



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe V

Tesina di Laurea

Pasolini e l'Usignolo friulano

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureando
Ottavio Campagnolo
n° matr.1199667 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

INDICE

Introduzione

Capitolo 1. Poesia in lingua e lingua per poesia

- 1.1 La formazione bolognese e *Poesie a Casarsa*
- 1.2 Friuli come luogo di vita e di poesia
- 1.3 *La meglio gioventù*

Capitolo 2. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*

- 2.1 Informazione generali e storia redazionale
- 2.2 Stile dell'opera
- 2.3 Contenuto e tematiche
- 2.4 Perché opera di passaggio?

Capitolo 3. Analisi di alcuni testi de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*

- 3.1 *Alba*
- 3.2 *Bestemmia*
- 3.3 *Dies irae*
- 3.4 *La Crocifissione*
- 3.5 *L'Italia (1949)*
 - 3.5.1 Capitolo IV
- 3.6 *La scoperta di Marx*
 - 3.6.1 Sezione V
 - 3.6.2 Sezione VIII

Conclusioni

Bibliografia

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi si focalizza sull'analisi de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, una raccolta di poesie scritte da Pier Paolo Pasolini tra il 1943 e il 1949, periodo nel quale ha soggiornato in Friuli.

La tesi è strutturata in tre capitoli, nei quali verrà introdotta una breve biografia di Pasolini, saranno raccontate le attività culturali durante gli anni friulani, per concludere con una analisi specifica de *L'Usignolo*.

Il primo capitolo tratta della formazione letteraria di Pasolini a Bologna e delle attività critiche e poetiche; verrà poi mostrato, dopo il trasferimento a Casarsa, quanto ha influenzato la poetica e la lingua il mondo friulano al giovane Pasolini, analizzando *Poesie a Casarsa*, il periodo degli "Stroligut", e, infine, la raccolta *La meglio gioventù*.

Nel secondo capitolo sarà trattato esclusivamente *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, dopo un'introduzione generale all'opera, verranno mostrate le difficoltà che ha subito per la pubblicazione; quindi, saranno studiati lo stile, la metrica e il contenuto, fino alla conclusione, dove si cercherà di capire perché *L'Usignolo* è una raccolta di passaggio.

Infine, nel terzo capitolo verranno analizzate sei poesie che fungeranno da esempio per spiegare i passaggi, i percorsi interni a *L'Usignolo*: *Alba* mostrerà un tipo di poesia che è ancora legata ai testi in dialetto di *Poesie a Casarsa*; *Bestemmia*, facente parte della seconda sezione, sarà un esempio del passaggio ad una poesia egocentrica; *Dies irae* presenterà la crisi linguistica ed esistenziale vissuta da Pasolini; *La Crocifissione* mostrerà la capacità di Pasolini di utilizzare il contrasto tra sacro e profano; il Capitolo IV della sezione *L'Italia*, primo poemetto in italiano scritto da Pasolini; infine due parti dell'ultima sezione *La scoperta di Marx*, attraverso le quali verrà esplicitata la conclusione maturata dall'io poetico, che connette *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* con il periodo successivo al soggiorno in Friuli: quello romano de *Le ceneri di Gramsci*.

CAPITOLO 1. POESIA IN LINGUA E LINGUA PER POESIA

1.1 La formazione bolognese e Poesie a Casarsa

Pier Paolo Pasolini nacque a Bologna il 5 marzo 1922 da Carlo Alberto Pasolini e Susanna Colussi. L'infanzia e la giovinezza si legarono ad una serie di cambiamenti di residenza per esigenze lavorative del padre: Parma, Conegliano, Belluno, Sacile, Indria, Cremona, Scandiano e, infine, Bologna dove, nel 1937, tutta la famiglia si stabilì. Qui Pasolini concluse gli studi al liceo Galvani. Parallelamente, nelle vacanze estive, Pasolini conobbe e visse, seppur poco, il paese d'origine della madre, Casarsa della Delizia in Friuli. Ma furono Bologna e l'ambiente culturale bolognese, fin da subito, importantissimi poichè permisero a Pasolini di interfacciarsi alla letteratura accademica da una parte, e conoscere la poesia moderna dall'altra.

Io sono nato a Bologna, nella rossa Bologna, e, ciò che più conta, nella rossa Bologna ho passato la mia adolescenza e la mia giovinezza, cioè gli anni della mia formazione. Qui sono diventato antifascista per aver letto a sedici anni una poesia di Rimbaud.¹

Fu Antonio Rinaldi, insegnante supplente durante il secondo anno di liceo, a leggere una poesia di Rimbaud e a folgorare il giovane Pasolini. Bologna, quindi, fu fin da subito luogo di scoperta letteraria, non solo lesse Rimbaud e i simbolisti francesi, ma anche Tolstoj, Dostoevskij, Shakespeare, i poeti spagnoli Lorca e Machado e studiò la lirica provenzale. Negli anni liceali conobbe nuovi amici come Ermes Parini, Franco Farolfi, Luciano Serra, con cui avrà la possibilità di coltivare un dialogo letterario e condividere le proprie novità artistiche.

A diciassette anni Pasolini si iscrisse all'università, scegliendo la facoltà di Lettere; iniziava un periodo di importante studio letterario: approfondiva i classici Petrarca, Foscolo e Leopardi ma seguiva con attenzione anche i poeti a lui contemporanei, come Ungaretti e Montale, e gli autori ancora più recenti, figli del clima dell'ermetismo, come Penna, Luzi, Landolfi, Gadda.

¹ Siti, De Laude 1999, *SPS*, p.393

Bologna per Pasolini fu la città dei primi rapporti intellettuali e progetti critico-letterari: nel giugno del 1941 decise di fondare, insieme agli amici Luciano Serra, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, la rivista "Eredi", il cui obiettivo era quello di studiare criticamente e divulgare i nuovi poeti legati al clima culturale contemporaneo; inizialmente posticiparono le pubblicazioni a guerra conclusa per via delle restrizioni ministeriali sull'uso della carta, ma la rivista "Eredi" non troverà mai luce.

Nello stesso anno Pasolini iniziò a collaborare con due riviste dell'ambiente universitario bolognese: una è "Architrave", mensile del GUF (Gioventù universitaria fascista), l'altra è "Il Setaccio", mensile del GIL (Gioventù italiana del Littorio).

In un primo momento si impegnò su entrambi i mensili, poi decise di abbandonare "Architrave" e dedicarsi solamente a "Il Setaccio", su cui Pasolini, che era redattore capo insieme a Italo Cinti, appoggiava speranze, come manifestava in una lettera dell'ottobre del 1942 a Farolfi, «soprattutto mi occupa la fondazione della rivista il "Setaccio", in grembo alla GIL, da cui, forse, comincerà la mia carriera vera e propria»². Questa esperienza si concluderà dopo solamente sei numeri, nel maggio del 1943, per i costanti contrasti tra Pasolini e il direttore Giovanni Falzone, un burocrate rigido al regime, ma ne rimane comunque, la testimonianza di un Pasolini già intraprendente e spregiudicato, con un'ottima capacità critica.

Un esempio dell'ottimo lavoro che Pasolini svolgeva per la rivista, è l'articolo *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, pubblicato in realtà prima su "Architrave" nell'agosto del 1942 e ripubblicato su "Il Setaccio" nel gennaio del 1943. Era un riassunto del Convegno europeo degli scrittori che si era tenuto a Weimar nell'ottobre del 1942, a cui Pasolini partecipò e dove conobbe giovani letterati europei. Il focus dell'articolo è incentrato sulla nuova generazione di scrittori, più aperta alle novità rispetto a quella precedente, teorizzando il concetto della tradizione usata in maniera antitradizionale. Come dice Guido Santato, «Sin d'ora nella prospettiva culturale ed estetica di Pasolini il nuovo è una riscoperta dell'antico»³.

L'attività poetica di Pasolini è iniziata molto presto, lui stesso diceva «Io non ho iniziato a scrivere versi con *Le ceneri di Gramsci*: ho cominciato molto prima, ed esattamente nel 1929 a Sacile, quando avevo sette anni appena compiuti, e frequentavo la seconda elementare».⁴ La causa

2 Giordano, Naldini 2021, p.430

3 Santato 2012, p.29

4 Brevini 1981, p.20

di questa vena poetica così precoce fu la tanto amata madre Susanna che «mi ha mostrato come possa essere materialmente scritta, e non solo letta a scuola»⁵.

Ma fu, come anticipato prima, l'ambiente universitario bolognese, insieme alla ri-scoperta di Casarsa durante le vacanze estive, che diede una prima consapevolezza alla scrittura di Pasolini; le amicizie intellettuali, prima con Farolfi e Serra poi con Leonetti e Roversi, permisero dei dialoghi poetici, di condivisione e confronto, che maturarono una coscienza e un pensiero nella composizione delle poesie.

In diverse lettere che spedì agli amici durante il 1941, soprattutto durante le vacanze estive a Casarsa, allegò poesie in lingua italiana che risentivano del paesaggio estetico casarrese; non verranno mai pubblicate da Pasolini ma furono edite postume.

Era un periodo estremamente prolifico dal punto di vista artistico e, parallelamente alle poesie in lingua, Pasolini iniziava a scrivere componimenti con la lingua per poesia, il friulano. Anche in questo caso, la prima testimonianza dei testi si trova nelle lettere mandate ai suoi amici, sempre negli anni 1941 e 1942.

Casarsa fu l'ambiente che folgorò e catturò Pasolini. In una lettera inviata a Serra nell'agosto del 1942, Pasolini descrisse il paesino friulano come luogo di «perfetto giusto mezzo, in cui tristezza e gioia si equilibrano in se stesse, e vicendevolmente. Medio affetto (in confronto a quello materno) per i parenti; media vita solitaria; media vita comune; i libri, strappati dalla libreria di Bologna, qui vivono in un'altra aria, oscura nei loro confronti, ed essi vi brillano come austere costellazioni.»⁶

La fascinazione del paese di origine della madre lo colpì anche dal punto di vista linguistico. Precisamente fu la fonetica del dialetto casarrese a suggestionarlo a tal punto che lo stesso Pasolini disse che «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 prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA»⁷

Ecco quindi che la scrittura, prima di composizione artistica, è creazione linguistica, poiché Pasolini ha “studiato” il friulano, non l'ha imparato; lo ascoltava solamente in quelle famose vacanze estive, così fondamentali per la sua lingua per poesia, ancora letterariamente vergine. La scelta di questo dialetto è da una parte distinta per motivi sentimentali, considerato il legame di Pasolini con la madre, rivedere in Casarsa e nella sua koinè tutta la bellezza estetica della madre gli procura una sensazione mitica, di suggestione; ma c'è anche un motivo metalinguistico, poiché, nella lingua materna il ritorno ad un passato primitivo si svolge in una atemporalità, che è anche a-

5 Ivi, p.20

6 Giordano, Naldini 2021, pp.425-426

7 Siti, De Laude 1999, *SLA*, pp.1317-18

storicità. Non vuol dire che non ci sono tempo e storia, ma che la lingua, nella sua regressione storico-temporale si ferma in una dimensione che prescinde dal tempo e dalla storia, trovandosi in un luogo imperturbabile. Lo stesso Pasolini, nell'introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento*, parlando di sé in terza persona, disse che:

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 regresso da una lingua ad un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere [...].

Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo⁸

Oltre alla atemporalità e alla a-storicità, nella poesia in friulano di Pasolini si parla anche di mito; s'intende; precisamente, di mito come espressione di un tempo interiore, di sentimento dove trova maggior appoggio nella dimensione onirica, seguendo il canone dell'estetica simbolista. Non si tratta di un momento di sollievo o di felicità; nella poesia casarrese si trovano, se pur in generale, tutti gli strati emotivi umani, quindi, in sintesi, tanto gli apici quanto gli abissi.

Pasolini, nel luglio del 1942, ha pubblicato il suo primo libro a Bologna, presso la Libreria Antiquaria, del libraio Mario Landi, *Poesie a Casarsa*. Sono quattordici testi, scritti tra il 1941 e il 1942, tra Bologna e Casarsa; sono tutti in dialetto friulano accompagnati dalla traduzione in prosa lirica fatta dallo stesso autore.

Il libello, stampato solo in trecento copie, ha l'aspetto estetico dell'idillo bucolico, dove il paesaggio casarrese è lo sfondo di tutti i componimenti, ed emergono alcuni temi che ricorreranno nella poetica friulana di Pasolini: il Narciso e la madre. Inoltre, molti dei testi che fanno parte di *Poesie a Casarsa* erano stati precedentemente spediti da Pasolini via lettera agli amici, però in italiano.

Qualche settimana dopo la pubblicazione di questo volume, Pasolini avvertiva il suo amico Serra di aver ricevuto alcune lettere di elogio da critici e addetti al mestiere «tra cui questa di G. Contini “Caro Pasolini, ho ricevuto ieri il vostro «Poesie a Casarsa», è piaciuto tanto che ho inviato subito una recensione a Primato, se la vogliono”».⁹

8 Ivi, p.856

9 Giordano, Naldini 2021, p.423

Contini era già un'autorità nel campo della critica letteraria, è quindi comprensibile che la reazione di Pasolini sia stata di estrema gioia per aver ricevuto un giudizio positivo da una figura così importante.

L'articolo non venne pubblicato su *Primato* a causa della repressione del regime fascista che rifiutava le parlate locali ed i dialetti. La pubblicazione, con il titolo suggestivo e azzecato, *Al limite della poesia dialettale*, avvenne solamente nell'aprile del 1943 nel *Corriere del Ticino* perché, essendo giornale svizzero, non subiva le restrizioni della cultura di regime.

Contini dimostra, fin dalle prime righe, di aver ben colto l'importanza di fondo dell'operetta:

Semberebbe un autore dialettale, a prima vista, questo Pier Paolo Pasolini; per queste sue friulane *Poesie a Casarsa* [...], compresa la non bella traduzione letterale che di queste pagine occupa la metà inferiore. E tuttavia, se si ha indulgenza al gusto degli estremi e alla sensibilità del limite, in questo fascicoletto si scorgerà la prima accessione della letteratura «dialettale» all'aura della poesia d'oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell'attributo¹⁰

Quindi il *limite* del titolo che Contini inserisce al suo articolo su *Poesie a Casarsa* significa, in realtà, *superamento del limite*, poiché questa poesia dimostra di appoggiarsi “all'aura della poesia d'oggi”, cioè di subire una modernizzazione poetica nonostante siano versi in dialetto. Contini spende anche una piccola critica a Pasolini:

Quanto a una traduzione qualunque di queste citazioni ci rifiutiamo di fornirla: essa non è riuscita neppure all'autore¹¹

Una traduzione sbagliata, per Contini, perché nel passaggio dal vernacolo alla lingua, si vanno a perdere dei valori, fonetici e poetici, che nemmeno l'autore stesso è riuscito a mantenere.

10 Borghello 1977, p.119

11 Ivi, p.121-122

1.2 Friuli come luogo di vita e di poesia

«Sfollammo a Casarsa proprio quell'inverno, e il '43 resta uno degli anni più belli della mia vita»¹², così scrive Pasolini nell'introduzione delle *Poesie*. Decise di trasferirsi a Casarsa, con la madre, per aspettare la fine della guerra.

Inizia un periodo per Pasolini estremamente proficuo dal punto di vista artistico e culturale. S'impegnò, fin da subito, nell'istituire una scuola privata gratuita a Versuta, frazione di Casarsa, per tutti i ragazzini e ragazzine che a causa della guerra non potevano andare a scuola; collaborarono diversi amici come Riccardo Castellani, Cesare Bortotto, Giovanna Bemporad (collaboratori anche in "Setaccio").

L'interesse di Pasolini per il friulano lo portò a coinvolgere i suoi studenti a scrivere componimenti in dialetto, in alcuni progetti scolastici paralleli, facendo così nascere una piccola "scuola poetica". Infatti, nell'aprile del 1944 venne pubblicato il primo numero di "Stroligut di cà da l'aga" ('Piccolo almanacco al di qua del fiume'), rivista, completamente scritta in dialetto, il cui principale scopo era pubblicare i componimenti poetici in friulano scritti nella scuola. Il testo introduttivo, scritto da Pasolini in friulano, è *Dialet, lenga e stil*:

Di certo, paesani, non avete mai pensato ai rapporti che intercorrono fra le idee di «dialetto», «lingua» e «stile».

Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. [...] E per impararlo, non servono sillabari, libri, grammatiche; lo si parla così, come si mangia o respira. [...] 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 quella idea? Voglio dire l'idea di adoperare il dialetto per esprimere i propri sentimenti, le proprie passioni? [...] Se a qualcuno viene quella 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 ammucchia una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa «lingua».¹³

12 Brevini 1981, p.22

13 Siti, De Laude 1999, *SLA*, pp.64-65

Pasolini cercò di dare valore culturale e letterario al friulano partendo da un discorso generico sul dialetto; volto soprattutto ad anticipare come il friulano possa essere lingua letteraria nonostante non abbia una tradizione. Infatti, poco più avanti, sempre in, *Dialet, lenga e stil*, scrisse:

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.¹⁴

Ecco che Pasolini, con la nuova scuola poetica e lo stesso Stroligut, si assunse la responsabilità di creare e normalizzare l'artisticità del friulano, renderlo, oltre che dialetto, anche lingua per poesia.

La rivista, in generale, divenne base per un progetto culturale iniziato con *Poesie a Casarsa*.

Nell'agosto del 1944 esce il secondo volume dello “Stroligut di cà da l'aga”. L'attività artistico-culturale di Pasolini ha avuto, nel 1945, un apice quantitativo (ed emotivo). L'anno, però, iniziò tragicamente perché in febbraio morì il fratello Guido Pasolini, partigiano della Brigata Osoppo, ammazzato dai partigiani comunisti garibaldini in un paesino in provincia di Udine. La notizia arrivò a Pier Paolo e sua madre solo a maggio.

Il 18 febbraio venne fondata a Versuta l'Academiuta di lenga furlana.

Il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente, trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza. [...] 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. Nel nostro Friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconfortante preistoria poetica.¹⁵

14 Ivi, p.66

15 Siti, De Laude 1999, *SLA*, p.74

Così scriveva Pasolini nel primo volume di “Il Stroligut” (non più “Stroligut di cà da l'aga”), pubblicato nell'agosto, per annunciare l'Academiuta.

Si nota fin da subito che volle utilizzare la lingua italiana, e non il friulano, e l'elaborazione stilistica dello scritto è più curata, rispetto a *Dialet, lenga e stil*; questo risponde all'esigenza pasoliniana di ampliare l'affluenza del pubblico da quello solo esclusivamente regionale a quello nazionale.

Inoltre, in questa sorta di manifesto della nuova poetica friulana, Pasolini cerca anche di ricostruire una tradizione, poiché «Al recupero sul piano diacronico delle origini romanze corrisponde infatti su quello sincronico il diretto rapporto con la moderna poesia italiana, francese e spagnola»¹⁶, sottolineando lo stretto rapporto, che Contini individuò subito in *Poesie a Casarsa*, tra antico e nuovo, tra lingua di tradizione e tematiche moderne.

Nell'aprile del 1946 esce il secondo “Il Stroligut” (il quarto considerando anche “Stroligut di cà da l'aga”), dove continua la tendenza del volume precedente di scrivere sia in lingua che in friulano; inoltre, si trovano per la prima volta i componimenti poetici in dialetto con la traduzione in italiano a piè di pagina. *Al lettore nuovo* è l'articolo che apre il volume scritto da Pasolini in cui, ancor di più del numero precedente, preme sull'autonomia friulana; per esempio parla del friulano come *lingua* e non come *dialetto*, ponendo il problema non solo dal punto di vista linguistico-poetico, ma anche politico.

Nel giugno del 1947 esce l'ultimo fascicolo con il titolo, non più “Il Stroligut” ma “Quaderno Romanzo”; ora anche il titolo mostra la volontà di ampliare il raggio di lettori da regionale a nazionale e focalizzare la postura da un punto di vista linguistico e filologico, non più di raccolta di poesie. Si apre con un intervento di Pasolini su un tema caldo di quel periodo, *Il Friuli autonomo*, dove la riflessione più apertamente politica non prescinde dalla questione poetica:

noi abbiamo l'inopportuno candore di confessare qual è il nostro interesse, che è poi il nostro primo argomento per spalleggiare la causa dell'autonomia. Non denaro né ambizione, ma una poetica [...] Una poetica della poesia dialettale come antidialetto, cioè come lingua [...] un'innocente dignità regionale data al Friulici sarebbe quantomai benefica, nonché nell'incoraggiare, nel legalizzare la nostra poetica.¹⁷

16 Santato 2012, p.86

17 Siti, De Laude 1999, *SPS*, pp.41-43

Nel maggio del 1945 Pasolini pubblicò *Poesie*, edita da Stamperia Primon, San Vito del Tagliamento, la sua prima raccolta poetica in italiano. È un'operetta di ventidue componimenti e si presenta quasi come il contrario della poesia in friulano. Innanzitutto è dedicata al fratello morto da poco, si mostra come un libro che, da più punti di vista, si lega al Leopardi. Qui Pasolini rivendica un linguaggio ottocentesco, guardando ai modelli di Foscolo e dello stesso Leopardi. Inoltre, non solo la lingua ma anche le forme metriche e lo stile sono “classici” perché regolari. Gli echi leopardiani si sentono anche nelle tematiche dei testi.

Questa raccolta ufficializza pubblicamente il cosiddetto bilinguismo pasoliniano. Questo perché, da quando ha conosciuto il dialetto friulano, utilizzò come lingua poetica, sia il friulano sia l'italiano. A volte i due modi si incrociavano, poiché nei primi componimenti in italiano che allegava alle lettere che spediva agli amici bolognesi durante le vacanze estive casarersi (1941), qualcuno verrà tradotto e inserito nella prima raccolta, *Poesia a Casarsa*; altre volte accadde il contrario, alcuni testi inizialmente scritti in friulano, confluirono, per esempio, in opere come *L'usignolo della Chiesa Cattolica* in italiano. Il bilinguismo non era vissuto come contrasto da Pasolini, bensì come due modi paralleli, due metodi che, anche dal punto di vista di funzione e contenuto poetico, partivano con obiettivi e forme diverse ma si avvicinarono via via sempre più.

1.3 La meglio gioventù

Gli ultimi anni casarersi videro un principio di cambiamento nella poetica di Pasolini; nel 1949 pubblicò la sua seconda raccolta in friulano, *Dov'è la mia patria*, Edizioni dell'Academiuta, Casarsa. I mutamenti stanno, in primo luogo, sul friulano stesso: non utilizza più solo il dialetto di Casarsa, ma si apre ad un più vasto raggio della lingua friulana, utilizzando anche parlate venete. Ciò provoca, inoltre, la comparsa di nuovi personaggi nella poesia, come l'operaio, il povero, e non più solamente un motivo narcisistico.

Dal punto di vista metrico, questa operetta contiene il primo poemetto epico-narrativo di Pasolini; ecco che viene preannunciato il secondo momento poetico, dove l'a-storicità di *Poesia a Casarsa* viene meno in virtù di un inquadramento storico-epico.

Nel febbraio del 1950, Pasolini e la madre scapparono da Casarsa per trasferirsi a Roma. I motivi per cui lasciarono la “Piccola Patria” sono collegati ai fatti di Ramuscello, ovvero delle accuse subite da Pasolini per atti osceni e abuso di minori.

L'allontanamento fu tanto veloce quanto traumatico; l'arrivo a Roma non fu per nulla facile poiché le condizioni erano misere. Trovò inizialmente un lavoro come insegnante, poi gli vennero commissionate due antologie da curare: *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955). L'importanza artistico-critica di questi due lavori è da individuare nella continuazione poetica, e di teorizzazione del dialetto friulano come lingua letteraria, iniziata con *Poesie a Casarsa* e gli “Stroligut”. Nelle antologie l'approccio di Pasolini è da studioso e critico, non da poeta, perciò la postura è leggermente diversa. La separazione è evidente tra poesia popolare e poesia dialettale, dove in quest'ultima Pasolini evidenzia la letterarietà: «i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella in lingua. Quasi sempre si tratta di una semplice traduzione dalla lingua in dialetto»¹⁸. Ritorna quindi il concetto di dialetto come lingua, della possibilità delle parlate volgari di modernizzarsi nel campo dell'arte.

Tal còur di un frut, Edizioni di Lingua Friulana, Tricesimo, è la prima pubblicazione romana di Pasolini, nel 1953; è una piccola raccolta di poesie in friulano, la cui scrittura si è sviluppata in un decennio, dal 1942 al 1952, comprendendo quindi rifacimenti di testi già presenti in *Poesie a Casarsa*, ma anche versi scritti durante il lungo soggiorno casarrese e i primi anni a Roma. Mantiene i caratteri introdotti nella “nuova” poesia in friulano di *Dov'è la mia patria*, non solo nei nuovi testi ma anche nel rifacimento delle poesie del libello. Oltre alle modifiche linguistiche, sono sostanziali quelle strutturali, dove alcune strofe vengono cassate o ne vengono aggiunte di nuove. Anche dal punto di vista del contenuto, il personaggio della madre muta d'identità, non essendo più solo protettrice del fanciullo-poeta, ma divenendo lei stessa madre-fanciulla.

L'anno successivo, il 1954, Pasolini pubblicò l'opera, edita da Sansoni, che definì la conclusione del periodo friulano: *La meglio gioventù*. Il canzoniere risponde all'esigenza di organizzare e sintetizzare, in un unico libro, l'esperienza friulana, incorporando, con una selezione specifica, le poesie in dialetto scritte tra il 1941 e il 1953. Si trovano alcuni componimenti già editi in *Poesie a Casarsa*, *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut*, con altri componimenti inediti.

Il canzoniere, che lo stesso Pasolini definì «il mio intero «Romancero» friulano»¹⁹, non è solo esperienza e riassunto di un periodo poetico, ma «l'intero corpo cioè delle mie poesie friulane»²⁰, il

18 Siti, De Laude 1999, *SLA*, p.717

19 Giordano, Naldini 2021, p.823

20 Ivi, p.843

completamento di un percorso su cui è possibile distinguere due parti, che sono anche le due “maniere” di Pasolini: *Volume primo* e *Volume secondo*. La struttura del libro, infatti, più che essere basata sulla successione cronologica dei componimenti, è ordinata da questa bipartizione tematica e stilistica. Le due “maniere” prima citate, sono i due modi con cui Pasolini approccia alla poesia friulana (e non solo): l'idillio lirico-elegiaco, dove esprime il suo mondo interiore in un contesto storico, e il poemetto epico-narrativo e storico-sociale. Questo passaggio era stato anticipato dalle ultime pubblicazioni *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut*, ma ne *La meglio gioventù* trova un appoggio ancora più consapevole sottolineato dallo stacco, dalla divisione netta tra il primo e il secondo modo.

La prima sezione del *Volume primo* è *Poesie a Casarsa (1941-43)* a sua volta suddivisa in tre sottosezioni; la seconda sezione è *Suite furlana (1944-49)*, anch'essa composta da tre sottosezioni; *Appendice (1950-53)*, avente due sottosezioni, chiude la prima parte del canzoniere. L'ordine delle tre parti è cronologico, viste le date inserite in ogni titolo, ma la tripartizione non è casuale poiché rappresentano i tre differenti luoghi di scrittura di questa poesia: il primo è Bologna dove la lontananza da Casarsa era in realtà creazione e avvicinamento al mondo friulano del mito; la seconda città è Casarsa, e il Friuli in generale, periodo nel quale Pasolini persiste nell'attività culturale, oltre a quella poetica; infine Roma, la cui poesia è nostalgia e allontanamento dal mondo friulano.

Il *Volume secondo* presenta invece due sezioni: *El testament Coràn (1947-52)* e *Romancero (1953)*. Come detto poc'anzi, questa è la parte in cui si trovano anche poemetti epico-narrativi, e le tematiche sono più “impegnate”, sempre però dentro al mondo friulano, divenuto ora storico; ma non è un caso che Pasolini scelga di adottare un altro modo di scrivere e altri contenuti. Sicuramente gli studi che stava affrontando per preparare le due antologie hanno influito, però i motivi furono più di carattere generale. I componimenti della seconda parte de *La meglio gioventù* sono tutti scritti dopo la Seconda Guerra Mondiale, periodo in cui nasce una nuova attenzione della realtà, successivamente definita Neorealismo. Si tratta di un movimento letterario il cui obiettivo era di creare una letteratura militante, di critica sociale maturata dall'esperienza partigiana. Si sviluppò soprattutto per la prosa e meno per la poesia.

Il libro di Pasolini non è un libro neorealista, nemmeno il *Volume secondo*, ma ha subito le influenze di una cultura letteraria generale più militante e storica. Un esempio interessante è la prima sezione di *Romancero*, intitolata *I Colus*, cioè il cognome della madre (Colussi). È una sorta di romanzo poetico diviso in cinque componimenti dove si intrecciano storia e vicende famigliari dei Colussi,

La storia della famiglia si svolge infatti attraverso i maggiori avvenimenti storici del tempo: il primo protagonista va con Napoleone in Russia, il secondo finisce prigioniero in Austria [...] il terzo scappa dall'Austria e va a combattere con Napoleone III, il quarto emigra in America e sulla famiglia si abbatte infine la tragedia di Caporetto.²¹

Dal punto di vista linguistico, quel cambiamento anticipato da *Dov'è la mia patria* lo troviamo anche ne *La meglio gioventù*, ed è lo stesso Pasolini a evidenziarlo nella nota scritta a fine libro:

La prima sezione di questa raccolta, *Casarsa*, comprende gran parte delle *Poesie a Casarsa* [...], benché sia qualcosa di più che una seconda stesura: quando là la <<violenza>> linguistica [...] tendeva a fare del parlato casarrese insieme una koinè friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura, mentre qui il casarrese è riadottato nella intera sua istituzionalità.²²

Inoltre, si trovano altri “tipi” di friulano (di altre zone non casarersi) e due componimenti in dialetto veneto.

Ci sarà negli anni '70 una “terza stesura” de *La meglio gioventù* dove Pasolini non solo farà modifiche poetiche, ma muterà alcuni fondamenti, partendo addirittura dal titolo, cambiando l'aggettivo 'meglio' e sostituendolo con 'nuova'; pubblicherà nel 1975 *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino. La ripresa, dopo vent'anni, della lingua giovanile è causata dalla crisi linguistica che stava vivendo, cercando di *rifare* o ritrovare una lingua che tanto gli aveva dato, ma soprattutto che gli aveva permesso di esprimere sé stesso.

La struttura del libro è divisa in *La meglio gioventù* e *Seconda forma de “La meglio gioventù”*, duplice forma non posta in continuità ma in opposizione. Ed è qui che sta l'originalità di Pasolini: non si limitò soltanto a riscrivere una sua opera, ma prima lasciò intatta l'idea originale e solo poi la decostruì, come se l'autore volesse mostrare sia il sé stesso di un periodo passato, quello friulano, sia il sé stesso di un nuovo presente. Risulta questa nuova versione del canzoniere friulano quasi come un'auto-analisi, un percorso di approfondimento interiore.

21 Santato 2012, p.135

22 Siti 2003, p.159

Le varianti e le aggiunte linguistiche dell'ultima sezione *Tetro entusiasmo*, soprattutto con poesie in italiano, apportate alla seconda forma esprimono, per lo più, distanza e perdita, del mondo friulano del mito. Per Pasolini, infatti

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 e del suo doppio, il corpo-cadavere della poesia.²³

23 Borghello, Felice 2014, p.85

CAPITOLO 2. *L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA*

2.1 Informazioni generali e storia redazionale

Se *La meglio gioventù* è il canzoniere in dialetto del periodo friulano, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* è il libro scritto nello stesso periodo, ma in lingua italiana. Due percorsi paralleli che non troveranno mai un vero e proprio contatto se non nel paesaggio di Casarsa e Pasolini stesso.

L'Usignolo è composto da sette sezioni (I. *L'usignolo della Chiesa Cattolica*; II. *Il pianto della rosa*; III. *Lingua*; IV. *Paolo e Baruch*; V. *L'Italia*; VI. *Tragiques*; VII *La scoperta di Marx*) scritte, come volle indicare Pasolini sul frontespizio, tra il 1943 e il 1949.

Il titolo dell'opera esprime sinteticamente il protagonista e il luogo: l'usignolo, tòpos della lirica provenzale, canta dentro alla chiesa; ma l'usignolo-poeta non si limita ad una celebrazione religiosa, ad una liturgia cristiana, bensì canta la pulsioni sessuali-erotiche, con la volontà di esibirsi e di confidare le sue contraddizioni; la ricerca dello scandalo, con il costante accostamento contraddittorio di sacro e profano, trasgressione e colpa, innocenza e peccato, giovane e adulto.

Il legame alla chiesa si creò per Pasolini quando si trasferì in Friuli e venne suggestionato dal contesto quotidiano di Casarsa. Così scrisse nel gennaio del 1947 a Contini, riferendosi ai primi componimenti dell'*Usignolo*:

rappresenta quel me stesso ventunenne e ancora vergine, che ritornato a Casarsa dopo molto tempo, si era lasciato suggestionare da una specie di cristianesimo paesano, non senza trovare però nel suo Eros esasperato dolci ed equivoche fonti d'eresia.²⁴

Considerato il canzoniere nell'insieme, è possibile definirlo, in senso lato, come una sorta di romanzo psicologico di formazione in versi, dove il susseguirsi delle sezioni segue un percorso di autoanalisi del poeta.

L'Usignolo della Chiesa Cattolica venne pubblicato solo nel 1958 da Longanesi, quattro anni dopo *La meglio gioventù* (1954) e un anno dopo *Le ceneri di Gramsci* (1957). È evidente il ritardo,

24 Giordano, Naldini 2021, p.547

di quasi un decennio, della pubblicazione rispetto alla composizione degli ultimi testi. Il principale motivo fu la difficoltà di trovare un editore, ma sono da considerare anche i diversi cambi di idee che ebbe Pasolini nel corso degli anni.

Ne parlò per la prima volta addirittura nel gennaio del 1944, quando scrisse, in una lettera inviata a Serra: «In friulano ho concluso tre libretti: [...] Terzo un libretto di meditazioni religiose: L'usignolo della Chiesa Cattolica.»²⁵; quindi *L'Usignolo* nasce, inizialmente, come una raccolta di preghiere in parte in dialetto, in parte in italiano, con preferenza del friulano. Per esempio, il componimento che apre la raccolta dell'*Usignolo*, la breve prosa *Le albe*, era stata pubblicata nel primo “Stroligut di cà da l'aga” nell'aprile del 1944, con il titolo di *Li albis*, in dialetto.

Nel 1946 Pasolini ripensò e rivide i testi del primo *Usignolo*, e mandò un nuovo dattiloscritto a Contini, il quale lo presentò ad un concorso letterario, “Libera Stampa” di Lugano. Desiderava pubblicare questo nuovo libretto, infatti Pasolini manifestò sempre a Contini nel febbraio del 1947 «Vedrei con molto piacere pubblicato l'Usignolo, se non altro perché sgombrasse dai cassetti della mia scrivania e dei miei ricordi»²⁶, quasi come se quelle poesie fossero un peso del passato da cui liberarsi. Giorgio Bassani provò a consigliare questo libretto alla casa editrice Astrolabio, mentre Contini lo propose a Vallecchi. Da notare che Pasolini aveva già pensato ad una dedica «Nel caso (in cui io non credo) che l'Usignolo venisse stampato, Le andrebbe una dedica di questo genere: “A Gianfranco Contini con sottile amor de lonh”?»²⁷, che finì però ne *La meglio gioventù*. Nonostante questo, il libro rimase inedito.

Una nuova redazione dell'*Usignolo* ci fu tra il 1949 e il 1950, periodo in cui accadevano i fatti di Ramuscello e il trasferimento a Roma; «Ed è spinto dalla disperazione e dai rovesci di questi ultimi mesi che mi sono deciso, per la prima volta, a mandare i miei versi a un editore; si tratta di Bompiani»²⁸, così Pasolini scrisse a Vittorio Sereni nel gennaio del 1950. I “versi” che propose a Bompiani erano una raccolta composta da l'*Usignolo* (del 1943, sarà la prima sezione nella struttura definitiva), *Lingua* (del 1947, sarà la terza sezione) e due sezioni del diario del 1943-47 e 1945-47 (questi testi non faranno parte dell'*Usignolo* finale).

Nonostante Bompiani scelse di non pubblicare i testi di Pasolini per «ragioni d'indole puramente amministrativo-economica»²⁹, come riferisce Sereni in una lettera, la fiducia passò a Mondadori, molto più propenso a mandare a stampa l'*Usignolo*, anche per le ottime raccomandazioni arrivate da Silvana Mauri, amica di Pasolini e futura sposa di Ottiero Ottieri, dipendente di Mondadori.

25 Ivi, p.462

26 Ivi, p.548

27 Ivi, p.568

28 Ivi, p.625

29 Ivi, p.627

Nel febbraio Sereni avvisava Pasolini che avrebbe mandato la relazione editoriale all'editore del libro; così scriveva Sereni:

«Dall'USIGNOLO al DIARIO a LINGUA (la raccolta più recente e di maggior impegno), si delinea indiscutibilmente una storia d'anima: la storia d'un'originaria purezza gradatamente corrotta in un processo i cui sintomi sono colti volta per volta negli attimi, nei climi e nei paesi, in forme inquiete e inquietanti, con un coraggio, un'acutezza e una fedeltà ai moti intimi che non possono non fermare l'attenzione. C'è anche un tanto di compiacenza? In realtà molte cose che potrebbero infastidire a prima vista un lettore sospettoso (narcisismi, decadentismi, luciferismi, ecc.) sono da assolvere e da accettare perché portano, in modo innegabile, il tocco d'un'anima, una loro ben riconoscibile pronunzia, la vibrazione delicata d'un paesaggio che si farà ricordare».³⁰

Ma, anche questa volta, il libretto non trovò pubblicazione e così Pasolini ebbe modo di ripensare alla struttura dell'opera.

Il mio libro intero, ristagnante da Mondadori da tre anni (dopo favorevole accoglienza, e anzi certezza di pubblicazione) è composto di quattro sezioni: «L'usignolo della Chiesa cattolica», «Diarii» (I. '43-'47), Diarii (II. '48-'49, e adesso '53), «Lingua». Quasi tutte le poesie, specie i «diarii» sono usciti un po' caoticamente in riviste: vorrei dunque dare alla tua collana una di queste «sezioni», a tua scelta.³¹

Scrisse questo nell'ottobre del 1953 a Sascia, il quale decise di pubblicare le due sezioni dei diari con titolo *Dal diario(1945-47)*. I tre anni di "ristagno" dell'opera fanno sì che Pasolini divida le sezioni dell'*Usignolo* e *Lingua* da quelle dei *Diarii*, rivedendo la struttura.

Gli anni successivi la volontà di pubblicazione (non di risistemazione e riscrittura) dell'*Usignolo* è messa da parte, poiché Pasolini lavorò prima a *La meglio gioventù* (1954), poi a *Ragazzi di vita* (1955), e infine a *Le ceneri di Gramsci* (1957).

L'occasione arrivò nell'autunno del 1957 quando Nico Naldini, cugino di Pasolini, progettò di pubblicare alcune raccolte poetiche tra cui *L'usignolo*. Pasolini ovviamente accettò, pure con un

30 Ivi, p.647

31 Ivi, p.802

certo entusiasmo; ma i consensi e le liti tra editori portarono, per l'ennesima volta a mettere a rischio la pubblicazione.

«Ma non tema: si tratta di poesie vecchie, prodotto più che di un giovane, di un ragazzo: hanno valore solo documentario e di curiosità per competenti.»³², così scriveva a Garzanti nel gennaio del '58 per accelerare le concessioni e convincere l'editore che aveva già esplicitato, seppur da professionista, di essere contrario alle pubblicazioni della casa editrice Longanesi.

Garzanti manifestò pure un certo fastidio, quando seppe che il manoscritto venne mandato all'altro editore, e Pasolini cercò di placare gli animi dedicando l'opera a Garzanti (dedica che non fu mai messa).

Con fatica, il libro trovò luce nel giugno del 1958, edito da Longanesi, con la struttura definitiva citata all'inizio di questo paragrafo.

2.2 *Stile dell'opera.*

Anche lo stile de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* si delinea in un percorso, in un progressivo mutamento che è parallelo ai cambiamenti poetici di Pasolini.

In generale, ogni sezione del libro non è solo da analizzare a sé ma in continuità l'una con l'altra, anche dal punto di vista stilistico.

La sezione che apre l'opera, *L'usignolo della Chiesa Cattolica (1943)*, è quella più ampia e legata al linguaggio ed alla scelta metrica della prima poesia in friulano, da individuare in *Poesie a Casarsa (1942)*. Quindi emerge un estetismo idillico, con però anche un linguaggio religioso/ecclesiastico, in cui nelle «sequenze litanianti di quinari si snoda una struttura ritmico-sintattica sostanzialmente prosastica»³³ (per esempio *La passione*); si trovano anche delle prose poetiche o liriche e dei dialoghi poetici, come *Le albe* o *La Chiesa*.

I punti in comune con la prima poesia in dialetto non sono soltanto l'estetismo idillico-religioso e l'utilizzo dei quinari, ma anche il fatto che molti di questi testi sono stati scritti primariamente in friulano e poi tradotti in lingua o, viceversa, scritti in italiano hanno subito un ripensamento in dialetto.

Il pianto della rosa (1946) presenta invece, dal punto di vista metrico, l'utilizzo esclusivo di quartine di settenari, con la rima che spesso è incrociata, o alternata, o rimano i versi estremi. Per

32 Ivi, p.1115

33 Santato 2012, p.144

quanto riguarda il linguaggio, Giorgio Barberi Squarotti spiega bene come: «ha qui una limpidezza che è ben lontana da quella dei versi più antichi, non essendo ricerca di chiarezza entro i termini di una delicata grazia raffinata e decantata, ma toccando modulazioni culturali che si determinano intorno a un'accurata lettura dei testi di Penna, e di quelli della poesia spagnola fra Lorca e Cernuda, Aleixandre e l'Alberti non populista...»³⁴. E come poi ci siano delle differenze tra le due sottosezioni, *La verginità* e *Il non credo*, sottolineando come in quest'ultima «il linguaggio rinuncia agli eccessi ironici, agli incanti formali, tendendo all'espressione sempre più nuda di una crisi che investe quel fondo religioso...»³⁵.

Dal punto di vista retorico, in questa seconda sezione c'è un uso sfrenato della sineciosi, la figura che accosta due idee contraddittorie, la quale «poggia sul sistema permanente delle antitesi»³⁶, come, per esempio, in *Il fresco sguardo* «i ragazzi / umili e violenti...»³⁷ o, sempre nella stessa poesia «il fresco sguardo / dei miei occhi bruciati.»³⁸.

Nella sezione successiva, *Lingua (1947)*, si esprime la crisi, linguistica ed esistenziale, del poeta. La prima poesia omonima risulta una vera e propria dichiarazione di poetica, dove Pasolini confessa come il passaggio critico dall'età infantile all'età adulta corrisponde esattamente alla sostituzione dal dialetto alla lingua. L'espressione di un certo immobilismo dell'età adulta, reso allegoricamente con l'immagine della statua, altro non è che la lingua italiana, vissuta dal poeta come «fredda immobilità del rigor mortis»³⁹, al contrario della bellezza dinamica e vergine del dialetto, dove tutto è ancora da scoprire: «amo [...] lo scisma / del mio gergo»⁴⁰. Metricamente, la crisi è marcata dall'utilizzo in tutti i componimenti dell' «endecasillabo d'avorio»⁴¹, e generalmente di metri chiusi.

In *Paolo e Baruch (1948-49)* l'endecasillabo è messo da parte, viene utilizzato in prevalenza il metro del settenario ma anche il novenario. Questa è la sezione in cui, soprattutto sulla poesia *La Crocifissione*, «l'estetismo pasoliniano riceve una sua compiuta immagine»⁴² e il linguaggio è sessualizzato ed erotizzato in maniera accentuata, proprio per ricercare anche lo scandalo linguistico come reazione alla crisi manifestata nella sezione precedente. Inoltre si può individuare un momento surrealista di Pasolini che si rifà a Baudelaire e Rimbaud.

34 Borghello 1977, p.136

35 Ivi, p.137

36 Santato 2012, p.148

37 Pasolini 1976, p.54

38 Ivi, p.54

39 Santato 2012, p.150

40 Pasolini 1976, p.67

41 Ivi, p.66

42 Brevini 1981, p.92

Più che *La scoperta di Marx* (1949), il ponte verso *Le ceneri di Gramsci* è riconoscibile nella quinta sezione, *L'Italia* (1949); si tratta di un poemetto di cinque capitoli, con strofe ineguali di versi lunghi e qualche endecasillabo. Le confessioni delle sezioni precedenti vengono interrotte da questo idillio paesaggistico che non è l'idillio friulano poiché l'evoluzione stilistica e linguistica provoca ne *L'Italia* anche l'allargamento ad un nuovo pubblico di portata nazionale; il punto in comune con l'idillio friulano sta nello svolgimento, cioè come un percorso sentimentale.

Questa è la prima poesia-racconto in lingua di Pasolini, dove l'elemento autobiografico, che è costante, determina il carattere narrativo del poemetto.

La sezione successiva è *Tragiques* (1948-49), e si apre con cinque testi che riprendono il madrigale cinquecentesco (*Madrigali a Dio*); i componimenti successivi non hanno un metro preciso, sono sostanzialmente poesie lunghe formate da strofe di dieci e undici versi. Se in *Lingua* (1947) viene manifestata la crisi, qui viene espressa la "tragicità" di quella crisi, come sottolinea anche il titolo, dove il sentimento di nostalgia, insoddisfazione, impotenza si trova nella «forzatura dello schema ritmico dell'endecasillabo, il continuo inadempimento delle corrispondenze regolari della rima, caricano il testo di una tensione che dissolve, mentre si compone, l'illusione del ritorno»⁴³.

La sezione che conclude l'opera è *La scoperta di Marx* (1949), divisa in dieci parti tutte composte da tre terzine di settenari (su esempio di Pascoli), rimate con schema abc abc ddc, con alcune variazioni sull'ultima terzina. La costruzione metrica, così maniacalmente ordinata e lavorata anche con l'enjambement, permette a Pasolini di rendere più leggera la riflessione, cioè «il metro adottato appare singolare al tema in rapporto al tema: un discorso ragionato viene svolto in una forma che arieggia la canzonetta, quasi per esorcizzare nella lievità del metro il suo contenuto»⁴⁴.

Si chiude così *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, con quell'"endecasillabo d'avorio" che qui trova piena consapevolezza di passaggio e utilizzo, e che continuerà in maniera esclusiva ne *Le ceneri di Gramsci*.

2.3 Contenuto e tematiche

L'Usignolo, come già accennato in precedenza, si può considerare come un libro formativo/psicologico, soprattutto perché uno degli atteggiamenti del poeta nelle poesie è la ricerca

43 Ivi, p.93

44 Santato 2012, p.157

interiore, un'autoanalisi sincera e schietta; da qui è possibile intuire i motivi per cui si trova una confessione a volte esagerata, o una esibizione scandalistica.

Ma l'iter dell'opera subisce anche le influenze di Pasolini nella sua esperienza di vita, poiché *L'Usignolo* non rappresenta poesie scritte in anni casuali, ma tra il 1943 e il 1949, ossia tutto il soggiorno friulano.

Quindi, in ordine, la prima sezione *L'usignolo della Chiesa Cattolica (1943)* è stata composta un anno dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* e il trasferimento nel paesino materno. Introdotta da due epigrafi, un canto liturgico medievale e un verso di Verlaine, il primo componimento è *Le albe*, una prosa poetica che rimanda immediatamente ai primi componimenti in friulano: la coesistenza di vita e morte è presente per via dell'a-storicità nell'ambiente rurale di Casarsa: «Io guardo in questi ragazzi il riso dei loro morti quando venivano in chiesa, e, cantando, credevano di essere vivi per sempre. Ma gli anni spariti nel paese non sono mai trascorsi. Questa è una loro alba, e noi, noi siamo morti»⁴⁵. Anche nei dialoghi in prosa de *L'usignolo* e de *La Chiesa* si forma questo quadro idillico-elegiaco con la costante di un mondo atemporale morto e cristiano; si aggiungono però, soprattutto in *La Chiesa*, le immagini della carne ferita rappresentata quasi come martirio carnale-sessuale. Infatti in questo sfondo religioso, il sacro è utilizzato come mezzo per trasgredire, per raggiungere il profano individuato nell'elemento erotico; così Pasolini descrive Cristo nei quinari de *La passione* come «il tuo corpo / di giovinetta / è crocifisso / da due stranieri.»⁴⁶. In tutte le sei parti de *La passione* si ricorre al contrasto religione-erotismo con la figura del Cristo che viene contemplata da giovani, e il tema sessuale che non viene nascosto «in Sè ci chiama / e a Sè ci informa / questo Tuo Corpo»⁴⁷, oppure con il tema del sangue che compare spesso in questa sequenza di testi. In *L'annunciazione*, invece, si trova il tema della madre che qui, come nella *Domenica uliva* di *Poesie a Casarsa*, è identificata come madre-fanciulla-Madonna: «sia fanciulla / sempre la vita / nella severa / tua vita fanciulla...»⁴⁸.

Questa sezione è perfettamente parallela alle poesie in friulano degli stessi anni, poiché l'estetismo trovato dall'arcaismo e dal suono del dialetto friulano, qui è raggiungibile dal filtro della chiesa e della religione che permette di velare e svelare la morte e la trasgressione erotica.

Con *Il pianto della rosa (1946)* «dalla poesia del paesaggio si passa alla poesia del soggetto»⁴⁹, cioè Pasolini abbandona le immagini delicate dei fanciulli e il paesaggio friulano-religioso per entrare in una vera e propria verità sofferta dove si trova il sentimento di colpa, allusività ambigue e

45 Pasolini 1976, p.5

46 Ivi, p.7

47 Ivi, p.10

48 Ivi, p.35

49 Brevini 1981, p.89

pulsioni sessuali, un clima soffocante e di vergogna. La sezione si esprime come un soliloquio davanti allo specchio, creando così lo sdoppiamento di Narciso in dialogo con il diavolo, che è il suo doppio. Questo avviene soprattutto nella prima sottosezione *La verginità*, mentre nella seconda, *Il non credo*, si svolgono le confessioni più crudeli, per esempio contro Dio, «in questo cielo il Dio / che io non so né amo»⁵⁰, oppure «O immoto Dio che odio»⁵¹; ma anche le confessioni di pulsione erotica, vissuta soltanto se coesiste con la trasgressione, «Allegrezze che ingenuo / effondevo un tempo / divorato da colpe innocenti di vergine»⁵², o ancora «E impazzisco nel cuore / della notte feriale / dopo mille altre notti / di questo impuro amore.»⁵³.

Ma il tema dello specchio, che ricorre in tutta la sezione, oltre a creare lo sdoppiamento, crea o riesuma un'altra realtà, che sembra essere quella del passato. Così in *Narciso e la rosa* «lo specchio / brilla nel verdecupo / prato della mia morta / fanciullezza di lupo...»⁵⁴, o in *Gestimmtzeit* «Dio, nella mia stanza / è chiusa la mia vita: / giovanile ironia / fanciullesca speranza.»⁵⁵ l'immagine passata si esprime con la nostalgia di un tempo che il poeta sentiva di stare superando e perdendo. La poesia che chiude la sezione è *Splendore*, «O gioia, gioia, gioia... / C'era ancora gioia / in quest'assurda notte / preparata per noi?»⁵⁶ con questa domanda sembra che inconsciamente il poeta abbia captato i primi segnali della crisi.

Lingua (1947), la terza sezione, si apre con il componimento omonimo che funge da dichiarazione poetica: il poeta prende atto della propria crisi esistenziale (e linguistica), e cerca di accettare, ma non superare i propri drammi. La crisi è causata da un ormai inevitabile ingresso nell'età adulta a discapito dell'età infantile. In questa opposizione tra adulto-italiano e fanciullo-dialetto, la spietata sincerità di Pasolini lo porta da una parte a rifiutare, seppur invano, l'età adulta, definendola con termini come “avorio”, “marmo”, “orribile statua”, tutti concetti che determinano immobilità, dall'altra ad accettare, ed anzi a dichiarare, le proprie contraddizioni «amo la mia pazzia di acqua e assenzio, / amo il mio giallo viso di ragazzo, / le innocenze che fingo e l'isterismo / che celo nell'eresia o lo scisma / del mio gergo, amo la mia colpa / che quando entrai nel museo degli adulti / del cuore timido: e tu rifiuti / ciò per cui ti amo, non mi muti.»⁵⁷.

Nelle poesie successive continuerà questo conflitto, espresso in una forma vittimistica e masochistica sempre dentro ad una sfera di linguaggio religiosi «Dio a cui non credo, non avrai

50 Pasolini 1976, p.56

51 Ivi, p.61

52 Ivi, p.54

53 Ivi, p.55

54 Ivi, p.51

55 Ivi, p.58

56 Ivi, p.62

57 Ivi, p.67

pietà / di me: morto o impazzito il ladro ottiene / dalla Tua grazia solo il suo passato.»⁵⁸. Però in Pasolini c'è la consapevolezza che, in parte, la crisi persiste come gioco delle parti «Questo gioco mi è consueto: / non cambio la gioia col rimorso! [...] Il Suo soccorso / non è divino, no: è puro gioco / che dentro il mio io scopro»⁵⁹.

La sezione si chiude con la presa d'atto da parte del poeta che il passato può essere solo ricordo nostalgico perché il nuovo presente, quello degli adulti, è quasi giunto: «E si scatenerà se i dolci fili / della gioia avrò perso... O Dio, c'è / già in me il mio fantasma, il mio automa, che mi soppianderà, nel vecchio aroma / della mia stanza, del paese, e ahimè, / del mondo, quasi increato ancora, / a cui il morto, ormai, non si appassiona.»⁶⁰.

Memorie è la prima poesia della quarta sezione *Paolo e Baruch (1948-49)*, dove, lo stesso titolo comunica la continuità nostalgica accennata alla fine della sezione precedente, qui espresse con confessioni di amore per la madre, del rapporto unico che avevano, «Torno alle giornate / più remote del nostro / amore, una marea / di muta gratitudine, e disperati baci.»⁶¹, ma anche con la contrapposizione fra madre pura e figlio immorale. Verso la fine del testo, l'apice della confessione e della sincerità di Pasolini dichiara i suoi desideri carnali: «Mi innamoro dei corpi / che hanno la mia carne / di figlio»⁶², l'omosessualità è qui detta in modo esplicito. In *Lettera ai Corinti e Baruch* sono inseriti dei passi paolini e biblici in contrapposizione e quasi provocazione con la tematica spiccatamente erotica; infatti i caratteri del delirio, passione ed erotismo trovano continuità in *Tragiques*.

Questa quarta sezione è conclusa da *La Crocifissione*, una messa in scena del Cristo in croce con la prima strofa descrittiva, mentre la seconda e la terza riflettono sull'insegnamento che può dare questo atto, «Bisogna esporsi (questo insegna / il povero Cristo inchiodato?), / la chiarezza del cuore è degna / di ogni scherno, di ogni peccato / di ogni più nuda passione... / (questo vuol dire il Crocifisso?»⁶³, fino all'ultima strofa in cui il poeta si identifica con l'immagine, descritta con la volontà però di «testimoniare lo scandalo.»⁶⁴.

Il soggettivismo presente fino a qui viene meno in *L'Italia (1949)*, in virtù di una ricerca di oggettività. Questa quinta sezione è composta da un poemetto, il primo scritto da Pasolini in italiano, diviso in cinque capitoli dove, riprendendo parte dei modi dell'idillio friulano, il

58 Ivi, p.69

59 Ivi, p.68

60 Ivi, p.71

61 Ivi, p.75

62 Ivi, p.77

63 Ivi, p.85

64 Ivi, p.86

componimento si sviluppa come percorso emotivo in cui non è rappresentato solo il Friuli. Il testo è ricco di descrizioni paesaggistiche, soprattutto di paesi conosciuti da Pasolini, e da un forte autobiografismo, «In un borgo del Friuli era nata la sua anima / confusa con un muro umido / e una macchia d'erba nera d'acqua, / la sua anima che si credeva sola / e ballava coi passereri, con le farfalle.»⁶⁵, ma espresso in modo oggettivo, questo perché emerge un lato ideologico tra i versi di questa sezione, come «e muti gli operai di Busto Arsizio / scioperando si sdraiano al sole»⁶⁶. *L'Italia* è un primo esperimento che troverà maggior risultato nelle sezioni de *Le ceneri di Gramsci*, ma, anche se si tratta della sezione più inusuale (con *La scoperta di Marx*) dell'*Usignolo*, risulta essere ponte tra due maniere e, proprio per questo motivo, non perde di coerenza dentro il libro.

Le tematiche di *Lingua* e *Paolo e Baruch* ritornano in *Tragiques (1948-49)*. Si apre con i *Madrigali a Dio*, nei quali ritorna la contrapposizione dolorosa tra passato a presente, con però Pasolini che provoca, affronta e addirittura offende Dio in questi versi «E allora, o Genitore, / uccidimi: o vuoi che Ti derida / ancora con leggere / ingenuità? (È davvero / un fanciullo che ti lancia questa sfida.)»⁶⁷; soprattutto come in *Paolo e Baruch*, anche in questa sezione si trovano delle immagini di forte carica sessuale, «ardevo di timidi entusiasmi / e di orgogliosi orgasmi»⁶⁸, seguendo quella volontà di scandalo e contrapposizione tra linguaggio erotico e linguaggio religioso. Ma nel componimento successivo, *Le primule*, sembra esserci l'ultimo slancio di ricordo non-ricordo in cui il poeta «rinnova il movimento regressivo verso l'innocenza delle primavere della vita, [...] che l'interprete ritrova euforicamente in sé»⁶⁹; sembra che Pasolini ritrovi un sentimento che sentiva in quel passato felice «Dentro il mio cuore c'è un resto eterno / di fanciullezza»⁷⁰ e che questo lo rinvigorisca poiché, anche se la fanciullezza diventerà ricordo, o lo è già diventata, non sarà dimenticata né vissuta invano.

Gli ultimi due testi di questa sesta sezione, *L'ex vita* e *Ballata del delirio*, ritornano alla volontà di scandalo, all'esibizione erotica vista nei madrigali, con anche il tema dello specchio, già introdotto nella seconda sezione, che permette il dialogo con il sosia «o Individuo, o Sosia, tu ti trovi / fatto di me, del mio calore, e ostile / di una morte anteriore al mio morire.»⁷¹, «il giovane borghese che cullava / i falsi amori dell'amato cuore, / ora sei nulla, IL NULLA, il puro errore.»⁷²; così si conclude la penultima sezione, con lo sdoppiamento e con lo specchio che è

65 Ivi, p.90

66 Ivi, p.93

67 Ivi, p.103

68 Ivi, p.104

69 Brevini 1981, p.93

70 Pasolini 1976, p.108

71 Ivi, p.108

72 Ivi, pp.108-09

rappresentazione della morte poiché riflette le immagini del passato in negativo, provocando una follia non dichiarata, fino allo «*specchio in frantumi / i sensi liberi nel reale ec / comi al mondo! Ah ritorno! sono vostro / coetaneo è finita la quarantena, il dera / gliamento non era che oggetto della / Sociologia*»⁷³.

L'ultima sezione del libro è *La scoperta di Marx (1949)*. Il titolo e la citazione di Gor'kij posta immediatamente dopo, suggeriscono un'interpretazione ideologico-politica al poemetto, mostrando come quel passaggio «dal paesaggio, all'io, alla storia»⁷⁴ sia stato compiuto. Al contrario, il tono ragionato, espresso soprattutto dal titolo e dalla citazione, è in contraddizione con la figura a cui sono dedicate queste dieci sezioni: la madre. Il tema generale è ormai la piena consapevolezza di stato, l'accettazione della gioventù abbandonata: «Fuori dal tempo è nato / il figlio, e dentro muore.»⁷⁵; il passaggio dal mondo storico al mondo storico è definito con riflessione. Le sezioni successive, dalla seconda fino alla nona, sono «come un'ininterrotta apostrofe alla madre»⁷⁶, sviluppate spesso con domande, alcune retoriche altre piene di dubbi, manifesto sì del distacco dalla madre parallelo al distacco dal Friuli, ma anche di come «ogni giorno affondo / nel mondo ragionato, / spietata istituzione / degli adulti»⁷⁷. Inoltre, se tutto il poemetto *La scoperta di Marx* può essere inteso come una nuova e rassegnata dichiarazione poetica, nella sezione ottava Pasolini elenca le due problematiche di poetica che inevitabilmente segnano tutto il libro, la lingua e il tempo, qui scritte in maniera schietta, concreta. La sezione e il libro intero si conclude con l'accettazione della storia e, quindi, con nuova dichiarazione di poetica, «La nostra storia!»⁷⁸ che Pasolini definisce come «morsa / di puro amore, forza / razionale e divina.»⁷⁹ non distante dalla *Passione e Ideologia* pasoliniana.

2.4 Perché opera di passaggio?

L'Usignolo della Chiesa Cattolica è l'opera poetica che rappresenta tutto il periodo friulano di Pasolini, al cui interno ci sono testi scritti esclusivamente in italiano.

73 Ivi, p.113

74 Brevini 1981, p.94

75 Pasolini 1976, p.117

76 Santato 2012, p.158

77 Pasolini 1976, p.121

78 Ivi, p.126

79 Ivi, p.126

Come è già stato detto in precedenza, questo libro può essere inteso come un romanzo psicologico/formativo in versi, poiché l'io poetico sviluppa la successione delle sezioni e delle poesie come un progressivo in divenire, volto ad una autoanalisi, o pseudo-analisi, che Pasolini sceglie di attuare mostrando con sincerità le sue contraddizioni, le sue crisi e i suoi punti di vista su sé stesso. Ma Pasolini non inizia a scrivere questo libro con l'idea di psicanalizzarsi, il tema conduttore è proprio la sincerità e la necessità di esprimere le proprie emozioni, così individuando i temi letterari come il Narciso, la madre e Casarsa.

L'Usignolo non percorre una strada già tracciata, ma sono le poesie stesse che man mano creano un percorso, per nulla preciso, con il futuro che risulta offuscato, difficile da decifrare. È un vero e proprio percorso umano sostenuto da una persona in un preciso momento della sua vita e in un luogo specifico, che vive dubbi, misteri e momenti esistenziali.

Innanzitutto, il percorso è da analizzare dal punto di vista poetico; le sezioni non sono solo considerabili secondo una banale successione cronologica, ma risultano inserite in posizioni ben precise, definendo così, quali sono i cambiamenti subiti dall'io poetico.

La prima sezione, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica (1943)*, è la continuazione poetica di *Poesie a Casarsa*, sia dal punto di vista stilistico, sia contenutistico, con l'aggiunta di un nuovo filtro, quello della religione e della religiosità, ma coerente con la cultura del paese materno. È la sezione scritta in un periodo di cambiamenti e novità, il trasferimento a Casarsa, per il quale Pasolini è ancora colpito dalla bellezza estetica del *pais*.

Da *Il pianto della rosa (1946)* si passa ad una poesia più autoreferenziale; Casarsa non è più oggetto e insieme sfondo dei versi, ma solo sfondo poiché l'oggetto diventa Pasolini stesso. Sono passati circa tre anni dalla scrittura de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica (1943)* a questa sezione, e durante questo periodo sono accaduti diversi eventi che hanno colpito l'io poetico, come la fondazione de "Lo Stroligut di ca da l'aga", la morte del fratello Guido e la fine della guerra. La crisi emotiva di Pasolini emerge in questa sezione, da una parte autoflagellandosi e riempiendosi di sensi di colpa, dall'altra cercando lo scandalo, alludendo alla sua omosessualità.

La sezione successiva, *Lingua (1947)*, è la manifestazione della crisi esistenziale e linguistica; Pasolini sta crescendo e sente la paura di dover abbandonare Casarsa e quindi la felicità.

Paolo e Baruch (1948-48) mantiene la crisi espressa nella sezione precedente. Qui l'io poetico si pone già con il sentimento della nostalgia.

Ma la prima vera svolta, dal punto di vista metrico-stilistico, è *L'Italia (1949)*, un poemetto dal carattere autobiografico che si svincola dall'idea che stava dando l'opera fino alla quarta sezione.

Pasolini inserisce *L'Italia (1949)*, bloccando un filo narrativo che sarebbe stato più coerente se dopo *Paolo e Baruch (1948-49)* ci fosse stata *Tragiques (1948-49)*; invece il percorso procede in un'altra direzione, con *L'Italia (1949)*, per poi ritornare nei propri passi. Appare un'operazione immatura, ma assolutamente sincera poiché stava crescendo nell'io poetico la consapevolezza di una nuova poesia.

Con la settima e ultima sezione, *La scoperta di Marx (1949)*, Pasolini raggiunge la maturità, il periodo friulano è ormai agli sgoccioli; quindi, cresce la necessità di iniziare un tempo nuovo.

Ecco che l'intera opera de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* racconta il percorso umano-sociale dell'io poetico attraverso un percorso umano-poetico: le prime poesie, infatti, sono state scritte nel 1943, quando Pasolini aveva poco più di vent'anni, mentre le ultime sono state composte nel 1949, a ventisette anni. *L'Usignolo* non si mostra come la testimonianza del soggiorno pasoliniano in Friuli, ma il racconto del vissuto entro questi sette anni, un periodo chiave per Pasolini sia dal punto di vista letterario, sia dal punto di vista personale.

Perché, quindi, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* è considerabile come un'opera di passaggio?

Considerando la cronologia di scrittura delle poesie, *L'Usignolo* si pone in parallelo rispetto a *La meglio gioventù*, dando due volti al periodo friulano, uno in dialetto, l'altro in italiano, e precedente a *Le ceneri di Gramsci*, creando un continuum con quest'opera.

L'incontro con *La meglio gioventù* avviene fondamentalmente solo con la prima sezione de *L'Usignolo*, dove l'estetismo casarrese è affine alle poesie in dialetto; il distacco è immediatamente percepito dalla seconda sezione dell'opera in italiano, poiché, come è già stato detto, si passa ad una poesia sì più soggettiva ed egocentrica, ma interiore.

Con *Le ceneri di Gramsci*, invece, il contatto diretto con *L'Usignolo* lo esprimono le due sezioni di *L'Italia (1949)* e *La scoperta di Marx (1949)*, connettendo le due opere sia stilisticamente, sia di ricerca poetica; anzi, è proprio l'ultima parte de *La scoperta di Marx (1949)* che lega e “introduce” *Le ceneri*, con la «nostra storia! morsa / di puro amore»⁸⁰, anticipando, ma anche trattando, i modi per lo più appartenenti a *Le ceneri di Gramsci*.

L'Italia (1949) e *La scoperta di Marx (1949)* non sono da intendere come sezioni individuali, tutto *L'Usignolo*, nel suo insieme, determina il passaggio, proprio perché si mostra come un percorso in divenire. I caratteri poetici de *Le ceneri di Gramsci* vengono trattati e maturati precedentemente, nella progressione che *L'Usignolo* trasmette, ma che non è stata premeditata.

80 Ivi, p.126

Pasolini scoprì in divenire i suoi cambiamenti, le sue nuove esigenze anche attraverso il mezzo della scrittura; così *La scoperta di Marx* (1949) nasce dalle riflessioni interiori precedenti e con l' "errore" di inserire *L'Italia* (1949) tra *Paolo e Baruch* (1948-49) e *Tragiques* (1948-49). Nel percorso l'io poetico capisce che si sta allontanando da una poetica, rendendosi consapevole della crisi prima, e della reazione, o finta reazione, poi.

Un occhio di riguardo va dato alle difficoltà di pubblicazione di questa raccolta.

Se *La meglio gioventù* è stata pubblicata nel 1954, mentre *Le ceneri di Gramsci* nel 1957, indicativamente, *L'Usignolo* doveva essere pubblicato prima, o contemporaneamente a *La meglio gioventù*, oppure tra il canzoniere in friulano e *Le ceneri di Gramsci*; invece è stato pubblicato nel 1958, ben nove anni dopo aver scritto le ultime poesie che lo compongono, in parte confutando l'idea di opera di passaggio.

Uno dei motivi che ha reso difficile la pubblicazione de *L'Usignolo* sono state le pochissime possibilità che gli editori hanno concesso a questo libro, ma lo stesso Pasolini, quasi fin dall'inizio, concedeva poca fiducia a *L'Usignolo*. Nel 1947, in una lettera, scriveva così: «Vedrei con molto piacere pubblicato l'Usignolo, se non altro perché sgombrasse dai cassetti della mia scrivania e dei miei ricordi;»⁸¹. Non aveva ancora scritto metà libro, ma già sentiva quelle parti della raccolta ingombranti, tant'è che voleva pubblicare per liberare i *cassetti* ed i *ricordi*; sia concretamente che astrattamente voleva abbandonare quei versi e dimenticarseli.

Un anno prima della pubblicazione de *L'Usignolo*, Pasolini, per convincere Garzanti, gli scriveva che «si tratta di poesie vecchie, prodotto più che di un giovane, di un ragazzo: hanno valore solo documentario e di curiosità per competenti.»⁸²; quando ha scritto questa lettera la struttura era ormai quella definitiva, ma ancora l'io poetico usava un tono per nulla positivo, anzi dicendo che si tratta di un'opera scritta da un *ragazzo*, immaturo e poco credibile, perciò ha valore *documentaristico*. Pasolini sminuiva *L'Usignolo*, forse perché gli costò fatica scrivere quelle poesie, indagare nella sua interiorità, esprimere le sue contraddizioni, vivere la crisi di un ragazzo.

In conclusione, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* è un libro di passaggio perché collega il periodo friulano della giovinezza, al periodo impegnato di Roma, ma anche perché dentro la raccolta si sviluppano diversi passaggi: dall'estetismo idillico dei primi testi, alla poesia del soggetto, alla crisi esistenziale e linguistica, fino alla maturazione di una nuova poetica.

81 Giordano, Naldini 2021, p.548

82 Ivi, p.1115

CAPITOLO 3. ANALISI DI ALCUNI TESTI DE *L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA*

Le poesie qui analizzate sono state scelte come esempio per mostrare il percorso che la raccolta de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* evidenzia.

La prima, *Alba*, fa parte della prima sezione e rappresenta ancora dei legami con la poetica dei componimenti in dialetto di *Poesie a Casarsa*. *Bestemmia*, invece, è inserita nella sottosezione *Il non credo*, nella sezione *Il pianto della rosa (1946)*; è un esempio di testo nel Pasolini affronta la poesia del soggetto, dove lui è il protagonista assoluto dei versi. *Dies irae*, facente parte della terza sezione, *Lingua (1947)*, è un testo che esprime la crisi linguistica e poetica vissuta da Pasolini.

Di *Paolo e Baruch (1948-49)* è stata scelta *La Crocifissione*, l'ultima poesia della sezione; è un esempio dell'abilità di Pasolini di attuare il contrasto tra sacro e profano. Il Capitolo IV della quinta sezione *L'Italia (1949)* è un testo scelto per mostrare da una parte le tecniche descrittive di Pasolini, dall'altra la centralità del soggetto lirico. Infine, le due parti analizzate de *La scoperta di Marx (1949)* rappresentano la presa di coscienza di un nuovo inizio.

3.1 Alba

O petto destato
dal nuovo giorno!
O letto tiepido
bagnato di lacrime!

Un'altra luce
mi desta a piangere
i giorni che volano
via come ombre.⁸³

Alba è il sesto componimento della prima sezione, *L'usignolo della Chiesa Cattolica (1943)*, del libro omonimo, e datata 1943. È una poesia che ha un precedente in friulano. Quando Pasolini pensò ad una nuova edizione di *Poesie a Casarsa* tra il 1943 e il 1944, tra i possibili nuovi testi da inserire, compariva negli appunti anche *Alba*, in dialetto. Si nota però che nelle bozze il componimento non è accompagnato dalla traduzione italiana come, per esempio, è possibile trovare in tutti i testi di *Poesie a Casarsa* del 1942.

Il testo in friulano si presenta così:

O sen svejât
dal nòuf soreli!
O me cialt jet
bàgnat di àgrimis!

Cu n'altra lus
mi svej a planzi
i dis ch'a svualin
via come ombrenis.⁸⁴

La traduzione è la seguente:

ALBA. O petto svegliato dal nuovo sole! O mio caldo letto bagnato di lacrime!
Con un'altra luce mi sveglio a piangere i giorni che volano via come ombre.⁸⁵

Certo ci sono delle differenze rispetto al testo che compare ne *L'Usignolo*, ma il contenuto rimane pressoché lo stesso.

83 Pasolini 1976, p.31

84 Siti 2003, p.209

85 Ivi, p.209

Alba non è l'unico testo del libro ad essere stato pensato prima in dialetto e poi, in definitiva, pubblicato in italiano. Si prenda come esempio il primo componimento de *L'usignolo*, la prosa poetica *Le albe*, pubblicata per la prima volta, con testo più lungo e con il titolo *Li albis*, nello “Stroligut di cà da l'aga” nel 1944. E si potrebbero fare altri esempi simili (*L'usignolo*; *Davide*; *Litania*; tutti componimenti inseriti nella prima sezione de *L'usignolo*). Questo mostra come la prima sezione è in continuità con le tematiche e l'estetica dei testi friulani di *Poesie a Casarsa*.

Alba è una poesia breve composta da due strofe di quartine con versi medi di quinari e senari; è il componimento più corto della sezione ed è in posizione centrale nella stessa. Fin dal titolo Pasolini riprende una tematica della lirica provenzale, e soprattutto dialoga con alcuni componimenti di Lorca⁸⁶: nel *Libro de poemas* e nel *Poema del cante jondo* si trovano tre testi dal titolo *Alba*, in cui emerge una tonalità nostalgica affine a quella pasoliniana.

Si prenda, per esempio, l'*Alba* di Lorca ne *Libro de poemas* è la seguente:

Il mio cuore oppresso
sente con l'alba
la pena d'amore
e il sogno della distanza.
La luce dell'aurora porta
un vivaio di nostalgie
e la tristezza senza occhi
del midollo dell'anima.
La gran tomba della notte
stende il suo nero velo
per nascondere di giorno
l'immensa cima stellata.

Che farò in questi campi,
cogliendo nidi e rami,
circondato dall'aurora
e pieno di notte il cuore!
Che farò se i tuoi occhi
sono morti alla luce
e la mia carne non può sentire
il calore dei tuoi sguardi!

Perché ti ho perduta per sempre
in quella chiara sera?
Oggi il mio cuore è arido
come una stella spenta.⁸⁷

86 Ivi, p.209

87 Lorca 1975, p.75

La poesia di Lorca ha diversi tratti in comune con l'*Alba* pasoliniana: oltre al titolo, il fatto che l'alba, restituisca al soggetto un sentimento di nostalgia amorosa. In entrambi i testi è posto al centro il sentimento della solitudine, della mancanza. Inoltre, questi due testi hanno in comune l'utilizzo di termini che richiamano la sfera luminosa del titolo. In particolare, nella *Alba* di Lorca emerge un paesaggio naturale, immobile, simile al paesaggio di Casarsa che è possibile individuare in molte delle poesie della prima sezione de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*.

La differenza sostanziale e netta tra l'*Alba* di Lorca e l'*Alba* di Pasolini è che il poeta spagnolo si riferisce ad un "Tu", la poesia ha un destinatario diretto, mentre per il poeta italiano, in generale, difficilmente Pasolini interagisce direttamente con qualcuno in queste poesie, soprattutto dalla seconda sezione *Il pianto della rosa* (1946).

Il titolo, *Alba*, presuppone un'immagine di luce fioca, ma in espansione, e di un nuovo inizio. Tuttavia, a differenza di *Le albe*, qui non c'è l'articolo e il sostantivo è al singolare, andando quasi a neutralizzare il tempo..

La prima quartina è formata da due distici, «O petto» (v.1) e «O letto» (v.3), in cui il tema, il petto ed il letto, potrebbero sostituirsi.

Ma è una strofa che lega i primo distico al secondo soprattutto dal punto di vista fonico, per via delle ripetizioni allitteranti delle occlusive alveolari *t* e *d*: “peTTTo DesTaTo”. “leTTTo TiepiDo”. Per quanto riguarda il contenuto, se il «nuovo giorno» (v.2) desta il cuore, cioè risveglia l'io poetico, il letto è, invece, «bagnato di lacrime», dando a questo sentimento affranto un senso più equilibrato con l'aggettivo *tiepido*. Da individuare il contrasto tra le due invocazioni, dove la prima quartina è descrittiva, mentre la seconda è introduttiva.

La seconda quartina mantiene i due caratteri, tempo ed emotività, della prima quasi creando una doppia circolarità tra i primi due versi con gli ultimi due (tempo), e tra i versi tre e quattro con i versi cinque e sei (pianto). È tuttavia da sottolineare come la neutralizzazione temporale-storica espressa dal titolo giochi in contraddizione con il «nuovo giorno» (v.2), «Un'altra luce» (v.5) e «i giorni che volano / via» (vv.7-8) manifestando un percorso temporale, un prima e un adesso che causa la reazione emotiva all'io poetico, cioè il pianto.

Da notare, inoltre, che Pasolini utilizza due volte il verbo *destare*, al primo verso e al sesto verso, usato sicuramente come sinonimo di svegliare, risvegliare. A differenza, per esempio, del testo in friulano dove utilizza il verbo «svejàt» (v.1), «svej» (v.6), tradotto con svegliare, nel testo in italiano

destare può essere inteso anche come risveglio di un sentimento nuovo, o non del tutto nuovo, nel contesto atemporale dell'alba.

Suggestivo, infine, come l'intera poesia, nei suoi toni patetico-tragici, comunichi sempre immagini di luce («nuovo giorno» (v.2); «Un'altra luce» (v.5)) o di leggerezza ed equilibrio («tiepido» (v.3); «volano» (v.7)), ma nella conclusione viene utilizzato l'unico termine non luminoso, «ombre» (v.8), metafora con la quale definisce i «giorni che volano / via» (vv.7-8), cioè il passato, questo perchè l'ombra può esistere solo se esiste la luce.

3.2 *Bestemmia*

Ah, non è dolce forse
nascondermi il virile
impegno a riparare
l'incuria giovanile?

Ed approfittarne
per non disprezzare
la mia paradisiaca
immorale gaiezza?

(Sì, sono animato
dalla felicità
di sentire l'ardore
che fa di me un NATO.

E il giorno roseo fa
ch'io non creda al passato:
mi separa ugual passo
dalla Valle di Giosafat!)⁸⁸

Il pianto della rosa (1946), la seconda sezione de *L'Usignolo*, è suddivisa in due parti, *La verginità* e *Il non credo*, e *Bestemmia* è il sesto componimento della seconda sottosezione e la dodicesima poesia dell'intera sezione, nella quale non si trovano testi in cui il protagonista è il paesaggio di Casarsa, come nella sezione precedente *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943). Diventa centrale l'io poetico in costante dialogo con sé stesso davanti allo specchio come, per esempio, in *Narciso e la rosa*: «lo specchio / brilla nel verde cupo / prato della mia morta / fanciullezza»⁸⁹. Sono passati tre anni dalla scrittura delle prime poesie de *L'Usignolo* e già si nota un sentimento di disillusione, di insofferenza da parte di Pasolini; in questa sezione vengono manifestati i primi sintomi della crisi che si concretizzerà nella parte successiva, *Lingua* (1947). *Il pianto della rosa* (1946) è suddivisa in due parti, *La verginità* e *Il non credo*, e *Bestemmia* è il sesto componimento della seconda sottosezione.

Bestemmia è una poesia composta da quattro quartine di settenari, con alcuni versi ipometrici; non c'è uno schema di rime preciso, la tendenza è quella che in ogni strofa ci siano due versi rimati tra loro, ad eccezione della seconda quartina: nella prima strofa rimano il secondo ed il quarto verso, «virile» (v.2) e «giovanile» (v.4), nella terza rimano il primo ed il quarto verso, «animato» (v.9) e «NATO» (v.12), come nella quarta strofa, «fa» (v.13) e «Giosafat» (v.16). Altre rime si trovano tra

88 Pasolini 1976, p.59

89 Ivi, p.51

strofe diverse, per esempio «riparare» (v.3) della prima strofa con «disprezzare» (v.6) della seconda strofa, oppure «animato» (v.9) e «NATO» (v.12) della terza strofa con «passato» (v.14) dell'ultima strofa.

Il componimento compare per la prima volta negli *Scartafacci '44-48*⁹⁰, mostrando delle differenze rispetto al testo definitivo ne *L'Usignolo*:

Sento fuori di me / il mio corpo invecchiare / d'Amore giovanile / e d'ingenui peccati. // Inetta sensazione! / Ma disapprovarmi / m'è impedito dal sole / con le sue rosee armi... // Nel roseo panorama / non c'è Primavera / che celi il vuoto Inverno / con la sua verde cera. // E allora non è dolce /ignorare il virile / impegno d'impedirmi / l'incuria giovanile? // L'ironico rimorso / s'insabbia nel paesaggio / che mi circonda nudo / coi suoi noti miraggi. // E io ne approfitto / per non disprezzare / la mia paradisiaca / immorale gaiezza. // Quest'aria rosea fa / ch'io non creda al passato: / mi separa ugual passo / dalla valle di Giosafat!⁹¹

Sostanziali sono le differenze, perché nella prima versione l'io poetico non sembra, a mio avviso, in dialogo con sé stesso davanti ad uno specchio, ma sembra impegnato in un monologo interiore; inoltre, i versi giocano molto con i cromatismi del paesaggio, del panorama e delle stagioni, e, per esempio, l'aggettivo “roseo” è qui ripetuto per ben tre volte, mentre nel testo che si trova ne *L'Usignolo* è citato solamente una volta.

Partendo dal titolo della poesia: *Bestemmia*, che presuppone che il contenuto dei versi sia blasfemo o in opposizione alla Chiesa Cristiana, è contenuta nella sottosezione *Il non credo*, la parte in cui Pasolini contesta Dio, e l'espressione esplicita delle sue pulsioni erotiche, attraverso lo scandalo, viene quasi rinfacciata. La poesia in analisi rappresenta proprio quella manifestazione, la volontà da parte di Pasolini di entrare in contraddizione e contrasto con Dio.

Bestemmia si sviluppa come un soliloquio davanti allo specchio, dove Pasolini vede solo sé stesso, e quasi si compiace di sé. È individuabile all'inizio della poesia, con l'interiezione primaria «Ah» (v.1); l'io poetico vuole subito comunicare il suo stato d'animo, un misto di desiderio, accompagnato da un sorriso provocatorio, ma anche di dubbio segnato dal punto di domanda alla fine della prima strofa, «l'incuria giovanile?» (v.4), ed alla fine della seconda strofa, «immorale

90 Siti 2003, p.1557

91 Ivi, p.1557

gaiezza?» (v.8). Il componimento, infatti, si può scomporre in due parti: le prime due strofe unite dal punto di domanda, e le ultime due strofe inserite dentro parentesi tonde.

Quindi, dopo l'interiezione, Pasolini, ipotizzando che si trovi davanti allo specchio, si domanda, in parte retoricamente e lanciando una provocazione alla Chiesa Cattolica, in parte ricercando una risposta, se nascondere il suo «impegno a riparare / l'incuria giovanile?» (vv.3-4), sia giusto o sbagliato, usando però l'aggettivo «dolce» (v.1), seguito dal «forse» (v.1) che, oltre a portare il dubbio, vuole autoconvincersi della dolcezza di questa scelta. Pasolini vorrebbe che le sue negligenze giovanili potessero librarsi in libertà, senza sentirsi in colpa.

Nella seconda strofa spiega cosa comporti non «riparare / l'incuria giovanile» (vv.3-4), e lo fa ancora una volta con una domanda retorica. Il «non disprezzare» (v.6) la «paradisiaca / immorale gaiezza» (vv.7-8) sarebbe l'effetto che Pasolini vorrebbe lasciare, ossia che le sue pulsioni erotiche non siano motivo di vergogna, ma che fossero accettate da sé stesso. Infatti, l'io poetico utilizza il verbo «approfittarne» (v.5), cioè procurarsi un profitto, un guadagno interiore, per non sentirsi in colpa di essere omosessuale.

La tensione sessuale è introdotta dalla sineciosi tra i due aggettivi, «paradisiaca» (v.7) e «immorale» (v.8), riassunto delle contraddizioni che toccano quasi tutta la raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, il sacro ed il profano, la Chiesa e il sesso, il fanciullo e l'adulto, il dialetto e l'italiano. Inoltre, l'ossimoro è caratteristico de *L'Usignolo*, ma nella sezione *Il pianto della rosa* (1946) è costante l'attaccamento di due termini che producono tra loro un'antitesi, volta a mostrare un atteggiamento comune di Pasolini, qui usato senza freni. La «gaiezza» (v.8) che conclude la seconda strofa e la prima parte di *Bestemmia*, è la pulsione erotica, è la causa del senso di colpa per Pasolini, però qui utilizzando un sostantivo leggero, entrando in realazione con la leggerezza de «l'incuria giovanile» (v.4) della prima strofa; in un certo senso sminuendo o rendendo più accessibile ciò che lui crede essere motivo di colpa. Ecco che nelle prime due strofe uno dei temi principali della sottosezione *Il non credo*, è definito con termini leggeri, infantili, spensierati.

La terza strofa viene introdotta da una parentesi, che verrà chiusa soltanto alla fine, nella quarta strofa. Queste due strofe, grazie alle parentesi, paiono un sussuro, come se Pasolini stesse rispondendo a sé stesso ma a bassa voce, senza farsi sentire. L'avverbio «Sì» (v.9) presuppone che l'io poetico si stia rispondendo, o lo specchio stesso che sta rispondendo, alle domande poste nelle strofe precedenti. Ecco che si sente «animato / dalla felicità» (vv. 9-10) di lasciare che le sue pulsioni trovino spazio nella libertà, facendo in modo che l'io poetico si senta «un NATO» (v.12), scritto in maiuscolo a marcare il fatto che Pasolini si può sentire veramente vivo se non viene toccato dalla colpa.

La conclusione della poesia lascia l'io poetico ad «ugual passo / dalla Valle di Giosafat!» (v.16), ovvero, secondo l'accezione cristiana, al Giudizio universale, perchè non si può conoscere la distanza dalla morte.

Attraverso questo componimento poetico, legato all'intera raccolta de *L'Usignolo*, Pasolini espone in modo netto le contraddizioni del suo personaggio legate al conflitto interiore tra omosessualità e tradizione cattolica, che paiono legate da un rapporto antinomico tra aggettivi e immagini, tra chiesa e sesso, e che riflettono il tentativo personale del poeta di volersi liberare dal silenzio, pur consapevole di andare incontro al Giudizio.

3.3 *Dies irae*

No, col mio onesto cuore non mi alleo.
È troppo puro, ha il freddo della morte,
e voi, che non sfruttate il suo ardore
ingenuo, i suoi richiami perentori,
avete la speranza che lo ascolti
questo ladro di sé che io sono...

Quel giorno, vinto, ascolterò il mio pianto,
ma in mano avrò il cipresso, non l'ulivo!
Voi lo sapete, o angeli, che tenta
la mia voce il barbaro che stette
dinanzi ad una terra d'albe e gemme:
fu la terra ch'io vidi sul Livenza

sul Po, sul Reno quando un bipenne
di oro fanciullesco nella mano
agitavo gioioso sul padano
paesaggio: lì la mia famiglia, indenne
verde tribù, viveva nel creato.
Ma ERA già la mia condanna in me.

E si scatenerà se i dolci fili
della gioia avrò perso... O Dio, c'è
già in me il mio fantasma, il mio automa,
che mi soppianderà, nel vecchio aroma
della mia stanza, del paese, e ahimè,
del mondo, quasi increato ancora,

a cui il morto, ormai, non si appassiona.⁹²

Nella terza sezione, *Lingua* (1947), Pasolini prende atto, con un atteggiamento disperato, della crisi esistenziale e linguistica che sta attraversando, elementi che, in parte, coincidono poiché Pasolini si sta rendendo conto che crescere vuol dire abbandonare la bellezza del paesaggio di Casarsa e, quindi, anche la sua lingua. In tutta la sezione i toni sono volti alla discettazione di questo passaggio.

Anche la scelta stilistica ne risente, innanzitutto utilizzando esclusivamente l'«endecasillabo d'avorio»⁹³, e poi nella scelta di strutture chiuse. La prima poesia, *Lingua*, è composta da sette strofe di undici versi ciascuna; nei successivi quattro testi, *Un cristo*, *Il canto degli angeli*, *Deserto* e,

92 Pasolini 1976, p.71

93 Ivi, p.66

infine, *Dies irae*, la struttura è organizzata in quattro strofe di sei versi e un ultimo endecasillabo ipometro isolato, quindi in tutto venticinque versi.

Dies irae è il quinto e ultimo componimento della terza sezione *Lingua* (1947); viene pubblicata per la prima volta nel 1955 in *Poesia nuova*, edita da Alcamo, Roma.

Il componimento già compare negli appunti *Scartafacci '44-48*⁹⁴ nella sezione *Appendice ai «Diarii» del '47. Un'anima*⁹⁵, dove il testo si presenta profondamente diverso ad eccezion fatta per l'ultima strofa, la quale Pasolini successivamente risistemò ma non in maniera totale. Questo è il testo:

Dio, che giorno attendi per sorprendermi / con le mie tradizioni di onestà / e di credulo amore? Quante
doti, / quanti entusiasmi, quanti ingenui moti / ebbi da Te, dovuta eredità, / nell'infanzia della mia
famiglia! // E le mie colpe, sempre meno ignote / e più libere, forse non si appigliano / al Tuo piano
divino, se al chiarore / della vecchia onestà destano orrore? / E questa odiata lotta non somiglia / a
quelle vinte dai Tuoi impuri santi? // Ora la mia giovinezza e il mio candore / sono due presenze
confortanti / alla gioia! Ma chiedo a Te a che mirano / questi sospetti... Il giorno dell'ira / giunge? E io
ascolterò i miei pianti? / L'abiezione e la demenza è in me. // E sarà scatenata se la fila / della gioia
avrò perse... Oh Dio, c'è / già in me il mio fantasma, il mio automa, / che mi soppianderà, nel liso
aroma / della mia stanza, nel paese e, ahimè, / nel mondo col suo viso di fanciullo, // a cui il morto,
ormai, non si appassiona.⁹⁶

In questa prima stesura il testo si presenta come un'ammissione dei propri peccati da parte di Pasolini, ma con la speranza che Dio lo possa perdonare.

Negli stessi appunti sopra citati, *Scartafacci '44-48*⁹⁷, si trova la poesia *Un Celta scrive versi* da cui le strofe III e IV confluiranno nella versione definitiva di *Dies irae*.

Il titolo, *Dies irae*, è probabilmente una ripresa della preghiera medievale latina dal titolo omonimo attribuita alla mano di Tommaso da Celano⁹⁸; è una preghiera che tratta del giorno del Giudizio nel quale Dio, una volta raccolte le anime, salverà i buoni e condannerà i malvagi.

94 Siti 2003, p.1561

95 Ivi, p.1561

96 Ivi, p.1561

97 Ivi, p.1561

98 Tommaso da Celano è stato un frate francescano e poeta, vissuto tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo

Interessante come Pasolini abbia inserito questo canto nella colonna sonora del suo film *La ricotta* del 1963.

Per quanto riguarda il metro, «sembra la degradazione del componimento precedente; ne mantiene la struttura esterna, ma il complicato sistema di rime non regge più e ne resta solo qualche segmento»⁹⁹. È possibile individuare due gruppi, uno con la struttura di rime generalmente più regolata (*Un Cristo e Deserto*), l'altro con la struttura di rime “degradata” (*Il canto degli angeli e Dies irae*), sempre all'interno della sezione *Lingua* (1947).

In *Un Cristo*, lo schema di rime è ABCCBD, con delle particolarità come «la rima D è identica alla rima B della strofa successiva, e la rima A (ovviamente a partire dalla seconda strofa) è identica alla rima C della strofa precedente.»¹⁰⁰. In *Dies irae* solo la prima e la quarta strofa adottano lo schema ABCCBD (si tratta, per la prima strofa, di assonanze, non di rime), mentre nella seconda strofa risulta solo l'assonanza tra il terzo e il quarto verso, infine, nella terza strofa, lo schema è ABBACD; anche il collegamento di rime tra una strofa e l'altra è “degradato”, poiché solo la rima D della seconda strofa è comune alla rima A della terza strofa, e la rima D della terza strofa è comune con la rima B della quarta.

La poesia, che inizia con un “No”, come se il poeta stesse rispondendo ad una domanda interiore, è assolutamente egocentrica ed autoreferenziale. Si ripetono per ben otto volte gli aggettivi possessivi alla prima persona singolare: «MIO onesto cuore» (v.1), «MIO pianto» (v.7), «MIA voce» (v.10), «MIA famiglia» (v.16), «MIA condanna» (v.18), «il MIO fantasma, il MIO automa» (v.21), «MIA stanza» (v.23). E se vengono analizzati i possessivi di Pasolini, si può notare un continuum che comprende tanto la causa, quanto l'effetto, tutte parole chiave che riassumono la condizione e la crisi di Pasolini, da quella interiore, a quella poetica e, infine, a quella sociale. La spietata sincerità dell'io poetico si esprime quasi esclusivamente con sé stesso, constatando così l'elemento narcisistico di Pasolini, qui in risalto. Ci sono però due pronomi personali soggetti alla seconda persona plurale, dove il primo rimane indefinito, «e voi» (v.3), mentre il secondo assume forma negli angeli «Voi lo sapete, o angeli» (v.9), qui chiamati, invocati, che pare fungano da motivo della crisi del poeta. Secondo l'accezione cristiana, l'angelo, nel *Dies irae*, si fa messaggero e portavoce di Dio, ma qui non possono esserci poiché il Narciso si addossa colpe e responsabilità e risulta quasi una supplica a sé stesso, come dice nell'ultimo verso della terza strofa, «Ma ERA già la mia condanna in me.» (v.18). Gli angeli sono invocati da Pasolini come motivo retorico,

99 Siti 2003, p.1560, *Note e notizie sui testi* della poesia *Il canto degli angeli*, e il componimento precedente a cui fa riferimento la nota è *Un Cristo*; lo stesso discorso vale per *Dies irae* messa a confronto con la poesia *Deserto*.

100 Ivi, p.1560

riprendendo il linguaggio cristiano adottato già dal titolo di questa poesia, e che si riscontra nell'opera in generale, ma nei fatti è l'io poetico il responsabile dell'allontanamento da Casarsa. È un gioco delle parti, in cui Pasolini coinvolge altro condividendo delle responsabilità e delle colpe che, infine, ricadranno sempre su di lui.

Il Narciso è da individuare anche nei pronomi personali soggetto alla prima persona singolare, utilizzati per due volte «che IO sono» (v.6) e «ch'IO vidi» (v.12), ma anche nei pronomi personali complemento alla prima persona singolare, due in forma debole (atona), «non MI alleo» (v.1) e «che MI soppianderà» (v.22), e due in forma forte (tonica), «la mia condanna in ME» (v.18) e «c'è / già in ME» (vv.20-21). Questa è una manifestazione, nemmeno così tanto velata, del narcisismo e dell'autoreferenzialità di Pasolini

Nella poesia il tutto è indefinito, e ciò è dovuto dall'utilizzo dei verbi: la prima strofa ha verbi solo al presente, ma man mano che si procede nella lettura vengono introdotti verbi al futuro, soppiantati successivamente dal passato, per poi riprendere il futuro, e concludere con il presente.

I diversi passaggi temporali danno un'atmosfera vaga, poiché l'unico tempo in cui si sente certezza è proprio il passato: «il barbaro che stette / dinanzi ad una terra d'albe e gemme: / fu la terra ch'io vidi sul Livenza / sul Po, sul Reno» (vv.11-12-13). Così il passato si fa ricordo nostalgico di un sentimento che prende forma nei colori, nei sapori, nel dialetto e nell'atemporalità di Casarsa, che però viene biasimato nell'ultimo verbo al passato che lo stesso Pasolini scrive graficamente in maiuscolo «Ma ERA già la mia condanna in me.» (v.18); ecco che il passato si trasforma anche in sogno, in un momento così felice che tornare o iniziare a vivere nel «museo vigilato degli Adulti.»¹⁰¹ diventa incubo, illusione, e ciò comporta l'attesa asfissiante del giorno del Giudizio.

Il futuro nella poesia rappresenta l'esatto momento in cui si fa concreto il *Dies irae*, che per Pasolini rappresenta il giorno, non solo d'entrata nel mondo degli adulti, ma anche la consapevolezza di essere in quel luogo preciso. Pasolini dice che «Quel giorno, vinto, ascolterò il mio pianto, / ma in mano avrò il cipresso, non l'ulivo!» (vv.7-8); quando l'io poetico sarà sconfitto non avrà tra le mani l'ulivo, simbolo della pace, bensì il cipresso, albero tipico dei cimiteri e quindi della morte. La fine non è qui giunta, ma sicuramente giungerà, proprio per l'inevitabilità del trapasso a cui tutta la sezione fa riferimento.

La morte «si scatenerà se i dolci fili / della gioia avrò perso...» (vv.19-20), ossia quando verrà definitivamente abbandonato il Friuli e la sua lingua, e quando l'adulto «soppianderà» (v.16) il fanciullo. Da notare come Pasolini, al verso 19, utilizzi la congiunzione ipotetica “SE”, ipotizzando che il giorno del Giudizio può non arrivare se non perderà, o non dimenticherà l'animo bambino e la

101 Pasolini 1976, p.65

bellezza storica di Casarsa. Anche qui l'io poetico gioca in contraddizione con la poesia e con tutta la sezione *Lingua* (1947) poiché, come già detto, il passaggio al mondo degli adulti è inevitabile; appare quindi quel "SE" come la ricerca di un'ultima speranza insperata, oppure l'ultimo slancio poetico del Pasolini fanciullo.

Nella prima e nell'ultima strofa, infine, viene utilizzato il presente, dando circolarità al testo; Pasolini definisce il suo stato, la sua condizione psicologica, la sua crisi esistenziale, fin dal primo verso «No, col mio cuore onesto non mi alleo.» (v.1). Non analisi, ma spiegazione della sua condizione, certo con termini drammatici e in contraddizione, «È troppo puro, ha il freddo della morte» (v.2), ma con un tono più calmo, quasi riflessivo. Nell'ultima strofa sentenzia che «O Dio, c'è / già in me il mio fantasma, il mio automa» (vv.20-21), il Pasolini adulto sostituirà il fanciullo morto che «ormai, non si appassiona» (v.25) al ricordo di Casarsa.

La poesia non si conclude con un dubbio o con una speranza, ma con la certezza che la crisi in atto nel presente porterà nel futuro ad un nuovo periodo da cui Pasolini stesso rifugge.

3.4 La Crocifissione

Tutte le piaghe sono al sole
ed Egli muore sotto gli occhi
di tutti: perfino la madre
sotto il petto, il ventre, i ginocchi,
guarda il Suo corpo patire.
L'alba e il vespro gli fanno luce
sulle braccia aperte e l'Aprile
intenerisce il Suo esibire
la morte a sguardi che Lo bruciano.

Perchè Cristo fu ESPOSTO in Croce?
Oh scossa del cuore al nudo
corpo del giovinetto... atroce
offesa al suo pudore crudo...
Il sole e gli sguardi! La voce
estrema chiese a Dio perdono
con un singhiozzo di vergogna
rossa nel cielo senza suono,
tra le pupille fresche e annoiate
di Lui: morte, sesso e gogna.

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...
(questo vuol dire il Crocefisso?
sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso).

Noi staremo offerti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,
scoprendo all'ironia le stille
del sangue dal petto ai ginocchi,
miti, ridicoli, tremando
d'intelletto e passione nel gioco
del cuore arso dal suo fuoco,
per testimoniare lo scandalo.¹⁰²

La Crocifissione è il quarto e ultimo testo di *Paolo e Baruch* (1948-49). Questa sezione risente fortemente della crisi emersa nella parte precedente, *Lingua* (1947): infatti l'io poetico è nostalgico

102 Pasolini 1976, pp.85-86

dell'autore riesuma l'infanzia e dichiara l'amore a sua madre, ponendosi in contrasto con lei, definendo la madre pura ed il suo l'io poetico, invece, immorale.

Pasolini, nel maggio del 1950, manda a Spagnoletti una serie di componimenti, tra cui *La Crocifissione*, al fine di una pubblicazione in “Quaderno della Fenice”, ma la prima pubblicazione di questo testo è del 1955, in *Poesia nuova*, Alcamo-Roma, con il titolo però di *Il crocefisso*. Risulta interessante sottolineare come negli *Scartafacci '49*¹⁰³ compaiono due redazioni de *La Crocifissione*. La prima, con alcune varianti, ha l'ordine delle strofe diverso (sono invertite le prime due) rispetto alla poesia che si trova ne *L'Usignolo*; la seconda redazione, invece, le varianti sono: «nella prima strofa i verbi sono all'imperfetto; nell'ultima, al v.6 invece di "miti" si legge "sciocchi", al v.7 invece di "d'intelletto", si legge "di freddezza"». ¹⁰⁴

La Crocifissione è composta da quattro strofe di nove versi, ad eccezione della seconda strofa che ha dieci versi, con prevalenza di novenari. Lo schema di rime per tutte le strofe è ababcdccd, con l'eccezione della seconda strofa che, avendo un verso in più, cambia il rapporto schematico in: ababacdccd; un'altra eccezione è la rima “a” nello schema di rime della prima strofa. ¹⁰⁵

La poesia mette in scena l'atto della Crocifissione del Cristo, con un'ordine delle strofe preciso. La prima strofa funge da introduzione, quindi ha una funzione descrittiva; la seconda e la terza strofa, essendo più riflessive, presentano delle domande; infine, l'ultima strofa dove, non solo viene rappresentata l'importanza della Crocifissione, per l'io cattolico del poeta, ma si avverte l'identificazione di Pasolini, con il Salvatore.

La prima strofa descrive un momento preciso, nel quale il Cristo si trova già in croce, poiché «Egli muore sotto gli occhi / di tutti» (vv.2-3); l'esibizione nell'atto della crocifissione è presentata fin dall'inizio nella poesia, ed è introdotto anche il corpo di Cristo come elemento presente, esposto al pubblico. Nel «Suo esibire / la morte» (vv.8-9) viene mostrata una pulsione erotico-sessuale dal momento che mettersi in mostra ad alcuni occhi «Lo bruciano» (v.9), gli creano delle reazioni al limite tra il dolore e l'eccitamento; ma a chi? In questi primi versi il protagonista, sembra essere il Cristo, con il quale si sta identificando l'io dell'autore.

La strofa successiva inizia con una domanda fondamentale sia per questa poesia, sia per tutta la raccolta de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, «Perchè Cristo fu ESPOSTO in Croce?» (v.10); la risposta che giunge, in un linguaggio ricco di riferimenti erotici come «nudo / corpo del giovinetto» (vv.11-12), «gli sguardi» (v.14), «un singhiozzo di vergogna / rossa» (vv.16-17), è, perchè Cristo

103 Siti 2003, p.1563

104 Ivi, p.1563

105 Ivi, p.1563

chiese «a Dio perdonò» (v.15) da «morte, sesso e gogna» (v.19). Cristo è ancora il protagonista e colui che è in croce, ma, rispetto alla prima strofa, la distanza si è acuita.

La terza strofa contiene due domande, tese a sottolineare il carattere riflessivo di questi nove versi. Inizia con «Bisogna esporsi» (v.20), seguito subito dopo da una domanda posta tra parentesi, come se si trattasse di un sussurro, di un pensiero fugace, «(questo insegna / il povero Cristo inchiodato?)» (vv.20-21). La risposta non arriva, ma Pasolini pone un'altra domanda, sempre tra parentesi, «(questo vuol dire il Crocifisso?)» (v.25). Ed è creare lo scandalo il motivo per cui la Crocifissione assume significato, lo «sporgersi ingenui sull'abisso» (v.28).

Nell'ultima strofa Pasolini prende il posto del Cristo, «Noi staremo offerti sulla croce», cioè l'io poetico non solo creerà scandalo, ma sarà anche testimone in quanto esporrà e offrirà il corpo.

Con questa poesia si dimostra efficace l'abilità di Pasolini di dare una lettura ad un evento Sacro e renderlo perfettamente coerente a sé ed alla sua poetica. Il testo, che trova un'ottima simbiosi tra il linguaggio religioso e il linguaggio erotico, si sviluppa in una progressione di sovrapposizione in cui man mano l'io poetico prende il posto del Cristo in croce per testimoniare il suo scandalo, quello di sostituire un evento religioso, un gioco dalle allusioni erotiche. Ancora una volta Pasolini, nella poesia, riesce a recuperare un motivo sacro e interpretarlo in chiave personale.

3.5 *L'Italia (1949)*

L'Italia (1949) è, con *La scoperta di Marx (1949)*, la sezione più anomala de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Posta tra *Paolo e Baruch (1948-49)* e *Tragiques (1948-49)*, la quinta sezione è un poemetto composto da cinque capitoli. Interessante la scelta che ha attuato Pasolini di inserire *L'Italia (1949)* nella raccolta, interrompendo, di fatto, la narrazione egocentrica e nostalgica iniziata in *Lingua (1947)*.

Pasolini parla di questo poemetto già nel gennaio del 1950, quando manda una serie di testi a Spagnoletti poiché stava curando una antologia di poesie. Quando viene comunicato a Pasolini che *L'Italia (1949)* è stata selezionata, affermava di essere «ben contento e consenziente; di meglio non potevo augurarmi»¹⁰⁶. In una lettera a Sereni, sempre del gennaio del 1950, ha manifestato le sue speranze per la pubblicazione, «Spagnoletti [...] mi ha promesso di pubblicare "L'Italia" nella sua antologia, e ora non mi resta che sperare che Guanda non salti per aria»¹⁰⁷. I desideri di Pasolini furono esauditi. *L'Italia (1949)* venne pubblicata per la prima volta nel 1950 nella *Antologia della poesia italiana 1909-49*, curata da Giacinto Spagnoletti, edita da Guanda, Parma.

Nelle prime poesie de *L'Usignolo* il paesaggio descritto è quello di Casarsa e del Friuli. Il titolo della quinta sezione appare, quindi, strano, anzi, suona fuori contesto rispetto a l'iter che segue la raccolta. Il poemetto rappresenta la prima prova di una poesia su cui Pasolini non aveva ancora raggiunto una certa consapevolezza. Questi capitoli, dal tono narrativo ed estremamente autobiografici, possono essere intesi come un esperimento *sbagliato*, e manifestazione del cambiamento che sta attraversando Pasolini nella poesia e nella vita.

Inoltre, è sbagliato, a mio avviso, inserire *L'Italia (1949)* in questa posizione, tra *Paolo e Baruch (1948-49)* e *Tragiques (1948-49)*. È da ipotizzare che *L'Italia (1949)* risulterebbe anomala in qualsiasi posizione ma, allo stesso tempo, era necessario inserirla ne *L'Usignolo*, non solo come primo testimone di una poesia che sarà rappresentata da *Le ceneri di Gramsci*, ma perché rappresenta un momento di cambiamento del percorso poetico di Pasolini.

106 Giordano, Naldini 2021, p.624

107 Ivi, p.626

3.5.1 Capitolo IV

All'ombra della sera precoce o del dopocena
pallido sul marciapiede primaverile,
malgrado la vena di gelo che tinge
d'un indaco terso i monti e le foglie,
i parenti stanno seduti all'aperto,
alle soglie delle case azzurre di luce.

E sulla piazza i fanciulli gridano umidi e intensi
i loro giochi dimenticati tra le viole.

È primavera, a Casarsa, la lampada
oscilla sulla piazza invasa dagli aliti
del vento nuovo e i fischi dei giovinetti
che passano abbracciati per le strade
hanno un fresco sapore d'erbe pasquali.

Vola, o lucciola, sopra i fossi tremanti
di canti insonni sulla polvere dei borghi!
Poi nuda si stende la luna sui campi stupiti
ed echeggiando sugli intonachi e sul fogliame
la sua musica candida assorda l'aria di luce.
Tu, Italia, troppo inquieta o tranquilla?,
non senti, dormendo, l'usignolo della pazzia...

Sfida qualcuno il tuo sonno di saggia nazione!
e arso dal suo coraggio, nel volontario
esilio del balcone aperto sul cielo,
egli trema al miracolo del paese notturno
che la prima luna del creato inargenta.

O selvaggi e fiochi strumenti a percussione,
eco divina alla fisica presenza
di quel fantasma di silenzio e luce!
O tetti tersi al volo della civetta!

L'Italia rinasceva con l'alba della terra,
vergine profumata di galli e radici,
stupendamente ignara della lingua
con cui, geloso della luce mattutina,
tentavo di dar voce alla sua Anima!¹⁰⁸

108 Pasolini 1976, pp.95-96

Il capitolo quarto della sezione *L'Italia (1949)* è composto da sette strofe dal numero variabile di versi: la prima strofa comprende sei versi, la seconda solamente due, la terza, la quinta e la settima strofa hanno cinque versi, la quarta strofa è quella più ampia con sette versi, e, infine, la sesta strofa con quattro versi. Composta maggiormente da versi lunghi, qualche endecasillabo e pochi versi brevi, questa parte, come tutti i capitoli della sezione, è segnata da una forte descrizione paesaggistica e un autobiografismo molto presente; in particolare, le prime tre strofe raccontano della primavera a Casarsa, il tutto descritto con termini dai caratteri luminosi e vitali.

La poesia inizia indicando subito un momento preciso della giornata, la «sera precoce o del dopocena» (v.1); mentre sta arrivando la primavera, il fresco si sente ancora poiché «tinge / d'un indaco terso i monti e le foglie» (vv.3-4), ma, nonostante questo, «i parenti stanno seduti all'aperto» (v.5). Pasolini continua introducendo i ragazzini che «gridano umidi e intensi» (v.7) sulla piazza della città. Questo quadretto quasi bucolico viene inserito in una stagione ed in un luogo precisi: «È primavera, a Casarsa» (v.9), perciò c'è un «vento nuovo» (v.11) e «i fischi dei giovinetti» (v.11) che «hanno un fresco sapore d'erbe pasquali» (v.13). Pasolini sta rappresentando un periodo di rinascita a Casarsa, che lui stesso ha vissuto, e lo si intuisce dalle descrizioni molto specifiche, sia dei colori, sia delle sensazioni. Però Pasolini non lascia trasparire le sue emozioni, il tutto è raccontato in maniera oggettiva, e l'io poetico non si trova più in una posizione di protagonista e soggetto della poesia, ora è lo spettatore.

Dalla quarta strofa del capitolo quarto c'è un cambiamento sia del luogo, sia della postura dell'io poetico. Innanzitutto, nei primi due versi Pasolini si rivolge ad una lucciola, e la incita per farla volare «sopra i fossi tremanti / di canti insonni sulla polvere dei borghi!» (vv.14-15); l'io poetico vuole che la lucciola illumini ciò che ormai si sta perdendo; infatti le immagini dei "fossi tremanti" e della "polvere dei borghi" fanno percepire da una parte qualcosa che sta cadendo, dall'altra qualcosa che ristagna dimenticata da tutti. Questa strofa si conclude con l'io poetico che si rivolge all'Italia e le chiede se è «troppo inquieta o tranquilla?» (v.19), fino a rinfaccare che non sente «l'usignolo della pazzia...» (v.20) che, ovviamente è il poeta. Nella strofa successiva, la quinta, Pasolini si fa eroe e, raccontandosi in terza persona, si prende la responsabilità, «e arso dal suo coraggio» (v.22), di sfidare l'Italia.

La sesta strofa ha un interessante collegamento con *Le ceneri di Gramsci*, in particolare nella V sezione Pasolini scrive «lo sterminato strumento a percussione / del sesso e della luce»¹⁰⁹, mentre nel capitolo IV de *L'Italia* «O selvaggi e fiochi strumenti a percussione, / eco divina alla fisica presenza / di quel fantasma di silenzio e luce» (vv.26-27-28).

109 Siti 2003, p.1569

Nella settima e ultima strofa Pasolini fa riferimento all'Italia che «rinasceva con l'alba della terra, / vergine profumata di galli e radici» (30-31); è una descrizione molto simile a quella di Casarsa, presente a inizio testo, ma l'autore fa riferimento al fatto che un nuovo inizio c'è stato in un momento primitivo, nella natura. Così la lingua di cui l'Italia era «ignara» (v.30) era il dialetto con cui l'io poetico provava a «da voce alla sua Anima» (v.34). Così nella conclusione si delinea uno spaccato in cui Pasolini, per un breve e finale momento, ritorna ad essere il protagonista, la parte attiva dei versi.

Per concludere, questo capitolo IV de *L'Italia (1949)* si divide in due parti abbastanza distinte tra loro: le prime tre strofe in cui viene descritta Casarsa in primavera, con un tono nostalgico, ma oggettivo e impersonale; le seguenti quattro strofe, sempre in toni oggettivi, l'io poetico entra in conflitto con l'Italia, creando un paragone di contrasto con Casarsa, per poi, nonostante alla fine venga menzionata l'Italia, apparire più una descrizione del paese friulano.

3.6 *La scoperta di Marx (1949)*

La scoperta di Marx (1949) è l'ultima sezione de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Una conclusione che sembra in contrasto con le sezioni precedenti, poiché il titolo e la citazione di Gor'kij posta immediatamente dopo, le danno un tono impegnato. In realtà è perfettamente coerente con il percorso che Pasolini ha condotto attraverso tutta l'opera, dalle prime poesie in continuum con *Poesie a Casarsa*, alla poesia del soggetto, alla crisi esistenziale e linguistica, fino alla presa di coscienza di un nuovo inizio. In quest'ultima sezione si chiude un periodo, quello dell'*Usignolo* e, più in generale, friulano, e se ne apre un altro, quello de *Le ceneri di Gramsci* e romano.

Riguardo a *La scoperta di Marx (1949)*, Pasolini ne parla per la prima volta nel gennaio del 1950 in una lettera a Spagnoletti, al quale manda una serie di testi, tra cui alcuni che intitola *Alla ricerca di mia madre*; erano il primo nucleo, una prima stesura dell'ultima sezione de *L'usignolo*. Un'altra stesura è da individuare nel 1953, pubblicata in "Itinerari", con il titolo di *Canzonette*, mancante sia la citazione iniziale di Gor'kij, sia le sezioni VI e X.

In relazione al contenuto delle sezioni, i titoli pensati prima di quello definitivo erano più coerenti, poiché il primo, *Alla ricerca di mia madre*, individua il destinatario di questo poemetto, Susanna Colussi, la madre di Pasolini; il secondo titolo, invece, *Canzonette*, esprime il metro utilizzato, «una forma che arieggia la canzonetta»¹¹⁰. Infatti, tutte e dieci le sezioni si presentano composte da tre terzine, per lo più settenari, con lo schema di rime generale abc abc ddc (con alcune variazioni nell'ultima terzina).

Con il titolo *La scoperta di Marx*, e la citazione di Gor'kij, Pasolini fa una scelta ben precisa, vuole individuare la fine di un percorso e, allo stesso tempo, mostrare alcuni nuovi elementi, passando così ad una poesia storica. Infatti, quest'ultima sezione, si mostra in continuum con *Le ceneri di Gramsci*, ma è anche vero che il destinatario de *La scoperta di Marx* è ancora, e sempre, la madre.

110 Santato 2012, p.157

3.6.1 Sezione V

E ogni giorno affondo
nel mondo ragionato,
spietata istituzione

degli adulti – nel mondo
da secoli arenato
al suono di un Nome:

con esso m'imprigiono
nello stupendo dono
ch'è ormai solo ragione.¹¹¹

La quinta parte di *La scoperta di Marx (1949)* ha come tema principale l'entrata nel mondo degli adulti. Composta, come tutte le sezioni, da tre strofe di terzine in settenari, con lo schema di rime abc abc ddc.

La poesia, che inizia in media res con la congiunzione “E” che collega ciò che è stato detto in precedenza con ciò che verrà detto successivamente, è caratterizzata dalla lineetta al quarto verso, un segno grafico che suddivide in due parti il discorso.

Nella prima strofa Pasolini precisa dove si sta dirigendo, ossia «nel mondo ragionato, / spietata istituzione // degli adulti» (vv.2-3-4), e lo esprime con il verbo “affondo”, rendendo così inevitabile la caduta, il moto discensionale come se fosse un corpo morto che si lascia sopraffare; ma, considerando il verbo in senso figurato, anche intendendo il fallimento dell'io poetico proprio perché s'inabissa.

La seconda parte del discorso, che equivale alla seconda strofa, Pasolini introduce un altro luogo «nel mondo» (v.4), il Friuli, che è «da secoli arenato» (v.5), intendendo che non prosegue nel tempo, che è stato fermato nel ricordo. Il suo arrestarsi è causato dal «suono di un Nome» (v.6), qualcosa che è grandioso e che, soggettivamente, per Pasolini potrebbe rappresentare la madre Susanna, ma anche il dialetto friulano, quella koinè, quel *suono* con cui ha potuto raccontare e vivere il Friuli.

La sezione si chiude con la terza strofa, dove l'io poetico dice che con quel suono «m'imprigiono» (v.7); ciò che era libertà e felicità per Pasolini, è diventata una gabbia, un vincolo, e anche se è «nello stupendo dono» (v.8), non può essere altro se non «solo ragione» (v.9).

In questa poesia non c'è solo una presa di coscienza, Pasolini riflette sul cambiamento che non è più unicamente di passaggio dal mondo idillico del Friuli al mondo statico degli adulti, il

111 Pasolini 1976, p.121

mutamento prende forma anche nella percezione che lo stesso io poetico ha del Friuli, anch'essa mutata in virtù proprio della ragione, della razionalità, che rappresenta sia il mondo in cui ormai è entrato, che è «ragionato» (v.2), sia tutta *La scoperta di Marx*, dove Pasolini sceglie principalmente la riflessività, non più una finta-analisi del suo stato emotivo e psicologico, ma «un calcolo senza / miracolo»¹¹².

Infine, un'abile gioco retorico che Pasolini applica a questa poesia, è l'utilizzo dei verbi nelle tre strofe che creano un climax di effetti: «affondo» (v.1), «arenato» (v.5) e «imprigiono» (v.7). Soprattutto per i primi due verbi, che richiamano la sfera marina, è possibile individuare come possibile protagonista metaforica una nave, la quale *affonda* perché si è *arenata*; e certo è che affondando, si ritrova *imprigionata* sul fondale marino. Ed è ciò che è successo all'autore, *arenato* nella sua Casarsa, è *affondato* nella sua lingua e nei suoi paesaggi, ed è rimasto *imprigionato* da questo luogo, a tal punto che crescere e passare nel mondo degli adulti è stato motivo di crisi.

3.6.2 Sezione VIII

La lingua (di cui suona
in te appena una nota,
nell'alba del dialetto)

e il tempo (a cui ti dona
la tua ingenua e immota
pietà) son le pareti

tra cui sono entrato,
sedizioso e invasato,
coi tuoi occhi mansueti.¹¹³

Nell'ottava sezione de *La scoperta di Marx (1949)* si trovano le solite tre strofe di terzine con versi settenari, mentre lo schema di rime si mostra con un lieve cambiamento: abc abd eed.

In questa poesia Pasolini, rivolgendosi a sua madre, elenca le due parole-tema di tutto *L'usignolo*: la lingua e il tempo. Nella prima e nella seconda strofa vengono introdotti i due elementi chiave, associati alla madre dell'io poetico; così «La lingua» (v.1) è il suono con cui la madre si esprime «nell'alba del dialetto» (v.3), mentre «il tempo» (v.4) rappresenta il momento in

112 Ivi, p.126

113 Ivi, p.124

cui alla genitrice viene donata la «ingenua e immota / pietà» (vv.5-6). Insieme, lingua e tempo, «son le pareti» (v.6) che disegnano Casarsa.

Pasolini qui individua, in modo esplicito, le due componenti poetiche e della crisi fondamentali di tutto *L'usignolo*, e lo fa, inevitabilmente, attraverso l'immagine della madre, che descrive con delicatezza e infantilità. E se in tutta *La scoperta di Marx* la descrive con termini ingenui come «passeretta, // un'allodola / [...] / o madre giovinetta»¹¹⁴, nella ottava sezione compaiono «i tuoi occhi mansueti.» (v.9), lo sguardo che è stato per Pasolini un faro a cui si è affidato e si è fatto accompagnare dentro al mondo friulano.

Ma Pasolini utilizza due aggettivi per spiegare come è entrato nel luogo materno, «sedizioso e invasato» (v.8), due termini che entrano in contrasto con la leggerezza e bellezza poetica della madre. Da una parte, *sedizioso*, oltre ad esprimere un animo fomentato, agitato, può essere inteso anche dal punto di vista politico come colui che vuole sovvertire una istituzione o un potere; dall'altra, l'aggettivo *invasato* intende sì un individuo eccitato, esaltato, quindi un coerente stato d'animo, come quando si va incontro ad una novità, ma anche, secondo l'accezione più antica, “colui che è posseduto dal demonio”.

Ecco che Pasolini, ancora una volta, gioca con la contraddizione, con il contrasto tra sé e, in questo caso, sua madre, mostrando, attraverso un unico verso, forse un errore di stato, di essere troppo fanciullo al momento dell'entrata di Casarsa, luogo che gli ha permesso di essere felice.

114 Ivi, p.119

CONCLUSIONI

Il Friuli è stato per Pasolini il luogo dove si è dedicato all'attività poetica e culturale con costanza, scoprendo una lingua nuova che gli ha permesso di scrivere un libro tanto affascinante quanto ingenuo come *Poesie a Casarsa*; in sintesi, il paese materno è stato il luogo della felicità.

In parallelo alle poesie in dialetto friulano, nelle quali Pasolini riusciva a trattenere l'io fanciullo, durante il soggiorno a Casarsa ha sviluppato *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, una raccolta di poesie in italiano che ha indagato sull'interiorità dell'io poetico. Non è nato come libro terapeutico, l'autore si è espresso come una persona, con le sue contraddizioni, i suoi dolori; man mano che la struttura procede, in divenire, Pasolini si è reso conto dei cambiamenti che stava vivendo, dei passaggi, delle crisi, il tutto con il filtro religioso.

È proprio per questo, quindi, che si può intendere *L'Usignolo* come un'opera di passaggio; il mutamento si sviluppa in parallelo ai cambiamenti che Pasolini ha vissuto, delineando il percorso che è iniziato con le prime poesie legate ancora alla poetica in dialetto, è continuato con la poesia del soggetto, poi la crisi linguistica ed esistenziale, per concludere, infine, con la maturazione e la presa di coscienza di un nuovo inizio.

Il passaggio non è da considerarsi solo compreso all'interno della raccolta, ma va compreso anche in merito a *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* come opera, ponendosi in rappresentanza di un periodo, quello friulano, insieme a *La meglio gioventù*, e mantenendo una connessione diretta con la nuova poetica pasoliniana di *Le cenere di Gramsci*.

In conclusione, l'importanza de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* è tanto poetica, quanto esperienziale per Pasolini, poiché è riuscito ad esprimersi con una sincerità sfrenata, volta, anche con la struttura, a captare i cambiamenti poetici e personali.

BIBLIOGRAFIA

Bazzocchi 2022 = M.A.B., *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carrocci editore.

Belpoliti 2022 = M.B., *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda editori.

Beltrami 2011 = P.G.B., *La metrica italiana. Quinta serie*, Bologna, il Mulino.

Borghello 1977 = G.B. (a cura di), *Interpretazioni di Pasolini*, Roma, Savelli.

Borghello, Felice 2014 = G.B., A.F., (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia, Marsilio editori.

Brevini 1981 = F.B. (a cura di), *Per conoscere Pasolini*, Milano, Mondadori.

Carnero 2010 = R.C., *Pasolini. Morire per le idee*, Milano, Bompiani.

Doi 2011 = H.D., *L'esperienza friulana di Pasolini*, Firenze, Cesati editore.

Fortini 2022 = F.F., *Attraverso Pasolini*, Macerata, Quodlibet.

Gardair 1996 = J.-M.G., *Narciso e il suo doppio*, Roma, Bulzoni editore.

Giordano, Naldini 2021 = A.G., N.N., *Pasolini. Le lettere*, Milano, Garzanti.

Golino 1992 = E.G., *Pasolini il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani.

Lorca 1975 = F.G.L., *Poesie*, Milano, Garzanti.

Magro 2020 = F.M., *Poesie italiane del Novecento. Nove esercizi di lettura*, Roma, Carrocci editore.

Martellini 2006 = L.M., *Ritratto di Pasolini*, Roma, Editori Laterza.

Mengaldo 2017 = P.V.M., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Bologna, il Mulino.

Pasolini 1975 = P.P.P., *La nuova gioventù*, Milano, Garzanti.

Pasolini 1976 = P.P.P., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Torino, Einaudi.

Pasolini 1992 = P.P.P. (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti.

Pasolini, Dell'Arco 1995 = P.P.P., M.D.A. (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Torino, Einaudi.

Santato 1983 = G.S. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Padova, Cleup editore.

Santato 2012 = G.S., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma, Carrocci editore.

Siti, De Laude 1999 = W.S., S.D.L. (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte (SLA)*, Milano, Mondadori.

Siti, De Laude 1999 = W.S., S.D.L. (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società (SPS)*, Milano, Mondadori.

Siti 2003 = W.S. (a cura di), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Siti 2022 = W.S., *Quindi riprese*, Milano, Rizzoli.

Spila, Chiesi, Cirillo, Gila 2022 = P.S., R.C., S.C., J.G., *Tutto Pasolini*, Roma, Gremese.

Tricomi 2020 = A.T., *Pasolini*, Roma, Salerno editore.

Zambon, Naldini 2015 = F.Z., N.N. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Poesie scelte*, Milano, Guanda editore.