 1974), pp. 175-183, p. 175.

<sup>19</sup> G.M. Villalta (a cura di), *Commento e note alle prose, Sull'altopiano*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1690.

<sup>20</sup> Ivi, p. 1705.

<sup>21</sup> F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «Studi Novecenteschi», cit., p. 176.

<sup>22</sup> A. Zanzotto, *Pagine dissepolte*, [1942-1950], *Sull'altopiano*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1010-1016, p. 1010.

Se dunque la rappresentazione del paesaggio fa da raccordo tra la prosa e i versi, non mancano altri elementi di tangenza. Il motivo della solitudine,<sup>23</sup> che abbiamo visto essere postura esistenziale del poeta Zanzotto, allorché derivando le parole di Montale, afferma in un saggio del 1972 *Uno sguardo dalla periferia*, «Solo gli isolati comunicano», compare già in queste pagine della raccolta *Sull'altopiano*:

Ecco, siamo rimasti chiusi nel labirinto di questa solitudine piovosa: abbiamo teso la mano al di fuori e i denti della trappola sono puntigliosamente caduti e si sono fissati nelle connessioni dei muscoli e delle ossa, dita acuminata hanno scelto i nostri occhi e vi sono penetrate sino al cervello.<sup>24</sup>

In quest'atmosfera tetra, battuta dalle piogge, vi è la prima apparizione dello «scolice uncinato», raffigurazione del «verme solitario dell'anima, qualcosa che deforma l'appercezione del reale, la sua *verbalizzazione*».<sup>25</sup> Così in *IX Ecloghe* ritroviamo lo scolice,<sup>26</sup> ovvero la testa della tenia, per poi giungere, dopo aver «paesaggito molto»,<sup>27</sup> alla *Beltà* in cui è possibile ritrovare l'immagine larvale:

(non è vero, no,  
questa espressione è la punta di diamante  
del retorizzamento, lo scolice della  
sacramentale contraddizione,  
[...])<sup>28</sup>

Il monito è riferito ancora una volta al poeta-partigiano affinché resista allo «sbandamento», che qui si riferisce: sia al fenomeno degli “sbandati” dopo l'8

---

<sup>23</sup> Cfr. F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «Studi Novecenteschi», cit., p. 181: «È un modo nuovo, complesso, in Zanzotto di prendere le distanze da se stesso attraverso le sue *drammatis personae*, di allontanarsi da sé per ritrovarsi in una nuova accezione della scrittura, rinunciando in parte a collaudati modelli e splendenti paratie. L'occasione delle ultime prose è ancora la riflessione sull'esistenza, sulla solitudine».

<sup>24</sup> A. Zanzotto, *Pagine dissepolte*, [1942-1950], *Sull'altopiano*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1015.

<sup>25</sup> F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «Studi Novecenteschi», cit., p. 181.

<sup>26</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Eatherly, IX Ecloghe*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 231, vv. 19-20: «Ma tu muori ogni giorno, per farti superstita/in una morte scolice, morte zecca».

<sup>27</sup> A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali, XVIII, La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 347, v. 52.

<sup>28</sup> A. Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio di resistenza*, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 307, vv. 58-61.

settembre (passati alla resistenza quasi inconsciamente o rimasti al margine dell'azione: *brigata coniglio* etc.), sia alle incertezze affacciate nel dopoguerra riguardo al significato, alla direzione, alla possibilità stessa di un movimento-progresso storico». <sup>29</sup> La «retorica», quindi, l'*ars poetica* non produce più una prospettiva dialettica di colto riferimento letterario, bensì si attesta su una posizione di argine tra il disorientamento, lo «sbandamento» appunto, e la resistenza, o «principio di speranza», <sup>30</sup> affinché sia possibile leggere nella storia una venatura di autenticità.

Queste *personae* trascrivono la loro *saison en enfer* nella affermazione rimbaudiana del *Je ne sais plus parler*. Ma come nella Beltà ogni «Retorica su» verrà sentita come «sbandamento» ma anche alla Bloch come «Principio-Resistenza», «Principio-Speranza» (malgrado lo scolice della/sacramentale contraddizione), così il protagonista (sola voce o scrittura) di *Pagine dissepolte* sente la necessità di salvare il nucleo d'intenzionalità da cui si è sviluppato il suo errore [...]<sup>31</sup>

L'idea che la poesia rappresenti l'unica forma di resistenza, e quindi di speranza, da opporre al degradante sviluppo capitalistico è ancora una volta ribadita nel saggio del 2006 *Sarà (stata) natura?* In questo saggio Zanzotto ritorna ad parlare della storia in relazione alla società e al paesaggio rintracciando il male da cui è affetto «“questo” uomo», nuovo eppure colpevole di «essersi volontariamente sdradicato dalle proprie origini, dell'essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di una superfetazione di minime-massime violenze [...]»<sup>32</sup>. La corsa verso il raggiungimento di un benessere individuale, che è propria del consumatore capitalistico ha infierito «contro la madre terra e i paesaggi in cui essa si era costituita lungo i milioni di anni: paesaggi in cui essa aveva accettato e accarezzato la presenza umana, scaglionandola lentamente in armonie progressivamente integrate». <sup>33</sup> Ora che è stata perseguita una politica di «*damnatio* di questa *memoria* territoriale millenaria»<sup>34</sup> è sempre più necessario

---

<sup>29</sup> A. Zanzotto, [Note ai testi], *La Beltà*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 352.

<sup>30</sup> Cfr. E. Bloch, *Il principio di speranza: scritto negli USA fra il 1938 e il 1947, riveduto nel 1953 e nel 1959*, Milano, Garzanti, 1994.

<sup>31</sup> F. Bandini, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «Studi Novecenteschi», cit., p. 181.

<sup>32</sup> A. Zanzotto, *Sarà (stata) natura?*, [2006], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 150- 153, pp. 150-151.

<sup>33</sup> Ivi, p. 152.

<sup>34</sup> *Ibid.*

fare della poesia il «“luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza».<sup>35</sup>

Con il *Filò* si è in presenza di una rinnovata idea di natura e di paesaggio. La raccolta del '76 subisce l'influenza della visione onirica che Federico Fellini sperimenta nei propri film, e in questo caso soprattutto in *Casanova*, eppure in essa è possibile anche rintracciare, come è stato precedentemente analizzato, una discendenza classica che fa della terza sezione eponima della silloge un contemporaneo dialogo leopardiano tra il poeta e la natura. Nella prima parte della raccolta, strettamente ancorata alle figurazioni della pellicola felliniana domina l'immagine della laguna di Venezia, luogo sospeso in una irrealità temporale. Per godere di un approccio il più autentico possibile, come già aveva notato Hermann Hesse,<sup>36</sup> è necessario avvicinarsi a Venezia «“dal basso” [...] circuendola dalla Laguna in una serie di approcci differenziati nel tempo, ma sempre ritornanti come veri “circoli del capire”».<sup>37</sup> Così, in un saggio del 1997, Zanzotto ritorna sull'idea della laguna mettendo a fuoco la cifra allucinatoria di Venezia («ci si sente entrare attraverso la Laguna veramente e in *trip*»<sup>38</sup>), in cui si intreccia «il sovraccarico geologico e poi storico»<sup>39</sup> che conduce ad una percezione della laguna «in cui tutto diventa oscillante e misterioso».<sup>40</sup>

Acque che si rialzano e si ritirano, litorali che furono, apparvero e scomparvero, memorie che guidano verso i tempi primordiali (ma che senso ha ormai per noi chiamarli tempi?): ci si riporta a quando larga parte dell'Adriatico non esisteva e correavano i fiumi di un “inconscio geologico” ricchissimo, impensabile ora.<sup>41</sup>

Emerge immediatamente da questa pagina zanzottiana la saldatura tra paesaggio geografico, storia e paesaggio esistenziale. Ciò che è visibile al di fuori, e che componeva il quadro naturale, è stato interiorizzato dall'io fino a comporre un proprio sfondo emotivo: tutto questo lungo e secolare processo osmotico, tra uomo e natura, tuttavia, appare ormai impossibile.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 153.

<sup>36</sup> Cfr. H. Hesse, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, a cura di V. Michels, tr. it. di E. Banchelli e E. Ganni, Milano, Mondadori, 1990.

<sup>37</sup> A. Zanzotto, *Lagune*, [1997], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 110-116, p. 110.

<sup>38</sup> Ivi, p. 111.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

Ora, in tempi di accelerazione negativa di epocali mutamenti, già si parla di minaccia di sommersione, se la pazzia umana non riuscirà ad autofrenarsi – ma è possibile? – mentre si sta constatando l’abbassamento dei fondali causato anche dagli sconsiderati lavori dei recenti decenni.<sup>42</sup>

L’analisi delle modalità con le quali l’uomo ha occupato la terra producono un senso di disperazione e di ineluttabilità che può essere colmato solo dalla speranza: affinché gli esseri umani sappiano, infine, proteggere quella bellezza che, come uno scrigno, detiene la preziosa biodiversità lagunare.

[...] ma si corre allora ad affrettarsi alla prepotenza della natura che sale come una fiamma, una calma ed intensa fiamma, dalla Laguna, per imporci di rendere sempre più efficaci e costante la salvaguardia di questo suo spazio, dei suoi habitat, flora e fauna, compresa quella umana, la più incontrollabile.<sup>43</sup>

Ancora una volta, dunque, al fondo di ogni sentimento di sfiducia riappare la speranza: questo sentimento di fiducia nasce, in Zanzotto, dalla prossimità emotiva con cui egli vive il paesaggio natò, vera e propria culla naturale della propria esperienza esistenziale e poetica.

[...] così si presenta per me la parte nord del mio ambiente natale, mai abbandonato, ma con una parte collinare che è articolatissima e sempre più erta, primo presagio delle pareti dolomitiche – poi di montagne di tipo prealpino, seni molli e materni, ricchi d’erba e sul retro di boschi o pianori di tipo “svizzero”, come la Val Morel di Buzzati, prima di Belluno, delizioso mondo a parte, colmo di colori e di aperture vaste.<sup>44</sup>

Ecco rinnovato quel procedimento attraverso il quale i codici linguistici si arricchiscono e si modellano sull’esempio del paesaggio naturale, di cui darà la più ampia dimostrazione la poesia di *Fosfeni*, 1983.<sup>45</sup> La prospettiva dalla quale

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 115-116.

<sup>43</sup> Ivi, p. 116.

<sup>44</sup> A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, [1996], in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 63.

<sup>45</sup> Cfr. Ivi, p. 66: «In *Fosfeni*, quasi in ogni testo, in ogni verso, in ogni fonema, perdura una qualche traccia del mio vagabondare errando qua e là per i crinali, per valli, gole, fino all’incrudelirsi delle vette, raggiunte come “sciando all’in su”, in una ascesa che a un certo punto diventa puramente metaforica, mentale, onirica e matematica insieme. Sono ghiacci, geli, nebbie, galaverne, nevi e colori (ori, blu, viola, rosa o azzurri) in cui qualcosa trabocca, guardandolo, oltre la sua stessa presenza».

Zanzotto guarda al paesaggio gli permette di cogliere nelle trasformazioni che ha subito nel corso dei decenni alternativamente responsabilità umane e responsabilità naturali. Ed è questo il precedente teorico con il quale il poeta di Pieve legge le due catastrofi degli anni '60-'70: il disastro del Vajont nel 1963 e il terremoto del Friuli nel 1976. Entrambi i disastri occupano, come è stato detto, il centro del poemetto eponimo della raccolta del '76, *Filò*: se il terremoto è l'espressione più esuberante di una «mare-mostro» che schiaccia i figli suoi, la tragedia del Vajont porta con sé la responsabilità umana, «è certo che quella del Vajont si deve imputare in misura preponderante a colpa umana».<sup>46</sup> Zanzotto, dunque, racchiude i due fenomeni in una identica simbolizzazione che vede contrapposta la Natura, diventata ormai feroce ed inarrestabile, e l'uomo, che si è dimostrato incapace di ogni cura. Convergenndo con la soluzione pasoliniana di una «mutazione antropologica», Zanzotto afferma, in un saggio del 1999:

[...] Vorrei sottolineare che il grande cambiamento nella realtà antropologica (tale da comportare, per esempio, a fine del mondo agricolo e del dialetto, legato a quel mondo) si è fatto evidente nel corso degli anni Settanta. [...] Devo però precisare che solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà degli anni Ottanta questa minaccia si è trasformata in reale devastazione.<sup>47</sup>

Con il diffondersi epidemico del consumo di massa nella società neocapitalista, l'agire umano prende il sopravvento sulla natura determinando, appunto, una devastazione: «una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose [...]».<sup>48</sup> Questa «valanga» ha come centro nevralgico e generativo l'essere umano ed ha comportato «una cadaverizzazione della nostra storia».<sup>49</sup> Antidoto per questa apocalisse resta, per Zanzotto, la poesia, «se non altro come segnale di avvertimento, nei confronti di una realtà che va sempre più scomparendo nella sua fuga in avanti».<sup>50</sup> Il poeta, dunque deve immettersi nel flusso della storia come «da una specie di “esilio dentro la realtà”».<sup>51</sup> Già con la lezione montaliana, secondo cui cioè la

---

<sup>46</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 527.

<sup>47</sup> A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, [1999], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1366-1377, pp. 1366-1367.

<sup>48</sup> Ivi, p. 1367.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Ivi, p. 1369.

<sup>51</sup> A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, [1999], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1367-1368.

comunicazione autentica è contenuta nei solitari versi degli isolati, Zanzotto aveva insistito sulla natura della poesia come di un linguaggio remoto definibile solo nella solitudine e nella esclusione. Adesso ritorna su questo assunto prendendo a modello l'esempio dantesco:<sup>52</sup>

[...] per Dante (*Par.* I) quelli che hanno rapporto con la corona d'alloro sono o il Cesare o il poeta. Sono portato a leggere questa «o» non solo come disgiuntiva ma anche esclusiva, a leggerci una contrapposizione fra una sorta di città celeste della poesia e una terrestre, quella del Cesare. Ma il coinvolgimento anche quando non troppo apparente con la storia, i suoi conflitti, le sue follie, non può non verificarsi e per di più nel continuo pericolo di una servitù nei confronti dei detentori del vero potere. Il poeta è qui «dentro» la realtà, ma ne è «esiliato» per quanto riguarda il potere, anche eventualmente dentro il potere stesso, qualora faccia parte di un'etnia o di un partito che lo detengono.<sup>53</sup>

Ecco allora che poesia, paesaggio e storia vengono a convergere in un'unica direzione, quella che si realizza nell'agire dell'essere umano: esso può farsi fraterno, collettivo, quando, cioè è capace di allearsi per fare fronte alla natura, come di fronte al disastro del Friuli:

L'à rason quel senpre de la Ginestra:  
són stati massa qua a stricar tra òmi  
[...]  
invezhe che catarse, volerse tuti insieme,  
insenbradi a combater – co amor – contra de ti [...]<sup>54</sup>

Ma, altresì, la vita umana può essere anche portatrice di atroci devastazioni quando smette di sentirsi parte armonica con la natura e diventa costruttrice di luoghi inospitali, di «insediamenti-piaga»:

L'eruzione del brutto, della distonia, della cancerosità, in un settore che condiziona da vicino la nostra vita quotidiana, come quello architettonico-urbanistico, ci dice che la nostra è solo l'ombra di una società, che noi siamo solo

---

<sup>52</sup> Cfr. D. Alighieri, *Paradiso, Canto I*, in Id., *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, cit., p. 3, vv. 28-29: «Sì rade volte, padre, se ne coglie/per trionfare o cesare o poeta [...]».

<sup>53</sup> A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, [1999], in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1368.

<sup>54</sup> A. Zanzotto, *Filò, Filò*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 524-526, vv. 166-167, 173-174, tr. it: «Ha ragione quello della Ginestra:/ ci siamo troppo perduti a litigare tra uomini/ [...] anziché ritrovarci, volerci tutti insieme/amalgamati a combattere – con amore- contro di te».

ombre di uomini, che il caldo sangue economico di questa società ha ben poco di umano.<sup>55</sup>

Il Veneto è una delle regioni italiane particolarmente colpite da questo «senso di deflagrazione, dell'assordante e accecante “boom” verificatosi in questi anni».<sup>56</sup> Ancora una volta l'attenzione verso paesaggio diventa occasione per dipingere un quadro armonico nel quale risultano unite una dimensione geografica ed una storico-artistica:

Sembrano cadere a pezzi, nel grande scoppio, la regione veneta, il vecchio mondo veneto mitizzato come quiete rosea e un po' tabaccosa, il delicato tono nervoso veneto, residuo incerto di una costellazione di certezze che si era formata nei secoli d'oro, sia pure a livello di casta; e cade a pezzi anche tutto un insieme di spazi e di prospettive umane che da quei secoli si potevano ancora ricavare.<sup>57</sup>

Appare dunque evidente come tutta la tensione poetica di Zanzotto si impregni di contenuti concreti, spaziali. Le radici della poesia si intrecciano, così, con una prospettiva territoriale: con la perdita di un orizzonte geografico ecco che si verifica la mancanza di un linguaggio adatto a raccontare il dispiegarsi dell'io nel mondo.<sup>58</sup> Solo attraverso la riscoperta e la cura del paesaggio è possibile comporre ancora versi carichi di significato civile e culturale.

Non posso comunque dimenticare il Veneto: anche oggi, in cui sono quasi costretto all'immobilità, il Veneto coi suoi vari paesaggi, purtroppo minacciati dalla devastazione, rimane un inesausto cespite d'ispirazione.<sup>59</sup>

## *2. Pier Paolo Pasolini e il paesaggio di Casarsa: mito delle origini e inferno neocapitalista*

Con l'esperienza poetica degli anni '40 Pasolini propone una riflessione in cui sono coinvolti diversi aspetti che potremmo definire di carattere geopolitico:

---

<sup>55</sup> A. Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali*, [1962], in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 129.

<sup>56</sup> A. Zanzotto, *Il Veneto che se ne va*, [1970], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 131-134, p. 131.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Cfr. M. Giancotti, *Radici, eradicazioni*, in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, pp. 5-25, p. 15: «Se il paesaggio, come scrive Zanzotto in questi saggi, è addirittura l'“orizzonte psichico” entro cui l'individuo si forma e riconosce se stesso, è conseguente il fatto che ogni violenta manomissione di quell'orizzonte si ripercuota negativamente sull'equilibrio dei singoli e della società».

<sup>59</sup> A. Zanzotto, *Tra viaggio e fantasia*, [2009], in Id., *Luoghi e paesaggi*, pp. 177-185, p. 183.

scrivere poesie in una lingua «minore», infatti, «presenta una connotazione “politica”». <sup>60</sup> Recuperare il dialetto di Casarsa ha significato per il giovane Pasolini aprire la strada a tutta una serie di azioni politiche che avevano l’obiettivo di valorizzare la specificità friulana: «il 18 febbraio del 1945, l’“azione friulana” di Pasolini toccava l’acme: veniva fondata l’*Academiuta di lenga furlana*». <sup>61</sup> L’impegno militante raggiunge la sua massima applicazione con la redazione della rivista «*Il Stroligut*», nell’agosto 1945, cui fa da apripista l’esperienza del *Stroligut di cà da l’aga* di cui uno dei primi articoli, dal titolo *Dialet, lenga e stil*, reca la data «aprile del 1944». <sup>62</sup>

Verrà bene il girono in cui il Friuli si accorgerà di avere una storia, un passato, una tradizione! Intanto, paesani, persuadetevi di una cosa: che il nostro dialetto friulano non ha niente da invidiare a quello di Udine, di San Daniele, di Cividale... Nessuno, è vero, lo ha mai adoperato per scrivere, esprimersi, cantare; ma non è giusto neanche pensare che, per questo, debba stare sempre sotterrato nei vostri focolari, nei vostri campi, nei vostri petti. <sup>63</sup>

Sin da questa embrionale operazione giornalistica, in cui Pasolini si rivolge ai suoi compaesani, emerge una visione della lingua e del dialetto, intrecciata e strettamente collegata alla ritualità della vita contadina, alle sue usanze da focolare, alla prossimità con i suoi campi. Dato linguistico e dato geografico si incontrano e si contaminano fino a confluire in un riposizionamento intellettuale che trova in Pasolini il suo migliore interprete. L’operazione poetica pasoliniana accoglie, quindi, non solo una radice politica e rivoluzionaria, la scelta cioè del linguaggio dialettale, di per sé antiunitario; <sup>64</sup> ma essa si fonda anche su una considerazione specificamente geografica e, quindi, poetica: la presa di distanza dalla produzione zoruttiana e dai suoi numerosi epigoni che avevano infestato

---

<sup>60</sup> H. Doi, *L’esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011, p. 45.

<sup>61</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 99.

<sup>62</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Dialet, lenga e stil*, [1944], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. 1, pp. 61-67.

<sup>63</sup> Ivi, p. 68.

<sup>64</sup> Cfr. A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 54: «Anche l’atteggiamento del regime è sostanzialmente neutrale, a parte gli ultimi anni quando venivano diramate alla stampa circolari come quella che prescriveva nel 1942 si “non occuparsi del teatro vernacolo”».

l'intera letteratura in lingua friulana.<sup>65</sup> Con l'*Academiuta*, Pasolini vuole dare vita ad un movimento poetico-politico-geografico che sappia dare la giusta importanza alla vitalità di quei dialetti «di cà da l'Aga», a destra cioè del fiume Tagliamento, che aspettano di essere colti nella loro forma scritta.<sup>66</sup>

L'*Academiuta* ha una storia brevissima. (È stata fondata da Pier Paolo Pasolini, Cesare Bortotto, Nico Naldini, Bruno Bruni, Ovidio ed Ermes Colus, Fedele Ghirart, e Pina Kalč, Rico de Rocco, Virgilio Tramontin, il febbraio 1945, a Versuta. L'avevano preceduta *Poesie a Casarsa* e due «Stroligut».)

La nostra lingua poetica è il Friulano occidentale, finora unicamente parlato; la terminazione del femminile in -a, certe influenze venete, lo differenziano da quella che si potrebbe considerare la «lingua» friulana se i suoi poeti non fossero soltanto dialettali.<sup>67</sup>

L'esperienza del «Stroligut» dura fino al 1946 e in questi anni prende corpo l'idea pasoliniana di «Piccola Patria» da contrapporre a quell'«isola linguistica» rappresentata da Pordenone: polo, quest'ultimo, storicamente caratterizzato da

---

<sup>65</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Cronacuta di Paisdòmini*, [1944], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 68-70, pp. 69-70: «Con l'intervento di tutte le autorità del paese è stata inaugurata oggi, Domenica, XXIII di maggio MCM..., la Società Poetica Antizoruttiana (S.P.A.). [...] questa non è stata fondata contro Pietro Zorutti, quanto contro gli Zoruttiani di tutto il Friuli e di tutti i tempi: che gli Zoruttiani poi si dividono in due categorie, i primi sono quelli che di Zorutti amano il buon senso e anche una sua serena profondità di guardare questo mondo (e questi sono da rispettare), i secondi sono quelli che ripetono la maniera di Zorutti senza un poco di criterio, riempiendo delle loro chiacchiere, giornali, riviste e tutto quello che ha aria di friulano [...] la Società Antizoruttiana, dopo un giorno di vita è stata disciolta, perché prendersela con Zorutti e i Zoruttiani (della seconda categoria) non ne vale la pena».

<sup>66</sup> Cfr. R. Chiesi, *Casarsa «país no me», «muàrt país» / «paese non mio», «paese morto». Da La meglio gioventù a La seconda forma de «La meglio gioventù»: l'immagine che non ritorna*, in V. Santoro (a cura di), «Lettera zero», n. 3, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2015, pp. 45-56, p. 45: «La marginalità significa anche verginità culturale ed artistica, ossia un mondo che è rimasto ancora inesperto e quindi offre all'immaginazione del poeta una lingua vergine da reinventare liricamente e un paesaggio naturale e antropologico da evocare a prescindere da una tradizione anteriore».

<sup>67</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, [1945], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 74-76, p. 74.

una tradizione non friulana<sup>68</sup> ma, piuttosto, vicino alla cultura veneta, a seguito del dominio della Repubblica veneziana.<sup>69</sup>

Basta salire in treno (quello ad esempio che passa per Casarsa alle sette del mattino) e confrontare gli studenti e gli impiegati pordenonesi con quelli casarsesi e soprattutto con quelli di Codroipo e di Basiliano; vedremo nei primi un inconfondibile piglio veneto notevolmente diverso da quello non meno inconfondibile dei Friulani.<sup>70</sup>

Pasolini ritorna spesso, negli scritti della fine degli anni '40, sulla possibilità di una svolta politica verso l'autonomia del Friuli. Queste tesi, tuttavia non cedono mai il fianco né a soluzioni sentimentali («No, per noi la questione della “Piccola Patria” non è una questione sentimentale [...]»<sup>71</sup>), né, tanto meno, a prospettive federaliste;<sup>72</sup> quanto piuttosto coinvolgono la portata linguistica e storica di una civiltà, e della cultura ad essa connessa:

Noi abbiamo l'inopportuno candore di confessare qual è il nostro interesse, che poi è il nostro primo argomento per spalleggiare la causa dell'autonomia. Non denaro, né ambizione, ma una poetica [...]. Una poetica della poesia dialettale come anti-dialetto, cioè come lingua; ecco allora la natura del Friulano si attua nella nostra

---

<sup>68</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Che cos'è dunque il Friuli?*, [1946], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 33-36, p. 33: «I dirigenti dei Partiti di Pordenone vivono in una città (se così si può chiamare) che non ha una tradizione friulana; la storia ci fornisce un'esauriente testimonianza di questo, e se dovessimo premettere almeno uno, o il più importante, degli argomenti di questo scritto, diremmo che la non-friulanità di Pordenone è rappresentata lapalissianamente dalla sua lingua. Pordenone è un'isola linguistica quasi nel cuore del Friuli, e questo non è un mero caso, un trascurabile caso: è semplicemente il risultato di una storia diversa, e quindi di una civiltà (nel senso di mentalità) diversa».

<sup>69</sup> Cfr. Ivi, p. 34: «Il Ducato di Pordenone dipendente direttamente dall'Austria è vissuto troppo tempo autonomo in seno al Patriarcato del Friuli, e quando questo di concluse, passò già troppo sFriulanizzato sotto il dominio della Repubblica veneziana. Da allora gli anni non sono trascorsi per nulla, e il processo di sFriulanizzazione iniziatosi per questa cittadina già nel secolo XV ha subito uno sviluppo irreparabile».

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Sulle aspirazioni friulane*, [1947], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 37-40, p. 39.

<sup>72</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il Friuli autonomo*, [1947], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 41-49, p. 46: «Per questa strada, lo sappiamo, si potrebbe giungere al federalismo; solo, non è necessario. Certo, qui in Friuli, la “civiltà” nella sua particolare sfumatura di civiltà friulana è ancora in natura. C'è qualcosa che la vincola alle origini, ed il suo complesso di Edipo nei confronti del padre romano e della madre tradizione. Bisognerà sventolare agli occhi dei Friulani il loro peccato perché se ne sbarazzino, infine».

coscienza, in modo che i suoi plurali in –s, i suoi dittonghi ecc., ridivengono quelli del vecchio Ascoli, e non più quelli del Battisti. La lingua ladina, dunque, non il dialetto alpino. [...] Il nostro retroscena poetico – il nostro interesse all'autonomia – consiste dunque nelle tentazioni di un Diavolo cordiale a denunciare i peccatucci del vernacolo e a proporre una nuova operazione sul vergine corpo della nostra favella – peccato semmai anche questo – peccato di introversione, di crisi, ma infinitamente meno incivile.<sup>73</sup>

La necessità politica di una «Piccola Patria» fonda le proprie ragioni su un'istanza linguistico-culturale. Già nel «Stroligut» numero uno, quello fondativo dell'*Academiuta*, infatti, si leggeva: «insieme al nostro disinteressatissimo e deciso amore per l'Italia, dichiariamo subito apertamente la nostra tendenza ad una parziale, o piuttosto ideale, autonomia della Piccola Patria. [...] lavoriamo anche noi con la nostra piccola lingua, per una piccola eternità [...]».<sup>74</sup> Politica e poetica, ancora una volta *Passione e Ideologia*, costituiscono, quindi, il binomio generativo e paradigmatico da cui prenderà vita tutto il disegno intellettuale di Pasolini.

La silloge del 1954, *La meglio gioventù*, si confronta non solo con l'esigenza di costruire una narrazione dialettale che segua lo sviluppo generazionale della gioventù friulana, ma anche con la necessità di riorganizzare il materiale poetico friulano degli anni '40. Essa è tuttavia un'operazione postuma: la riorganizzazione del '54 giunge, cioè, «quando il ciclo poetico e biografico cui appartiene si è concluso».<sup>75</sup>

[...] chi si specchia a Casarsa non si riscopre come l'altro, ma terribilmente e dolorosamente diverso da lui. L'identità del soggetto che si costituisce a Casarsa è segnata dal venir meno di un'alterità accogliente: nella sua nascita è già compreso da sempre il trauma dell'assenza. [...] A Casarsa non nasce Narciso: la poesia comincia dove Narciso muore.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Cfr. Ivi, pp. 41-42.

<sup>74</sup> P.P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, [1945], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 75-76.

<sup>75</sup> R. Chiesi, *Casarsa «páts no me», «muàrt páts» / «paese non mio», «paese morto»*. Da *La meglio gioventù* a *La seconda forma de «La meglio gioventù»: l'immagine che non ritorna*, in «Lettera zero», cit., p. 46.

<sup>76</sup> A. Sichera, *Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima Domenica uliva*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki Editore, 2002, pp. 197-216, cit. p. 208.

La prima sezione della raccolta, *Poesia a Casarsa*, è interamente attraversata dalle figurazioni del borgo di Casarsa in cui esso appare come un luogo di mitici fantasmi della memoria e dell'infanzia. Attraverso la trasfigurazione poetica Casarsa si pone come emblema del silenzio memoriale che inonda i luoghi sacri:<sup>77</sup> essa diventa simbolo del rimpianto. E tuttavia Casarsa è anche il borgo materno, dove il giovane Pasolini ha vissuto intensamente la propria infanzia incarnandosi nei volti dei suoi coetanei, nel linguaggio e nel paesaggio friulano.<sup>78</sup>

Co la sera a si pièrt ta li fontanis  
il me país al è colòur smarìt.

Jo i soj lontàn, recuardi li so ranis,  
la luna, il trist tintinulà dai gris.

A bat Rosari, pai pras al si scunis\_  
jo i soj muàrt al ciant da li ciampanis.

Forèst, la me dols svualà par il plan,  
no ciapà pòura: jo i soj un spirt di amòur

che al so país al torna di lontàn.<sup>79</sup>

I distici endecasillabici di cui si compone il testo, chiusi da un verso isolato, tematizzano il ritorno del poeta, lontano e morto, al suo paese: la morte è la condizione spirituale attraverso cui l'io lirico può attivare il ricordo d'amore per i luoghi della sua giovinezza.

---

<sup>77</sup> Cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, cit., p. 20: «La poesia rappresenta per Pasolini la possibilità e il modo di esperire quel sacro che è motivo fondante di tutta la sua opera, un sacro immanente, celato nel reale, a cui la poesia può dare forma e corpo».

<sup>78</sup> Cfr. R. Chiesi, *Casarsa «país no me», «muàrt país» / «paese non mio», «paese morto». Da La meglio gioventù a La seconda forma de «La meglio gioventù»: l'immagine che non ritorna*, in «Lettera zero», cit., p. 45: «In particolare il giovane poeta ritrovava in quel piccolo mondo contadino l'umiltà materna, appunto, e la marginalità sociale e culturale: un'umiltà che Pasolini amava con passione ideologica e fisica, e una marginalità che eleggerà sempre a dimensione da riscattare ed esaltare prima con la letteratura (la poesia, la narrativa e il teatro) e poi con il cinema».

<sup>79</sup> P.P. Pasolini, *Ciant da li ciampanis, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 20, vv. 1-9, tr.: «CANTO DELLE CAMPANE. Quando la sera si perde nelle fontane, il mio paese è di colore smarrito. Io sono lontano, ricordo le sue rane, la luna, il triste tremolare dei grilli. Suona Rosario, e si sfiata per i prati: io sono morto al canto delle campane. Straniero, al mio dolce volo per il piano, non aver paura: io sono un spirito d'amore, che al suo paese torna di lontano».

Il soggetto ritorna al giardino dell'Eden [...] ma il suo desiderio resta irrevocabilmente «passione», dolore della distanza incolmabile [...]. Il vero morto, di una morte che è però questa volta sottrazione alla verità, all'origine, è proprio il soggetto, che può tornare a rivisitare i luoghi perduti soltanto come uno spettro, come uno «spirito d'amore» quasi cavalcantiano, senza illusioni.<sup>80</sup>

Dunque l'Eden friulano si fa figurazione nostalgica del ritorno:<sup>81</sup> il soggetto può abitare il paese natìo solo nel momento in cui rivive la propria morte quando, cioè, a sera, ode il suono delle campane.<sup>82</sup> Il paese diventa un paesaggio desolato, spogliato della presenza umana. In esso si ascoltano soltanto i suoni della natura, in un contesto di non colore, di presenze cariche di potere evocativo, «il paese non ha in realtà caratterizzazione specifica. È un paese-tipo non ha niente di particolare se non il fatto di essere il *me país* (v. 2)». <sup>83</sup> Casarsa diventa, allora, luogo della lontananza e della memoria:

Sensa fuèis a era l'aria,  
sgivìns, ledris, moràrs...  
Si jodèvin lontàns  
i borcs sot i mons clars.

Strac di zujà ta l'erba,  
in tai dis di Fevràr,  
i mi sintavi cà, bagnàt  
dal zèil da l'aria verda.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 11.

<sup>81</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Pedagogia*, [1977], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, cit., p. 152: «Assurdo pensare a un Pasolini vagheggiatore del ritorno a una civiltà contadina presa in blocco, o anche presa come indicatore preminente; molto più indietro di ogni antichità era ciò che egli “ricordava” attraverso la civiltà contadina o del terzo mondo, un “allora” che era tale da giustificare la sua idea di “forza rivoluzionaria che è nel passato” (idea scambiata, come altri suoi temi fuori dei proutuari in voga, per reazionaria). Si trattava semplicemente di un passato inteso quale metafora dell'alba prima. Infinitamente indietro e sempre nel futuro».

<sup>82</sup> A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, cit., p. 26: «Casarsa rappresenta anzi il passato che persiste nel presente: è un piccolo Eden che nega il processo storico. In più, per il giovane poeta essa costituisce soprattutto il luogo nel quale si conserva memoria della grande poesia del passato; il luogo nel quale gli sarà possibile apprendere le lezioni di quei padri di stile e di forma cui spetterebbe il compito di allevarlo».

<sup>83</sup> A. Arveda (a cura di), in P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, cit., p. 42

<sup>84</sup> P.P. Pasolini, *Fevràr*, *La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 26, vv. 1-8, tr.: «FEBBRAIO. Senza foglie era l'aria, canali, pianelli, gelsi. Si vedevano lontani i borghi sotto i

Il soggetto si definisce in atti di adesione e di comunione con il paesaggio: tutta la narrazione del flusso memoriale è accompagnata dalla descrizione di elementi naturali attraverso il rapporto con i quali l'io si determina e si definisce come essere umano in armonia con il mondo naturale.

Il mese di Febbraio diventa un vero e proprio *topos* nella poetica pasoliniana: esso ritorna nel *Poeta delle ceneri*, un lungo poemetto datato 1966-'67, nel quale Pasolini si trova a ripercorrere l'infanzia e più in generale la propria esperienza esistenziale e poetica. Casarsa abita la memoria del poeta: egli ricorda i colori dei campi, l'aria tersa di Febbraio. L'avvicinarsi delle stagioni, che si ripetono conosciute e rassicuranti, anima le vicende autobiografiche del poeta che guarda a quegli antichi «quadri friulani»<sup>85</sup> da una distanza oramai incolmabile:

Ora, in un paese tra il mare e la montagna,  
dove scoppiano grandi temporali, d'inverno piove molto,  
in Febbraio si vedono le montagne chiare come il vetro,  
appena al di là dei rami nudi, e poi nascono le primule sui fossi  
inodore, e d'estate gli appezzamenti, piccoli, di granoturco  
alternati a quelli di verdecupo dell'erba medica  
si disegnano contro il cielo sfumato  
come un paesaggio misteriosamente orientale –  
ora, in quel paese, c'è una cassapanca piena dei manoscritti di uno dei tanti  
[ragazzi poeti].<sup>86</sup>

Tuttavia, tornando alla rappresentazione degli anni '50, nella seconda sezione della raccolta del '54, *Suite Furlana*, assistiamo alla rappresentazione di un «Eden incrinato», come Rinaldi lo ha definito: il paesaggio fa specchio ad un ripiegamento narcissico del soggetto.

---

chiari monti. Stanco di giocare sull'erba, nei giorni di Febbraio, mi sedevo qui, bagnato dal gelo dell'aria verde».

<sup>85</sup> P.P. Pasolini, *Quadri friulani*, [1955], *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, pp. 807-814, p. 809, vv. 69-79: «Ora, lontano, diverso, nel vento quasi/non terrestre che smuovendo l'aria/impura, trae vita da una stasi//mortale delle cose, rivedo i casali,/i campi, la piazzetta di Ruda;/su, le bianche alpi, e giù, lungo i canali,//tra campi di granoturco e vigne, l'umida/luce del mare. Ah, il filo misterioso/si dipana ancora: e in esso, nuda//la realtà – l'irreale Qualcosa/ che faceva eterna quella sera».

<sup>86</sup> P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri, Poesie varie e d'occasione*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 1261-1288, pp. 1261-1262.

Il paesaggio e l'aria e il cielo diventano un grande specchio, una sola superficie dove tutto si riflette; l'inverno con le sue nevi pare moltiplicare all'infinito le rifrangenze e ogni oggetto acquista un'abbacinante precisione di linee, i contorni si fanno purissimi e bianchi, i cromatismi stiletate di luce.<sup>87</sup>

L'io lirico intesse un lungo dialogo con i mille volti di Narciso nei quali il soggetto rivede se stesso e l'espressione del proprio desiderio. Dalle figurazioni liriche di questi specchi riflettenti ecco emergere tanti alter ego del poeta, giovinetti che recano con sé qualità naturali: essi fanno brillare la propria immagine nella roggia;<sup>88</sup> si guardano nello specchio in cui si riflettono occhi profondi;<sup>89</sup> ancora, si identificano in fiori.<sup>90</sup> E tuttavia Narciso è anche il mito dell'ambiguità, «figura di purezza quanto di dissipazione onanistica, di vita assoluta quanto di atti impuri».<sup>91</sup> Ecco dunque farsi inquietante il quesito esistenziale che l'io lirico pone a se stesso: «mostru o pavea?».<sup>92</sup> In questa domanda dimora l'ansia dell'ambiguità, quella «disperata vitalità» sospesa tra l'osceno e la leggerezza: l'esaltazione e l'orrore incombono sul cuore «mentre intorno anche Casarsa perde i suoi colori e si spegne in un "vagu disperà", in un "vuoto disperato"».<sup>93</sup> Il borgo dunque, sussulta e palpita nell'atto di riconoscimento esistenziale e si scolora perdendo la forma dei propri confini quando il soggetto si riconosce nell'ambiguità narcissica di tutti gli specchi riflettenti. Ma Casarsa è anche il luogo della tranquilla quotidianità, della ritualità contadina, delle umili case e delle arcane abitudini:

---

<sup>87</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 36.

<sup>88</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La not di maj, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 55, vv. 17-24, tr: «LA NOTTE DI MAGGIO. III Ah, guardati nell'acqua grigia del Fonte bianco, laggiù in fondo in fondo canta un giovinetto. Canta in mezzo agli alni, bello come un tuo figlio, brilla la sua immagine nella roggia tranquilla».

<sup>89</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Suite furlana, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 63, v. 1, tr: «SUITE FURLANA. Un fanciullo si guarda nello specchio, il suo occhio gli ride nero».

<sup>90</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Dansa di Narcis (II), La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 67, v. 1, tr: «DANZA DI NARCISO. Io sono una viola e un ontano, lo scuro e il pallido nella carne».

<sup>91</sup> A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'.* *Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in F. Tommasini e M. Venturini (a cura di), *«L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo».* *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, Roma Tre-Press, 2017, pp. 103-118, cit., p. 106.

<sup>92</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Mostru o pavea?, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., pp. 72-74, tr.: «MOSTRO O FARFALLA?»

<sup>93</sup> A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'.* *Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in F. Tommasini e M. Venturini (a cura di), *«L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo».* *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, cit., p. 106.

[...] si torna a formare la nebbia, penso ad un impreciso tramonto in cui gli incarnai del cielo abbagliano le strade ormai senza luce, immerse in un abbandono pieno però di ragazzi che corrono in bicicletta coi secchi del latte, mentre qualche vecchio spinge una carriola, qualche operaio rincasa con la sua tuta turchina lungo le vecchie erbe e i muri anneriti.<sup>94</sup>

Tempo della memoria e tempo poetico si coagulano intorno al mistero di Casarsa a causa del quale il paesaggio dell'infanzia ha assunto il colore grigio-nero di una macchia d'umido:

La coscienza e la noia possono aver ora spogliato Casarsa dei suoi colori, ma c'è una tinta incancellabile, che man mano che gli anni passano, nereggia sempre più intensa nella Casarsa di un tempo. C'è, al di là della linea della mia memoria, questa immagine ossessiva dei una macchia d'umido.<sup>95</sup>

L'immagine di un paese incolore si fa emblema della natura memoriale del borgo materno, lontano, irraggiungibile. Quando Pasolini ritorna, negli anni '60, a parlare di Casarsa, dopo, cioè, il grande affresco friulano degli anni '40, ma prima dalla apocalisse industriale degli anni '70 emerge ancora una volta la Casarsa materna, un paese «formicolante di gente contadina».

Nel '42 in una città dove il mio paese è così se stesso  
da sembrare un paese di sogno, con la grande poesia dell'impoeticità  
[...]  
molto benessere,  
buon vino, buona tavola,  
gente educata e grossolana, un po' volgare ma sensibile, [...]<sup>96</sup>

La prospettiva geografica che, nella prima parte della raccolta, vede Casarsa come centro nevralgico della sperimentazione poetico-esistenziale del Soggetto, si allarga fino a comprendere la provincia di Pordenone interessata dal fenomeno migratorio degli anni '50. Tutte le «piccole patrie» unite nella propria specificità territoriale e dialettale prendono vita in *El testament Coràn*, prima sezione della seconda parte della silloge del '54. Si alternano, infatti, in essa nove dialetti di

---

<sup>94</sup> P.P. Pasolini, *I Parlanti*, in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, cit., p. 167.

<sup>95</sup> Ivi, p. 165.

<sup>96</sup> P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri, Poesie varie e d'occasione*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 1262.

altrettanti paesi, borghi e contrade orbitanti intorno a Casarsa (Valvasone, Cordenons, Cordovado, Bagnarola, Marzinis, Pordenone, Carole, San Giovanni di Casarsa, Banna). È il trionfo del motivo contadino, in stile casarsese, in opposizione al modello operaio e industriale di Pordenone. L'*excursus* linguistico permette al poeta di seguire lo sfumarsi dal dialetto friulano al veneto nel degradare geograficamente in direzione di Pordenone. Avviene, dunque, in queste pagine, una trasfigurazione poetica di quell'ambizione teorica che, come abbiamo visto, Pasolini sostiene nelle prose saggistiche di quegli anni.

Nel *Testament Coràn* – paradigma della svolta poetica della lirica pasoliniana [...] – il cambiamento, a ben vedere, se contestualizzato alla raccolta *Dov'è la mia patria*, non sembra essere tuttavia così radicale e incisivo, come accade invece nel più vasto territorio del canzoniere *La meglio gioventù* (1954) in cui *El testament Coràn*, oltre a dare il nome a una intera sezione, è di fatto il punto evidente di innovazione. Il sostanziale rinnovo mi sembra debba essere verificato non tanto sul piano linguistico, quanto su quello tematico e formale, se si considera la struttura di discorso epico-narrativo e l'innesto di modelli americani di matrice popolare.<sup>97</sup>

Questa sezione, *El testament Coràn*, che esibisce come data di composizione gli anni 1947-1952, accoglie la poesia eponima in cui si delinea la vicenda del giovane Corano.

In ta l'an dal quarata quatro  
fevi el gardon dei Botèrs:  
al era il nuostri timp sacro  
sabuìt dal sòul dal dover.  
Nùvuli negri tal foghèr  
thàculi blanci in tal thièl  
a eri la pòura e el pianthèr  
da amà la falth e el martièl.<sup>98</sup>

L'attacco epico-narrativo del componimento ci immette in un atmosfera di realismo connotato da dettagli e rimandi temporali e topografici: il riferimento esplicito all'anno in cui si svolge la vicenda, il 1944, e l'ambientazione

---

<sup>97</sup> L. Gasparotto, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, in M. Brera e C. Pirozzi (a cura di), *Lingua e identità. A 150 anni dall'unità d'Italia*, cit., p. 138.

<sup>98</sup> P.P. Pasolini, *El testament Coràn, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, pp. 119-122, p. 119, vv. 1-8, tr.: «IL TESTAMENTO CORÀN. Nel mille novecento quaranta quattro facevo il famiglio dei Boter: era il nostro tempo sacro arso dal sole del dovere. Nuvole nere sul focolare, macchie bianche nel cielo, erano la paura e il piacere di amare la falce e il martello».

concentrata a ridosso del fiume Sile («Tal Sil se trovava pissìguli/a mijars in ta li pothi»,<sup>99</sup> vv. 22-23). Tutto il testo risente dell'eco dell'*Antologia di Spoon River*<sup>100</sup> come emblematico modello di autoepitaffio postumo di un ragazzo ucciso durante una rappresaglia tedesca. La narrazione è immediatamente colta da un plurale che sembra seguire i movimenti e le aspirazioni di una generazione: il v. 3, «al era il nuostri timp sacro», porta l'attenzione ad un'età mitica, di sperimentazione e di scoperta del mondo erotico e politico. L'universo di Corano ha per campo d'azione la natura, con i suoi boschetti di pioppi, presso cui «si radunava tutta la compagnia dei ragazzi».<sup>101</sup> Attraverso le avventure del sedicenne Corano seguiamo anche il suo percorso di formazione che si svolge nella felice adesione con la natura, con il suo ritmo e i suoi riti:

Mi nasavi de arba e ledàn  
e dei suddòurs rassegnadi  
tal me cialt stomi de corbàn;  
e li barghessi impiradi  
tai flancs, da l'alba dismintiadi,  
a no cujerdavin la vuoja  
sglonfa de albi insumiadi  
e seri thenta fresc de ploja.<sup>102</sup>

E tuttavia la vita del giovane viene stroncata dal brusco scontro con la Storia: il rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta viene spezzato la sera in cui il giovane raggiunge la sua maturità sessuale. In un atmosfera di surreale terrore Corano si aggira «nel paese deserto come un mare»:<sup>103</sup> nella piazza principale,

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 120, vv. 22-23, tr.: «Nel Sile si trovavano pesciolini a migliaia dentro le pozze».

<sup>100</sup> E. Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, a cura di A. Porta, Milano, Mondadori, 1987. Come ha opportunamente notato Caterina Verbaro, un primo esempio di «modello enunciativo» alla maniera di Lee Master è già presente nel poemetto *Patmos*, «scritto all'indomani della bomba esplosa a Piazza Fontana», della raccolta del 1971, *Trasumanar e organizzar*. Cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, cit., p. 146: «Variamente alternata con tale area autobiografica si individua nel testo una seconda sezione, relativa al referto della strage, in cui si riportano, nel linguaggio della cronaca giornalistica, i dati anagrafici delle vittime, secondo un modello enunciativo non lontano da quello dell'*Antologia di Spoon River* [...]».

<sup>101</sup> P.P. Pasolini, *El testament Coràn, La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 120, v. 26-27: «se ingrumava/duta la compagnia dai fiòj».

<sup>102</sup> Ivi, p. 121, vv. 41-48, tr.: «Io odoravo di erba e letame e dei sudori rassegnati del mio caldo torace di cuoio; e i calzoni infilati sui fianchi, dimenticati dall'alba, non coprivano la voglia gonfia di albe assopite e di sere senza fresco e di pioggia».

<sup>103</sup> Ivi, p. 122, v. 59.

come prefigurazione del destino del ragazzo, giace un corpo morto «in una pozza di sangue agghiacciato».<sup>104</sup> Di lì a tre giorni il giovane, catturato da quattro tedeschi, viene «impiccato al gelso dell'osteria».<sup>105</sup> La vicenda di Corano, che aveva scorto nella natura la sua più autentica e completa adesione alla vita, si risolve nella morte ma, ancora una volta, questa avviene per il tramite di un elemento naturale. La pianta di gelso testimonia di una circolarità che vede nel legame tra soggetto e paesaggio la propria realizzazione più pura. L'ultima ottava del componimento dischiude quello che è il testamento tutto ideologico di Corano:

Lassi in redività la me imàdin  
ta la cosientha dai siòrs.  
I vuoç vuòiti, i àbith ch'a nasin  
dei me tamari sudòurs.  
Coi todescs no ài vut timòur  
de lassà la me dovenetha.  
Viva el coragiu, el dolòur  
e la nothentha dei puarèth!<sup>106</sup>

Il testamento vero e proprio porta i segni di una rivalsa sociale: la figura del giovane appare santificata attraverso l'esaltazione di quelle caratteristiche – il coraggio, il dovere e l'innocenza – che lo differenziano dai ricchi e che sono, invece, proprie di una sola classe sociale, quella dei poveri cui appartiene Corano e i giovani della sua generazione. Tutti i temi di questa seconda parte, in cui il motivo mitologico è scaduto in quello di desolante accettazione dell'ingiustizia sociale, confluiscono nella vicenda di Corano da cui si cerca la forza per il riscatto. Anche il linguaggio, che accompagna questa narrazione corale, diventa simbolo di un ritardo storico, lo stesso in cui è abbandonato il mondo contadino friulano:

Improprio ormai una funzione immaginaria, il dialetto diventa a sua volta registro della lotta popolare, strumento di intervento politico, sviluppando anche nella poesia quella modalità “comunicativa” che avevamo visto nei primi

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, v. 58.

<sup>105</sup> *Ibid.*, vv. 63-64.

<sup>106</sup> P.P. Pasolini, *El testament Coràn, La meglio gioventù*, in *Id., Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 122, vv. 65-72, tr.: «Lascio in eredità la mia immagine nella coscienza dei ricchi. Gli occhi vuoti, i vestiti che odorano dei miei rozzi sudori. Coi tedeschi non ho avuto paura di lasciare la mia giovinezza. Viva il coraggio, il dolore e l'innocenza dei poveri!».

«Stroligus». Il dialetto cerca una sopravvivenza prendendo a prestito forme e modi che non erano mai stati suoi. L'impressione è che si tratti appunto di un travestimento, per uno strumento linguistico ormai del tutto svuotato: queste poesie evidenziano impietosamente da una parte il "ritardo" del dialetto e dall'altra proprio un disperato sforzo di aggiornamento, di mettersi al pari rispetto alla lingua.<sup>107</sup>

Quel paesaggio edenico che aveva caratterizzato la rappresentazione di Casarsa resta ormai un ricordo lontano. I giorni dei giovani costretti ad emigrare offrono un orizzonte di sfruttamento e di frustrazione: «i motivi si inseriscono di forza nel vecchio mondo, rischiando qualche volta (ma del tutto coscientemente) l'immagine retorica della propaganda».<sup>108</sup>

Sclafs da la nàssita i sin nos!  
Pavèjs ch'a no àn mai vut belessa  
muartis ta la galeta dal timp.<sup>109</sup>

Il grido di ribellione è quindi soffocato da una spiazzante verità: il tempo che una volta era connotato come «sacro» adesso appare stretto e asfittico come una prigione, un «bozzolo», che costringe i giovani-«farfalle» ad una feroce schiavitù. Il motivo ideologico, la schiavitù per nascita, ritorna, dopo la stagione dei romanzi romani, con tutta la sua violenza nella *Nuova gioventù*, 1975.<sup>110</sup> La «mutazione antropologica» determina una trasformazione anche del paesaggio. Nella sezione che fa il verso alla raccolta degli anni '50, *La seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), viene restituita la rappresentazione di un mondo vecchio, disabitato abbandonato dalla presenza umana:

Il stà tal pos e il ridi dal vuli zintìl  
– passient coma un toru, ch'al va  
là ch'a si mòur, quartàt da un frut ch'al zuja –

al era un sèin dai sècuj, no di un Avrìl.

---

<sup>107</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 62.

<sup>108</sup> Ivi, p. 63.

<sup>109</sup> P.P. Pasolini, *I dis robàs*, *La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 113, vv. 4-6, tr.: «I GIORNI RUBATI. Schiavi dalla nascita siamo noi! Farfalle che non hanno mai avuto bellezza, morte nel bozzolo del tempo».

<sup>110</sup> Cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, cit., p. 112: «[...] nella visione pasoliniana il popolo non è mai vincolato a un luogo preciso, ma è esso stesso "periferia", abita il margine per definizione – il Friuli contadino, le borgate romane, il Terzo mondo dell'India e della Guinea, il deserto del Sahara, fino a regredire nelle terre del mito negli ultimissimi anni».

Ma il mond al è finit, e tu i ti sos 'na lus  
ta la storia dal nuja.<sup>111</sup>

Tutti i componimenti di questa sezione inscenano il dialogo tra età differenti: da un lato c'è il ricordo di un'epoca lontana, in cui, come nel testo citato, il solo indugiare nei pressi di un pozzo restituiva la secolarità di un gesto arcaico e comune a generazioni di giovanetti; dall'altro la consapevolezza che quella declinazione esistenziale sia appassita lasciando il posto ad un vuoto senza fondo. In questa realtà fatta di buio la luce del Soggetto, che pur brilla, resta tuttavia inosservata: la storia è un susseguirsi di niente in cui non sopraggiunge nessuno. Domina, nella *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, l'uso del tempo verbale imperfetto:<sup>112</sup> si sta cioè narrando la parabola di una scomparsa, la fine del tempo sacro. Nel componimento *Fevrâr*, in cui nella silloge del '54 il Soggetto ripeteva a distanza di anni sempre lo stesso atto di comunione con il paesaggio annullando magicamente il tempo («Adès, eco Fevrâr./sgivivìns, ledris, moràrs.../Mi sinti cà ta l'erba/, i àins son passàs par nuja»),<sup>113</sup> si assiste adesso al capovolgimento di quel paradigma: la ripetitività diventa sinonimo di annichilimento. Il tempo che prima scorreva velocemente è diventato nulla:

Po' a è tornàt Fevrâr.  
Duncia al era il Tornà  
ch'al feva dal Timp  
un Nuja: un Ben e un Mal.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> P.P. Pasolini, *David (seconda variante)*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 417, vv. 1-6, tr.: «DAVIDE (SECONDA VARIANTE). Lo stare sul pozzo e il sorridere con l'occhio gentile – paziente come un toro che va là dove si muore, portato da un ragazzo che gioca – era un segno dei secoli, non di un Aprile. Ma il mondo è finito, e tu sei una luce nella storia del niente».

<sup>112</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 267: «La narrazione ulteriore (primo tipo) è quella che presiede alla stragrande maggioranza dei racconti attualmente prodotti. L'uso di un tempo passato è sufficiente a designarla come tale, senza tuttavia indicare la distanza temporale che separa il momento della narrazione dal momento della storia».

<sup>113</sup> P.P. Pasolini, *Fevrâr*, *La meglio gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 26, vv. 13-16, tr.: «Adesso, ecco Febbraio, canali, pianelli, gelsi...Mi siedo qui sull'erba, gli anni sono passati per nulla».

<sup>114</sup> P.P. Pasolini, *Fevrâr*, *La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 432, vv. 9-12, tr.: «Poi è tronato Febbraio. Dunque era il Tornare che faceva del Tempo un Nulla: un Bene e un Male».

L'atto del ritornare in patria, individuato tipograficamente con la lettera maiuscola, quasi a simbolizzare un'entità suprema, un valore fondativo, si carica, nella raccolta del '75, di significati oscuri e apocalittici. Tutta la struttura della *Seconda forma de «La meglio gioventù»* mette in evidenza la retrodatazione, ad un tempo mitico, di gesti e vissuti positivi scalzati dalla presa di coscienza di un ritorno impossibile, di una ripetizione mancata:

II.  
Tornà! Peràula  
dai me timps, co l'omp  
coma la siminsa  
al veva bisugna dal so ciamp.  
No bisugna mòvisi  
par tornà.  
Cui ch'al si mòuf, si mòuf par na strada dreta  
e senza fin.<sup>115</sup>

Ecco che la denuncia si fa scoperta: «le nuove poesie costituiscono l'abiura dell'Italia popolare, che ha tradito la sua identità cedendo alle lusinghe del consumismo e della massificazione».<sup>116</sup> L'essere umano non è più paragonabile ad un seme che, per nascere e crescere, ha bisogno del suo campo, come un tempo, egli è ormai ridotto ad automa: «Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel Centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale».<sup>117</sup> Non solo è impossibile rintracciare la forma di una cultura contadina, soppiantata dalla

---

<sup>115</sup> P.P. Pasolini, *Ciants di un muàrt, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 453, v. 8-15, tr.: «CANTIDI UN MORTO. II. Tornare! Parola dei miei tempi, quando l'uomo, come i seme, aveva bisogno del suo campo. Non bisogna muoversi, per tornare. Chi si muove, si muove per una strada dritta e senza fine».

<sup>116</sup> R. Chiesi, *Casarsa «país no me», «muàrt país» / «paese non mio», «paese morto»*. Da *La meglio gioventù a La seconda forma de «La meglio gioventù»: l'immagine che non ritorna*, in «Lettera zero», cit., p. 50.

<sup>117</sup> P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 408.

«acculturazione», omologante e fascista;<sup>118</sup> ma, ancora, non è più possibile riscontrare nelle periferie quei luoghi di autentica vitalità.<sup>119</sup>

Finanche l'uso del dialetto e, più in generale, l'intera *facies* linguistica dei parlanti di ogni classe sociale, è stata sottoposta ad un «potere» spaventosamente omologante.<sup>120</sup> È chiaro, dunque, come, per il Pasolini degli anni '70, qualsivoglia forma di ritorno sia ontologicamente negata.

Tutta l'Italia centro-meridionale aveva proprie tradizioni regionali, o cittadine, di una lingua viva, di un dialetto che era rigenerato da continue invenzioni, e all'interno di questo dialetto, di gerghi ricchi di invenzioni quasi poetiche: a cui contribuivano tutti, giorno per giorno, ogni serata nasceva una battuta nuova una spiritosaggine, una parola impreveduta; c'era una meravigliosa vitalità linguistica. Il modello messo ora lì dalla classe dominante li ha bloccati linguisticamente [...] Questo solo per dare un breve riassunto della mia visione infernale, che purtroppo io vivo esistenzialmente.<sup>121</sup>

La metropoli borghese, dove risiedono gli uffici dell'apparato tecnocratico, domina su tutte le realtà territoriali dell'«Italiotta» democristiana. Il poeta è inerme spettatore di questa smobilitazione:

Li sitàs grandis coma monds,

---

<sup>118</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, sul «Corriere della Sera» col titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*, [1973], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 290: «Nessun centralismo fascista è riuscito a fare quello che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli. La repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta».

<sup>119</sup> Cfr. Ivi, p. 291: «Le strade, la motorizzazione ecc. hanno ormai strettamente unito la periferia al Centro, abolendo ogni distanza materiale».

<sup>120</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, su «Paese Sera» con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango*, [8 luglio 1975], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 322: «I dialetti (gli idiomi materni sono allontanati nel tempo e nello spazio: i figli sono costretti a non parlarli più perché vivono a Torino, a Milano o in Germania. Là dove si parlano ancora, essi hanno totalmente perso ogni loro potenzialità inventiva. Nessun ragazzo delle borgate romane sarebbe più in grado, per esempio di capire il gergo dei miei romanzi di dieci-quindici anni fa: e, ironia della sorte!, sarebbe costretto a consultare l'annesso glossario come un buon borghese del Nord!»

<sup>121</sup> P.P. Pasolini, *Il genocidio*, [1974], *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 513-514.

a saràn plenis di zent ch'a va a piè  
cui vistis gris, e drenti tai vuj  
'na domanda [...]

[...] I antics palàs  
a saràn coma montagnis di piera  
soj e sieràs, coma ch'a erin ièir.

Li pissulis fabbrichis tal pì biel  
di un prat verd ta la curva  
di un flun, tal còur di un veciu  
bosc di roris, a si sdrumaràn

un puc par sera, murèt par murèt  
lamiera par lamiera. [...]<sup>122</sup>

Tutta la scenografia di quel «timp sacro» sta crollando come l'impalcatura di un «film neorealistico»,<sup>123</sup> come Pasolini stesso ammonisce nella quartina conclusiva del componimento *La recessione*, da cui si sta citando. Il borgo delle origini, Casarsa, spazzato via dalla società neocapitalista, si intravede solo a distanze siderali: quel luogo tanto caro alla memoria del poeta vive riflesso nello specchio di una gioventù e di una cultura condannate all'estinzione.

Sono scomparsi i «branchis dai moràrs» (i rami del gelseti), brutalmente sradicati dall'avvento dello sviluppo che portato «asfàlt e ciasis novis» (asfalto e case nuove), mentre anche il sole ha mutato aspetto e non è più «scur di fun» (scuro di fumo) – un bellissimo ossimoro funebre –, ma è «blanc e lustris» (bianco e lustro): è un sole falso, plastificato, pulito come una superficie lavata con il detersivo in un «país senza pì fun» (paese senza più fumo). Dove il fumo è una tonalità dell'universo contadino e dei riti stagionali legati all'agricoltura, ma nella “lustra” Casarsa non ci sono più colori autentici.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> P.P. Pasolini, *La recessione, La nuova gioventù*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 499, vv. 19-32, tr.; «Le città grandi come mondi saranno piene di gente che va a piedi, coi vestiti grigi, e dentro gli occhi una domanda [...] Gli antichi palazzi saranno come montagne di pietra, soli e chiusi, com'erano una volta. Le piccole fabbriche sul più bello di un prato verde, nella curva di un fiume, nel cuore di un vecchio bosco di querce, crolleranno un poco per sera, muretto per muretto, lamiera per lamiera».

<sup>123</sup> Ivi, p. 500, v. 43.

<sup>124</sup> R. Chiesi, *Casarsa «país no me», «muàrt país» / «paese non mio», «paese morto». Da La meglio gioventù a La seconda forma de «La meglio gioventù»: l'immagine che non ritorna*, in «Lettera zero», cit., p. 51.

L'intera parabola pasoliniana è stata caratterizzata, quindi, da una costante tensione, da un lato, verso il recupero di quegli elementi arcaici e mitici che appartenevano al mondo in cui il giovane Pasolini ha vissuto infanzia e adolescenza; dall'altro verso la consapevolezza che qualcosa di inestimabile si sia irrimediabilmente perduto.

Io credo che ci sia, prima di tutto un nesso di *opposizione e incommensurabilità*: un universo in cui, in qualche modo, continuo le lacrime della statua di una Madonna, è *opposto e incommensurabile* a un universo in cui le lacrime non continuo assolutamente più. Si è avuta in mezzo, appunto, la fine di un universo. Milioni e milioni di contadini e di operai – al Sud e al Nord – che certamente da un'epoca molto più lunga che i duemila anni del cattolicesimo si conservano uguali a se stessi, sono stati distrutti. La loro «qualità di vita» è radicalmente cambiata.<sup>125</sup>

Pasolini ha voluto, in tutta la sua operazione intellettuale, restituire quella fase di passaggio, quel che è successo «in mezzo»: darci il senso e lo spessore di quell'estremo grido di un mondo che se ne va.

---

<sup>125</sup> P.P. Pasolini, *Le madonne non piangono più*, [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 593-596, p. 593.

## *Bibliografia*

### *Bibliografia primaria (relativa a Pasolini)*

**Dell'Arco M., Pasolini P.P.,** *Poesia dialettale del Novecento*, Milano, Guanda Editore, 1952;

**Pasolini P.P.,** *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942;

**Pasolini P.P.,** *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954;

**Pasolini P.P.,** *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955, ora in Milano, Garzanti, 2006;

**Pasolini P.P.,** *La nuova gioventù, Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino, 1975;

**Pasolini P.P.,** *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi, con un saggio di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1993;

**Pasolini P.P.,** *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988;

**Pasolini P.P.,** *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, 2 voll. Torino, Einaudi, 1988;

**Pasolini P.P.,** *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1998;

**Pasolini P.P.,** *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 1999;

**Pasolini P.P.,** *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Meridiani, Mondadori, 1999.

**Pasolini P.P.,** *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, Meridiani, 2001;

**Pasolini P.P.,** *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 2006;

**Pasolini P.P.,** *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, Meridiani, 2015.

*Bibliografia primaria (relativa a Zanzotto)*

- Zanzotto A.**, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951;
- Zanzotto A.**, *Elegia ed altri versi*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954;
- Zanzotto A.**, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957;
- Zanzotto A.**, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962;
- Zanzotto A.**, *Sull'altopiano*, Vicenza, Neri Pozza, 1964;
- Zanzotto A.**, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968;
- Zanzotto A.**, *Andrea Zanzotto. Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1999;
- Zanzotto A.**, *Scritti sulla letteratura (tomo I-II)*, Milano, Mondadori, 2001.
- Zanzotto A.**, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

*Bibliografia critica (relativa a Pasolini)*

- Arveda A.** (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. La meglio gioventù*, Roma, Salerno Editrice, 1988;
- Asor Rosa A.**, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1975;
- Bazzocchi M.A.**, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1996;
- Bazzocchi M.A.**, *Corpi che parlano*, Milano, Mondadori, 2005;
- Bazzocchi M.A.**, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007;
- Bendetti C.**, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998;
- Borghello G.**, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986;
- Borghello G., Felice A.** (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia, Marsilio, 2014;

- Carnero R., Felice A.** (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Venezia, Marsilio Editori, 2015;
- Cinquegrani A.** (a cura di), *Anticristo. Letteratura Cinema Storia Teologia Filosofia Psicanalisi*, Padova, «Il Poligrafo», 2012;
- Conti Calabrese G.**, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994;
- Contini G.**, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», a. IV, n. 9, 24 aprile 1943;
- Coppola F.**, *Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini*, «SigMa», vol. 2, 2018;
- Desogus P.**, *Pasolini: una poetica dell'impegno*, «Studi Pasoliniani», 6, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012;
- Desogus P.**, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, «La Rivista», 4, 2015;
- Desogus P.**, *Classi popolari e subalternità. Alcune questioni sull'influenza di Gramsci nella politica di Pasolini attraverso L'italiano è ladro*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», Literature, 8.2, 2017;
- Desogus P.**, *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, in «Blityri», VI, 1, Pisa, Edizioni ETS, 2017;
- Doi H.**, *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011;
- El Ghaoui L.**, *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Grenoble 3, 23-24 aprile 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011;
- Kirchmayr R.** (a cura di), *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Venezia, Marsilio Editori, 2016;
- Gasparotto L.**, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, in M. Brera e C. Pirozzi (a cura di), *Lingua e identità. A 150 anni dall'unità d'Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012;
- Gasparotto L.**, *«La necessità della mimesis» tra popolare e letterario. L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini*, in L. El Ghaoui e F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014;

- Martino P., Verbaro C.** (a cura di), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pisa, Edizioni ETS, 2016;
- Mengaldo P.V.** (a cura di), in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2013;
- Pancorbo L.**, *Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Occidente», tercera época, n. 4, 1976, pp. 39-44; trad. it. F. Falchi, *È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini*, «Eudossia», n. 2, 2004;
- Portesine C.**, *Pasolini «biopolitico»? Ipotesi, abiure e cautele critiche per una categoria*, in A. Amendola, M. Attinà e P. Martino (a cura di), *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini: sguardi interdisciplinari e tensioni pedagogiche*, Pensa Editore, San Cesario di Lecce 2017;
- Rinaldi R.**, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982;
- Riva M., Parussa S.**, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, «Anna d'Italianistica», n.15, a. 1997;
- Rizzarelli M.**, «Scegliendo sempre la vita, la gioventù». *Pasolini, Elsa Morante e il '68*, «La libellula», n.1, a. 1, dicembre, 2009;
- Russo V.**, «*Io cupo d'amore...*». *Tre interventi per Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 1998;
- Santato G.**, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980;
- Santoro V.** (a cura di), «Lettera zero», n. 3, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2015;
- Sartore S.**, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, in «Studi Pasoliniani», Rivista Internazionale, n. 5, a. 2011, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011;
- Savoca G.** (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki Editore, 2002;
- Siciliano E.**, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978;
- Tommasini F., Venturini M.** (a cura di), «*L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo*». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, Roma Tre-Press, 2017;
- Tricomi A.**, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005;
- Tricomi A.**, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011;

**Vatteroni S.**, «*Il mistero del nome*», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014;

**Verbaro C.**, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone editore, 2017.

*Bibliografia critica (relativa a Zanzotto)*

**Agosti S.**, *Una lunga complicità*, Milano, Il Saggiatore, 2015;

**Bandini F.**, *Scheda per «Sull'altopiano»*, in «*Studi Novecenteschi*», vol. 4, n. 8-9 (luglio-novembre 1974);

**Bernardi L.**, *Andrea Zanzotto: un'autobiografia della realtà*, in L. Neri (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;

**Bongiorno G., Toppan L.** (a cura di), *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018;

**Catulini D.**, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, in «*Ticontre. Teoria Testo Traduzione*», n. 8, novembre 2017;

**Carbognin F.**, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio "disperso" di A. Zanzotto, Varese, Nuova Magenta, 2007;

**Carbognin F.** (a cura di), *Andrea Zanzotto Un poeta nel tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Bologna, 23 novembre 2006, Bologna, Edizione Aspasia, 2008;

**Cardolini Rizzo C.**, *Strutturare le tracce verso l'effigie dell'uomo: Zanzotto linguista*, «*Rivista di letteratura italiana*», n. 2, 2016;

**Corti M.** (a cura di), *I Novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, «*Autografo*» n. 46, XIX, (ottobre 2011);

**Dedola R.**, *La «madre-norma» da «Dietro il paesaggio» alla «Beltà» di Andrea Zanzotto*, in *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 1992;

**De Marco G.**, *Una «impensata germinazione di realtà attonite»: Venezia tra incessanti «forse» di Andrea Zanzotto*, «*Studi Novecenteschi*», vol. 39, n. 83, 2012;

**Ferroni G.**, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013;

**Milone L.**, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», vol. 4, n. 8-9, 1974;

**Motta U.**, *Quando il ghiaccio si rompe. Esperienze poetiche novecentesche*, Roma, Carocci, 2017;

**Neri L.** (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;

**Nuvoli G.**, *Andrea Zanzotto*, Firenze, «La nuova Italia», aprile 1979;

**Pezzin C.**, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Cooperativa Editrice Nuova Grafica Cierre, Verona, 1988;

**Pizzamiglio G.** (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e la laguna di Venezia*, Olschki, Firenze, 2008;

**Stefanelli L.**, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2011;

**Venturi F.**, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, Edizioni ETS, 2016;

**Villalta G.M.**, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini, 1992.

#### *Altri testi*

**Alighieri D.**, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1999;

**Annovi G.M.**, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008;

**Ascoli G.I.**, *Archivio glottologico italiano*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1873;

**Ascoli G.I.**, *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, Einaudi, 2008;

**Augé M.**, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996;

- Balestrini N. e Giuliani A.**, *Gruppo 63. Antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002;
- Barthes R.**, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974;
- Baudelaire C.**, *I fiori del male altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 1999;
- Bazzocchi M.A.**, *Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2008;
- Benevelli E.**, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel «Casanova» di Fellini*, Bar, Dedalo Libri, 1979;
- Benjamin W.**, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2006;
- Berardinelli A.**, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994;
- Bloch E.**, *Il principio di speranza: scritto negli USA fra il 1938 e il 1947, riveduto nel 1953 e nel 1959*, Milano, Garzanti, 1994;
- Calvino I.**, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 1995;
- Calvino I.**, *Quelli che dicono «no»*, «Il Messaggero», 18 giugno 1974;
- Contini G.**, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», a. IV, n. 9, 24 aprile 1943;
- Contini G.**, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1979;
- Cortellessa A.**, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editori, 2006;
- De Martino E.**, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941;
- De Martino E.**, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri, 1973;
- De Martino E.**, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Introduzione di C. Gallini e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 1977;
- de Saussure F.**, *Corso di linguistica generale*, introduzione traduzione e commento di T. De Mauro, Bari-Roma, Editori Laterza, 1970;
- Di Girolamo C.**, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989;

- Fabre P.**, *Mistral en Héritage*, Marseille, Autres Temps, 2002;
- Ferrara M.**, *I pasticci dell'esteta*, «L'Unità», 12 giugno 1974;
- Foucault M.**, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, [1976], traduzione di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2006;
- Foucault M.**, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis, 2011;
- Freud S.**, in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Edizione integrale, Torino, Bollati Boringhieri, 2014;
- Genette G.**, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976;
- Genette G.**, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989;
- Gramsci A.**, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 2007;
- Hesse H.**, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, a cura di V. Michels, tr. it. di E. Banchelli e E. Ganni, Milano, Mondadori, 1990;
- Heidegger M.**, *Sentieri interrotti*, ed. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968;
- Heidegger M.**, *Lettera sull'«umanismo»*, ed. it. a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2008;
- Kant I.**, *Critica del giudizio*, tr. A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1989;
- Lacan J.**, *Scritti*, a cura di G. Contri, 2 voll., Torino, Einaudi, 1974;
- Lacan J.**, *Il Seminario, Libro III, Le psicosi. 1955-1956*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1985;
- Lacan J.**, *Il Seminario, Libro XX, Ancora. 1972-1973*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2011;
- Lacan J.**, *Il Seminario, Libro V, Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2004;
- Lacan J.**, *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi. 1964*, testo stabilito da J. – A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2003;

- Lee Masters E.**, *Antologia di Spoon River*, a cura di A. Porta, Milano, Mondadori, 1987;
- Leopardi G.**, *Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, presentazione di G. Folena, Bologna, Cappelli, 1978;
- Leopardi G.**, *Poesie e prose, Operette morali*, a cura di R. Damiani, 2 voll., Milano, Meridiani, Mondadori, 2015;
- Lintilhac E.**, *Les Félibres*, Édition Alphonse Lemerre, 1895;
- Lo Piparo F.**, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Bari, Laterza, 1979;
- Luperini R.**, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005;
- Luperini R.**, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza Editore, 2007;
- Machado A.**, *Campos de Castilla*, in Id., *Tutte le poesie e le prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Meridiani, Mondadori, 2010;
- Manacorda G.**, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987;
- Mazzoni G.**, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005;
- Mengaldo P.V.**, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991;
- Mengaldo P.V.**, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori Editore, 2003;
- Miremont P., Monestier J.**, *Le Félibrige et la Langue d'Oc*, Périgueux, Lo Bornat, 1985;
- Montale E.**, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984;
- Montale E.**, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Meridiani, Mondadori, 1996;
- Neri L.** (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;
- Nietzsche F.**, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1977;
- Pagliardini A.**, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2011;

- Pascoli G.**, *Poesie e prose scelte. II*, 2 voll., a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, Meridiani, 2002;
- Platone**, *La Repubblica, VII libro*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 1990;
- Raicich M.**, *Questione della lingua e scuola (1860-1900)*, «Belfagor», a. XXI (1966), n. 3-4;
- Riffaterre M.**, *Semiotica della poesia*, tr. G. Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1983;
- Riva V.**, *Com'era verde la mia borgata*, «L'Espresso», 13 gennaio 1974;
- Rodari G.**, *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca, Torino, Einaudi, 2017;
- Rosselli A.**, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Meridiani, Mondadori, 2012;
- Saccone A.**, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012;
- Scaffai N.**, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017;
- Schirru G.**, «*La categoria di egemonia e il pensiero linguistico di Antonio Gramsci*», in A. D'Orsi (a cura di), *Egemonie*, Napoli, Dante & Descartes, 2008;
- Sciascia L.**, *Il volto sulla maschera, Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983;
- Stussi A.**, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993;
- Testa E.**, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983;
- Testa E.** (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1969-2000*, Torino, Einaudi, 2005;
- Ungaretti G.**, *Il Dolore*, Milano, Mondadori, 1947;
- Ungaretti G.**, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, Meridiani, 1969;
- Ungaretti G.**, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, Meridiani, 1986.

### *Filmografia*

- Fellini F.**, *Il Casanova*, P. E. A. Produzioni Europee Associate, 1976;
- Fellini F.**, *La città delle donne*, Gaumont, 1980;
- Fellini F.**, *E la nave va*, RAI Vides Cinematografica Gaumont, 1983;
- Pasolini P.P.**, *Appunti per un film sull'India*, Rai Radiotelevisione Italiana, 1968;
- Pasolini P.P.**, *Teorema*, Aetos Film, 1968;
- Pasolini P.P.**, *Appunti per un'Orestiade africana*, Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica, 1968-1969;
- Pasolini P.P.**, *Il Decameron*, PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris)/Artemis Film (Berlin), 1970;
- Pasolini P.P.**, *I racconti di Canterbury*, P. E. A. Produzioni Europee Associate, 1971;
- Pasolini P.P.**, *Il fiore delle mille e una notte*, PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris), 1973;
- Pasolini P.P.**, *Salò e le 120 giornate di Sodoma*, PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris), 1975.

*Sitografia*

[www.archeoveneto.it](http://www.archeoveneto.it);

[www.venetostoria.com](http://www.venetostoria.com);

[www.unibo.it](http://www.unibo.it), *La forma di Orte*.

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2020