



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
FILOLOGIA MODERNA
Classe LM-14

TESI DI LAUREA

*La lingua di Poesie a Casarsa.
Il friulano “inventato” di Pier Paolo Pasolini*

RELATORE

Chiar.mo Prof.

Fabio Magro

LAUREANDA

Martina Baita

matr. n. 2004651

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

INDICE

Introduzione.....	5
Capitolo 1. <i>Il dialetto come lingua della poesia</i>	11
1.1. <i>Lo sviluppo della letteratura dialettale tra XIX e XX secolo: la lezione di Salvatore Di Giacomo e la poetica di Virgilio Giotti</i>	11
1.2. <i>La poesia dialettale del primo Novecento</i>	15
1.3. <i>La rivoluzione linguistica pascoliana e le influenze sulla stagione dialettale novecentesca</i>	19
1.3.1. <i>L'eredità pascoliana sul Novecento dialettale</i>	24
1.4. <i>La legittimità letteraria e linguistica del dialetto</i>	26
1.5. <i>«Il dialetto è il popolo e il popolo è l'autenticità»</i>	29
Capitolo 2. <i>Pier Paolo Pasolini tra italiano e friulano</i>	39
2.1. <i>Il linguaggio come chiave di lettura della realtà</i>	39
2.2. <i>Pasolini in Friuli</i>	45
2.3. <i>Le poesie dedicate a Casarsa: «I confini» e la pubblicazione del 1942</i>	60

2.3.1.	<i>Alcuni esempi di dialettizzazione delle poesie in lingua.....</i>	71
2.3.2.	<i>Il progetto autobiografico e la separazione-convergenza di due registri linguistici.....</i>	74
2.4.	<i>Oltre il casarsese: Dov'è la mia patria.....</i>	78
Capitolo 3. <i>Il friulano "inventato" di Pasolini.....</i>		85
3.1.	<i>La questione del friulano "inventato" di Pasolini.....</i>	85
3.2.	<i>Cenni linguistici sul friulano centro-orientale e occidentale.....</i>	96
3.3.	<i>Analisi linguistica delle Poesie a Casarsa.....</i>	102
3.3.1.	<i>Fonologia.....</i>	105
3.3.2.	<i>Morfologia.....</i>	108
3.3.3.	<i>Sintassi.....</i>	112
3.3.4.	<i>Lessico.....</i>	113
3.4.	<i>Lingua e temi in Poesie a Casarsa.....</i>	114
Conclusione.....		155
Bibliografia.....		159
Sitografia.....		172

INTRODUZIONE

«Il contadino che parla il suo dialetto è padrone di tutta la sua realtà», così scriveva Pasolini in *Dialetto e poesia popolare* (1951) (Pasolini 1951, 373-375), sottolineando la capacità del dialetto di divenire chiave di lettura del mondo esterno, strumento per “agganciarsi” alla realtà e ricercare, al tempo stesso, una dimensione ancora pura e incontaminata, che Pasolini trova negli idilliaci soggiorni a Casarsa. Il dialetto è la lingua della verità e del mito, appartenente a un universo in cui il tempo è scandito semplicemente dall’alternarsi del giorno e della notte, e delle stagioni. Gli spazi del piccolo incanto casarsese sono costituiti da immagini-simbolo, che emergono nella poesia del giovane Pasolini, come il gorgoglio delle fresche acque della fontana del paese che si mescola al suono delle campane; fiori, alberi e uccelli costituiscono lo sfondo delle giornate lavorative sui campi, che si concludono con il ritorno al piccolo focolare domestico.

Pasolini articola la sua riflessione sui dialetti e sulla ricerca di realtà ancora incontaminate inserendosi nella schiera di poeti che rispondono alla necessità di recuperare la memoria e la propria identità tramite l’uso dei rispettivi vernacoli e, quindi, attraverso la scoperta delle proprie radici culturali. Il friulano diviene per Pasolini la lingua della poesia, che non si limita solamente a *dire* ma ad *evocare*. I suoni del dialetto del piccolo paese materno possiedono una tale forza espressiva da contenere già il mondo, la purezza del friulano si mantiene in virtù del fatto che si tratta di un codice arcaico che non ha mai goduto di una consolidata tradizione scritta, per cui Pasolini si trova di fronte a una lingua rimasta esclusa dalle mediazioni letterarie e intellettuali, e quindi ancora incorrotta (Brevini 1990, Santato 2012).

È sulla scia dell’innamoramento della terra friulana che si colloca l’esordio poetico di Pasolini con la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* (1942), una plaquette in cui confluirono quattordici componimenti in friulano accompagnati in calce dalla traduzione italiana in prosa.

Per Pasolini, però, il friulano e il casarsese erano tutt'altro che familiari: nonostante le origini friulane della madre, in casa Pasolini non si parlava friulano (se non a Casarsa con gli amici contadini) ma si preferiva fare uso di un perfetto italiano, talvolta alternato al dialetto veneto, tipico della borghesia “venezianizzata” o venetofona (Rizzolatti 1997). La poesia friulana di Pasolini è quindi il frutto di una rielaborazione di una lingua che non gli appartiene, posta in rapporto sia con l'italiano che con la *koinè* letteraria friulana basata sul friulano centrale. Con l'adozione del casarsese come lingua adatta a cogliere il senso profondo della realtà, e mezzo attraverso cui fare ritorno a un tempo antico e perduto, il poeta aspira a far proprio il compito di conferire al friulano lo statuto di lingua pura per la poesia, allontanandosi da ogni visione riduttivamente e limitativamente vernacolare (Santato 2012; Gerosa 2005). Pasolini anticipa anche quello che sarà il lavoro di valorizzazione dei dialetti promosso dall'*Academiuta di lenga furlana*, consolidando progressivamente la dignità linguistica e letteraria delle voci del Friuli occidentale.

Il rapporto di Pasolini col friulano si articola in tre fasi specifiche che si dipanano in un percorso in cui la “lingua inventata” diviene “lingua imparata”. È sul primo momento, ovvero quello della “lingua inventata”, che si concentrano le argomentazioni di questo studio. All'inizio degli anni Quaranta la conoscenza che ha Pasolini del casarsese è ancora approssimativa e imprecisa, i dolci suoni del friulano vengono riportati in poesia ma privi di una reale corrispondenza col vero friulano di Casarsa. In *Poesie a Casarsa* si incontrano elementi differenti e provenienti da diverse varietà di friulano (per lo più dal friulano standard centro-orientale), nonché dall'italiano, che si fondono con la base casarsese. Tali contaminazioni sono certamente dovute a una scarsa conoscenza che il poeta aveva dell'idioma materno, come pure alla limitata bibliografia di testi friulani che possedeva. Il tentativo di colmare le lacune linguistiche si è concretizzato nello studio del friulano a partire dal Vocabolario di Jacopo Pirona che proponeva lemmi propri del friulano standard (conformi, quindi, alla *koinè* letteraria). Il friulano della prima raccolta rimane la personale forma d'espressione poetica dell'autore, ma non è una lingua codificata e realmente esistente.

Il presente studio prende avvio con un rapido excursus sugli sviluppi della poesia dialettale tra XIX e XX secolo, dalla poesia di Salvatore Di Giacomo e dall'influenza esercitata dalla discesa verso il mondo umile e quotidiano di Pascoli sui dialettali di primo Novecento, sino alla lezione di Virgilio Giotti e al tentativo di conferire al dialetto lo statuto di «lingua della poesia». Nel corso del Novecento l'uso della parola dialettale diviene protagonista di una importante svolta: il filone tradizionale che relegava il dialetto alle forme comico-parodiche progressivamente si esaurisce, permettendo alla letteratura in dialetto di confluire nelle forme liriche ed elegiache. Un ruolo decisivo nella promozione della dialettalità spetta a Gianfranco Contini che, recensendo la raccolta *Poesie a Casarsa* di Pasolini, parla di una «prima accessione della letteratura “dialettale” all'aura della poesia d'oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell'attributo» (Contini 1943).

L'elaborato prosegue approfondendo il ruolo di differenti linguaggi e codici espressivi per Pasolini, intesi come chiave di lettura del mondo, e alla concezione del dialetto come strumento per agganciarsi alla realtà e in grado di toccare le corde più profonde dell'animo del poeta, riportando alla memoria il Friuli della giovinezza. Il friulano, lingua pura e antica, è per il poeta l'unica lingua adatta alla poesia: la bellezza della vita contadina e del paesaggio friulano sublimano l'io poetico e l'ambiente casarsese in una dimensione metafisica in cui la scansione delle ore è spartita tra il tempo del lavoro sui campi e il tempo trascorso attorno al focolare domestico. Il secondo capitolo propone, infine, una prima analisi della raccolta friulana, approfondendone lo sviluppo sia strutturale che linguistico, dal progetto de *I confini* in italiano, alla dialettizzazione dei componimenti, sino alla pubblicazione di *Poesia a Casarsa* in friulano casarsese, nonché il rapporto che conseguentemente si stabilisce tra l'italiano e il dialetto.

Il capitolo conclusivo analizza da un punto di vista linguistico il friulano utilizzato da Pasolini nella raccolta *Poesie a Casarsa*. Il capitolo prende avvio con una riflessione sulla “lingua inventata” di Pasolini, alla quale fa seguito un approfondimento di carattere linguistico sulle varietà di friulano occidentale e centro-orientale. Lo studio prosegue con una

prima analisi linguistica delle *Poesie a Casarsa*, suddividendo la ricerca nelle quattro principali aree di indagine linguistica: vengono messe a confronto la fonologia, morfologia, lessico e sintassi della lingua di Pasolini con il reale friulano casarsese e standard. Per esaminare le caratteristiche di tipo dialettologico, lo studio prende in considerazione quanto viene riportato da Caterina Pascolini (1996) nel saggio *Sulla lingua delle Poesie a Casarsa di Pier Paolo Pasolini*; ed è stato realizzato mediante il supporto de *Il Nuovo Pirona – Vocabolario friulano* (1972), nonché del *Grande dizionario biligue italiano-friulano* dell'ARLeF (*Agjenzje Regjonâl pe Lenghe Furlane*). La sezione conclusiva del capitolo prende in considerazione le poesie della raccolta friulana: si è scelto di concentrare l'attenzione sulle poesie che l'autore ha deciso di mantenere nelle successive pubblicazioni. Ogni poesia presenta una analisi dei temi e dei significati, alla quale fa seguito uno studio linguistico in cui vengono segnalati i fenomeni linguistici più rilevanti, le forme ibride o non appartenenti al dialetto casarsese, le forme non attestate in nessuna varietà di friulano, neologismi e italianismi.

Capitolo 1.

Il dialetto come lingua della poesia

1.1. *Lo sviluppo della letteratura dialettale tra XIX e XX secolo: la lezione di Salvatore Di Giacomo e la poetica di Virgilio Giotti*

Nel corso del secondo Ottocento l'impiego del dialetto è protagonista di un importante novità in ambito letterario, data dallo sviluppo di una nuova sensibilità nei confronti delle realtà e culture popolari e, di conseguenza, di una maggiore considerazione di cui cominciarono a godere le parlate locali, che progressivamente si liberavano dello statuto di rozzezza e di subalternità che aveva connotato i dialetti nei secoli precedenti. Dopo l'Unità d'Italia, infatti, si registra un nuovo interessamento per le tradizioni regionali, con una conseguente crescita di studi e documenti che miravano a promuovere una nuova idea di dialetto. Fu con l'affermarsi del verismo (tra il 1880 e il 1890) che venne proposto una sorta di "studio sociale" che ebbe come primo obiettivo la comprensione delle realtà presenti nelle sfere più basse della popolazione, e fu proprio al dialetto che venne dato il compito di documentare le differenze regionali e di farsi testimonianza delle peculiarità culturali di ogni strato sociale. L'impegno dei veristi ha permesso di dare una spinta allo sviluppo della letteratura dialettale, tanto da porsi in competizione con la tradizionale letteratura in lingua (Chiesa, Tesio 1978, 32-37). I migliori risultati offerti dalla poesia verista scritta in dialetto si ritrovano nel Sud Italia, a Napoli principalmente, e infatti, i massimi esponenti della ripresa dialettale, che si verificò alla fine del XIX secolo, sono i napoletani Ferdinando Russo e Salvatore Di Giacomo, il cui esordio si colloca per entrambi negli anni '80 dell'Ottocento (Brevini 1990, 175-176).

Il napoletano di Ferdinando Russo vuole essere espressione del sottoproletariato; è un codice poetico di impianto realistico e fortemente connotato in termini sociali. La struttura della sua lingua è molto complessa, tant'è che in taluni passaggi il dialetto risulta essere quasi opaco o in traducibile per via dell'alto contenuto gergale. Salvatore Di Giacomo invece opta per un napoletano costruito sulle proprietà fonetiche della lingua; pertanto, grande attenzione viene data al suono delle parole dialettali che consentono di penetrare con immediatezza nella realtà napoletana dell'epoca. Soprattutto, con l'opera del Di Giacomo la poesia in dialetto assume caratteristiche tali da porsi qualitativamente in competizione con la tradizionale poesia in lingua. A fronte della crisi del linguaggio poetico, che viene accusato di essere privo di sufficienti mezzi espressivi, il poeta napoletano opta per l'utilizzo del proprio dialetto ma allontanandosi dai tratti comici, dall'uso folclorico e dalle convenzioni parodistico-giocose che avevano da sempre connotato la scrittura in dialetto (Brevini 1990, 176-186).

Soffermandosi sulla poetica di Salvatore Di Giacomo, Pier Paolo Pasolini pone attenzione su un aspetto particolare, che risulterà fondante per gli sviluppi successivi della poesia in dialetto: il poeta «giunge all'espressione poetica quando diviene tutto assorbito nell'alone della sua sensualità in cui il mondo si faceva puro fervore, puro ardore, entusiasmo, felicità: e mai dunque oggetto di conoscenza e quindi rappresentazione» (Pasolini, Dell'Arco 1995, XXIX). In altre parole, Salvatore Di Giacomo prende le distanze anche dalle impostazioni di tipo verista e dall'impianto realistico che caratterizzava l'ambiente letterario del periodo, la cui presenza appariva necessaria in ogni esperienza letteraria in dialetto. Le immagini proposte nell'opera poetica sono private di una determinazione geografica e sociologica e viene altresì meno l'esigenza di mostrare una precisa realtà e condizione sociale (caratteri evidenti invece nel lavoro del collega Ferdinando Russo). Non appare un chiaro riferimento al mondo napoletano, se non attraverso il riconoscimento del dialetto, e al lettore viene presentata una realtà non precisata, generica e sfumata. Di fronte a una scrittura che presenta tali caratteristiche, risulta chiaro che il codice scelto non è più lo strumento adibito

a testimoniare e documentare la realtà circostante ma diviene il mezzo per sperimentare nella propria esperienza di letterato la poesia e la lingua (Brevini 1990, 187; Mengaldo 2003).

Questo, seppur molto breve, excursus sui caratteri dell'opera digiacomiana¹ risulta molto utile per comprendere la nascita e i successivi sviluppi della poesia dialettale del Novecento. La lezione di Salvatore Di Giacomo sarà particolarmente feconda per la letteratura dialettale novecentesca, ed essa si ritrova in tutte le espressioni poetiche in cui il dialetto non è utilizzato per garantire una semplice rappresentazione del mondo, ma diviene strumento delle più profonde espressioni e sensibilità poetiche. Ad esempio, l'utilizzo del friulano di Pier Paolo Pasolini, sul quale si concentreranno le argomentazioni di questa tesi, è maturato proprio guardando all'uso che fa Di Giacomo del dialetto in poesia. Circa la nascita della poesia dialettale del Novecento, la situazione appare essere piuttosto chiara e libera da controverse questioni di carattere critico-filologico, che caratterizzano invece le argomentazioni sull'evoluzione della poesia in lingua. La critica distingue lo sviluppo della poetica dialettale a cavallo tra Ottocento e Novecento in due momenti essenziali: il primo viene individuato nel già citato passaggio a un rinnovato modo di fare poesia, in cui esemplare è la poetica e il pensiero di Salvatore Di Giacomo; il secondo momento coincide con l'opera di Virgilio Giotti e ad essa si fa corrispondere la vera e propria nascita della poesia in dialetto novecentesca (Brevini 1990, 185-187).

L'esordio di Virgilio Giotti (Trieste, 15 gennaio 1885 – Trieste, 21 settembre 1957) si colloca nel 1914, quando a Firenze, presso l'editore Ferrante Gonnelli, pubblica a sue spese il *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*. Fecero seguito *Caprizzi, canzonete e storie* (1928), *Colori* (1941), *Nuovi colori* (1943), *Sera* (1948) e *Versi* (1953). Tutte queste opere raccolgono poesie scritte in triestino e in veneto, che poi confluirono nel volume *Colori (1909-1955)* pubblicato nel 1957 presso l'editore Riccardo Ricciardi (Milano-Napoli) (Giotti 1997).

¹ Per uno studio più approfondito sull'opera di Salvatore Di Giacomo si veda Mengaldo P. V., (2003), *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Liguori Editore, Napoli.

Con Virgilio Giotti si ha la prima distinzione tra “lingua della poesia” e “lingua di ogni giorno”. Qui di seguito viene riportato un episodio che vede protagonista proprio Giotti, in cui sembra che il poeta non facesse uso del dialetto triestino nei rapporti quotidiani ma preferisse comunicare in italiano (Doi 2011, 40): il triestino per Giotti era una lingua così raffinata da essere destinata unicamente alla poesia (Mengaldo 1978, 188).

Siccome Giotti, parlando, usa la *koinè* italiana, un amico gli chiese un giorno perché non parlasse il suo dialetto. «Ma come» rispose Giotti, «vuole che usi, per i rapporti di ogni giorno, la lingua della poesia?» (Pasolini 1956 [1999a, 1012]).

Giotti, seguendo la lezione di Salvatore Di Giacomo, prende le distanze dall'uso fortemente folclorico e pittoresco del dialetto. L'elevata tensione lirica delle sue poesie si accompagna a una lingua comune e popolare che accoglie tematiche legate alla quotidianità e permette di fare emergere semplici quadri costituiti dagli affetti domestici e dai sobborghi triestini. Lo sfondo perfetto entro cui il dialetto triestino diviene strumento non di realismo e di descrizione oggettiva del mondo, bensì di espressione della propria anima (Citanna 1956, 19-28).

A conclusione di tale ragionamento circa il mutamento dei caratteri della poesia dialettale a cavallo tra Ottocento e Novecento, è opportuna una ulteriore precisazione: i due momenti che la critica individua come portanti nello sviluppo della poesia in dialetto, ovvero la lezione di Salvatore Di Giacomo e l'opera di Virgilio Giotti, non devono subire una netta separazione o essere privati di una loro interdipendenza. La scelta di trovare nella storia della poesia dialettale momenti di maggior sviluppo e fare di questi i punti di riferimento principali accompagna puramente ragioni legate a una migliore comprensione del fenomeno dialettale. Non bisogna infatti dimenticare che esiste una base di continuità che dal Di Giacomo giunse sino a Giotti e che proseguì successivamente nel corso di tutto il primo Novecento.

1.2. *La poesia dialettale del primo Novecento*

Individuare tratti comuni e ricorrenti nella poesia dialettale del primo Novecento risulta essere un lavoro assai arduo proprio a causa del carattere articolato che segna il passaggio alla poetica in dialetto novecentesca.

Al fine di rendere più comprensibile lo sviluppo del fenomeno dialettale, risulterà senz'altro vantaggioso porre attenzione ai caratteri generali dell'esperienza letteraria in dialetto e riconoscere le tendenze principali. Come accennato, una delle principali novità, che si registra già a partire dalla fine dell'Ottocento con la poesia di Salvatore Di Giacomo, è lo spostamento dell'attenzione degli autori e dei poeti dal piano della realtà a quello dell'io. La nuova poesia dialettale accoglie le passioni e il coinvolgimento emotivo che il poeta sente per i propri luoghi, mentre la scrittura verista perde la sua forza d'urto e le nuove sensibilità poetiche si allontanano dalle precedenti intenzioni di carattere documentativo e realistico. La poesia dialettale primonovecentesca si carica di nuove suggestioni mitiche e il poeta mira proprio a far emergere, attraverso la scrittura, il mito della sua terra e il suo profondo sentimento di partecipazione ad esso. Tale obiettivo è garantito proprio dall'utilizzo del dialetto che dà alla scrittura una certa densità emotiva. Come evidenzia Franco Brevini, la propria emotività e la passione avvertita per la terra d'origine non darebbero i medesimi risultati se venissero espresse in lingua italiana. È l'uso del dialetto che permette una rappresentazione sentita di una nuova realtà (Brevini 1990, 191-192).

In sostanza, con la svolta novecentesca, il poeta mira a delineare l'immagine della sua piccola patria, alla base di questo tentativo vi è sempre l'amore per la terra d'origine che costituisce una delle principali novità in ambito poetico del XX secolo. Se nell'Ottocento gli autori, come il già citato Ferdinando Russo, rappresentavano in poesia scene di vita popolare all'interno di uno sguardo pressoché realistico, ora l'io «non mira più a rappresentare la comunità, [...] ma ad assumerla su di sé. Egli tende a riconoscere nel suo destino quello dell'intera collettività di dialettofoni» (Brevini 1990, 192). L'amore per la terra di

appartenenza e l'allontanamento dalle impostazioni veriste, comporta che molto spesso ciò che viene raffigurato in poesia è l'immagine mitica e stereotipata della piccola patria, che collide con la ricerca di verità poetica. Tale conflitto verrà messo in evidenza da Pier Paolo Pasolini soprattutto nelle pagine dedicate al Friuli nella sua antologia *Poesia dialettale del Novecento*, curata assieme a Mario Dell'Arco e pubblicata nel 1952. Parlando del poeta friulano Ercole Carletti, Pasolini scrive:

[...] amava questo Friuli e questa sua gente di un amore maniaco che gli inibiva l'amore più interno e libero, di cui egli, per la sua estrema sensibilità, era capace; aveva sempre presente nel cantare il Friuli [...] che esso va amato come “collettiva terra natale” non come una patria personale (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXIII).

Oppure, ancora, Pasolini sottolinea la irrealtà del mondo contadino friulano che emerge dai versi di Argeo (Celso Cescutti):

[...] sí che il Friuli vi compare scorciato in particolari magici, irreali appunto perché carichi di realtà naturale: non affiora alla luce della coscienza. Proprio dunque per diverse ragioni come nei poeti “colti” che anziché “rappresentare” il Friuli, e quindi ridurre a concrezioni poetiche quello ch'essi a priori ritenevano il suo “spirito”, ne adoperavano il “tono” sentimentale come tono [...] dei loro settenari, dei loro ottonari. Bisognava allora, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII)

Pasolini ha a lungo riflettuto sul fenomeno che vede contrapposta la verità poetica e la retorica stereotipata della piccola patria. Innanzitutto, la poesia dialettale della prima metà del Novecento si rivolgeva a un pubblico prevalentemente borghese, le scelte linguistiche e poetiche degli autori si basavano molto su motivazioni legate alla ricezione della propria poesia e ai gusti predominanti. Brevini osserva che generalmente predomina un dialetto

antiespressionistico e livellato sul gusto borghese per garantirne un'elevata dignità letteraria e un'ampia ricezione (Brevini 1990, 193-195).

Tali riflessioni si ritrovano già in due lavori di Pasolini pubblicati nei primi anni Cinquanta: la già citata antologia *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Poesia popolare italiana* (1955). Nella introduzione all'antologia Pasolini chiarisce sin da subito che la poesia dialettale che egli preferisce è quella che riesce ad avvicinarsi maggiormente alla realtà quotidiana cogliendone tutte le sfumature (Pasolini, Dell'Arco 1995, XXIII-XXV). Ma non solo, alla base della poesia in dialetto deve esserci l'adesione del poeta a quella realtà popolare, resa possibile o mediante la provenienza originaria, o tramite l'appartenenza di classe agli ambienti sociali popolari, oppure attraverso la volontà dell'autore, anche di estrazione borghese, di «regredire nell'altro» (Patti 2022, 114).

Cosa intenda Pasolini quando parla di «regresso» lo si evince da due articoli pubblicati agli inizi degli anni Cinquanta: *Romanesco 1950* (1950) e *Dialetto e poesia popolare* (1951). Nella prima pubblicazione Pasolini coglie l'occasione per discutere sul significato di «regresso» prendendo in considerazione una poesia di Mario Dell'Arco, *Tormarancio* (1950), scritta in dialetto romanesco. Pasolini nota come, nonostante si tratti di un'opera scritta in dialetto, l'autore fa uso di una lingua alta e preziosa, caratterizzata dalla ricerca di parole rare e antiche, tanto da giungere al pastiche linguistico (Pasolini 1950a [1999a, 341-344]). A Dell'Arco mancherebbe quindi «l'oggettivazione di sé nel parlante della borgata: l'immedesimazione, per esprimerci in un termine più corrente: forse un ultimo decisivo sforzo di pietà» (Pasolini 1950a [1999a, 343]). In *Dialetto e poesia popolare*, Pasolini fa uso del termine «regresso» per indicare sempre una sorta di immedesimazione che il poeta compie nell'interno del parlante inconsapevole, portato poi al livello di coscienza (Pasolini 1951 [1999a, 375]). Tuttavia, spiega Pasolini, la scelta di fare uso del dialetto in poesia e di rappresentare scene di vita popolare non è sufficiente affinché si possa parlare di poesia realistica. Anzi, spesso accade che l'autore di estrazione borghese imponga la propria cultura “alta” e le proprie ideologie alla cultura “bassa” popolare. In sostanza, per far emergere una

dimensione reale, concreta e sensuale dell'ambiente popolare proposto in poesia è necessaria una totale immersione emotiva e sociale in quella realtà (Patti 2022, 114-115).

Nelle argomentazioni contenute nella antologia *Poesia popolare italiana*, a partire dalle riflessioni circa il ritardo politico, linguistico e culturale che ha investito storicamente l'Italia e che la differenzia dagli altri Stati europei, Pasolini propone la figura dell'intellettuale mimetico che si pone come intermediario tra la cultura popolare e quella borghese (Pasolini 1955 [1999a, 888]). Una delle principali conseguenze del "ritardo italiano" riguarda proprio l'imposizione della cultura borghese anche al mondo popolare. Sul versante poetico questo si traduce nella realizzazione di una poesia colta dalla quale emergono immagini stereotipate o mitiche della realtà che si vuole rappresentare. Al tempo stesso, se la poesia viene prodotta da un autore che non possiede una cultura borghese, bensì umile e popolare, il risultato sarà una poesia folcloristica (Patti 2022, 117). Pasolini propone quindi la sua teoria di «mimesi linguistica» e la figura di intellettuale mimetico per superare l'*impasse* sopra descritto:

[...] una lingua iniziale puramente ipotetica – diramazione di questa secondo l'immanente bilinguismo su due strati: alto e basso [...] – formazione nello strato alto di una lingua speciale (letteraria con la sua evoluzione stilistica libera) – discesa di questa lingua speciale verso l strato basso, conservatore, ritardatario, dotato di un'attitudine psicologica ed estetica ormai molto diversa – acquisizione di tale lingua da parte dello strato basso attraverso diversi caratteri stilistici (Pasolini 1955 [1999a, 894]).

Prima delle riflessioni pasoliniane la poesia in dialetto, nel corso dei primi cinquant'anni del Novecento, continua a rappresentare l'immagine di un mondo popolare ben delineato con un chiaro e continuo riferimento, a livello di ricezione e di lingua, alla realtà borghese dei municipi. Tuttavia, non si può negare la pressione che l'oralità e le parlate colloquiali esercitano sulla scrittura: nella poesia in dialetto si ritrova una lingua familiare, affettiva e colloquiale autorizzata proprio dalla volontà dell'autore di appartenere a una data comunità popolare e di farsi parlante all'interno della stessa, e questa nuova esigenza viene

testimoniata dal fatto che il poeta aspira a farsi personaggio o protagonista all'interno dei suoi testi scritti in dialetto. Gli autori di poesia in dialetto che operano nella prima metà del Novecento continuano a prediligere una poesia di impianto tradizionale, fedele alle strutture chiuse e regolare dal punto di vista metrico; il loro lavoro ha posto le basi per garantire una dignità sia linguistica che letteraria al dialetto, con il completo compimento di quella discesa verso il basso e il mondo umile che aveva già promosso in precedenza Giovanni Pascoli, eletto a padre della poesia dialettale del Novecento (Brevini 1990, 194-198).

1.3. *La rivoluzione linguistica pascoliana e le influenze sulla stagione dialettale novecentesca*

Il peso della poetica di Pascoli, almeno sino alla metà del Novecento, è stato decisivo per l'evoluzione sia stilistica che tematica della poesia in dialetto contemporanea. La centralità della figura di Pascoli è stata in più occasioni messa in luce da Pasolini, il quale sottolinea che «l'apporto di Pascoli alle forme poetiche del Novecento è stato determinante [...] se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua, sia pur contraddittoria e involuta, elaborazione» (Pasolini 2009, 297). La riflessione sulla lingua utilizzata da Pascoli resta centrale nella produzione in dialetto primonovecentesca: un forte interessamento viene innanzitutto riscosso dalla capacità delle parole pascoliane di farsi concrete e quotidiane (pur sempre affiancate al lessico della tradizione) e di evocare intense immagini ben visibili; in secondo luogo, ciò che accomuna le diverse generazioni di poeti dialettali al poeta di San Mauro è la fiducia che viene riposta su un nuovo mezzo linguistico, ovvero il dialetto inteso come strumento espressivo (Venturi 2020, 62).

Pascoli rappresenta il modello di una lirica impegnata nell'abbassamento del tono e dei temi della poesia, in cui l'opera poetica viene progressivamente condotta verso atmosfere più umili e quotidiane e verso tematiche intimistiche. Secondo Franco Brevini (1990) pare

che sia *Myricae* (1891) a offrirsi come modello di tale poesia, avvallando il mondo campestre e provinciale e l'elegia degli affetti (Brevini 1990, 204). Questi elementi si trovano ripresi nella poesia in dialetto primonovecentesca accanto all'obiettivo di condurre la realtà provinciale alla sua lingua. Tuttavia, per non cadere in una lettura banale di Pascoli, come sicuramente accadde tra i dialettali del Novecento, è necessario ricordare che l'obiettivo di Pascoli era scuotere il tradizionale edificio della poesia italiana facendo uso di una lingua estranea, legata al dialetto e al gergo². Resta indubbio però che con *Myricae* Pascoli legittima la poesia in dialetto, tanto che essa ha ottenuto un ampio riconoscimento all'interno della tradizione letteraria illustre e trovandosi in una posizione parallela alla poesia in lingua (Brevini 1990, 205).

Venendo ora a una trattazione più specifica circa i caratteri della poetica pascoliana che hanno influito sulla poesia in dialetto primonovecentesca, il problema dei contenuti, connesso a quello del mezzo espressivo, era particolarmente sentito dal poeta di San Mauro e proprio la “piccola patria” romagnola e le intime memorie passate ne porgevano i motivi: l'amore per la lingua e la cultura popolare e regionale implicavano una profonda fedeltà alla propria terra. Ma l'interesse per la poesia e la lingua popolare era ben presente anche al di fuori dell'attaccamento alla patria romagnola; è noto, infatti, che Pascoli fece alcuni studi e ricerche personali sulla poesia popolare e sull'uso del dialetto (Del Beccaro 1969, 295). Negli anni '90 dell'Ottocento Pascoli cominciò ad esporre le proprie idee sulla poesia e la lingua in alcuni scritti teorici e critici, disegnando una poetica che trova proprio nella questione della lingua uno dei nuclei principali: il poeta prende le distanze dalla lingua poetica tradizionale, e il pretesto gli viene fornito da un verso del *Sabato del villaggio* di Leopardi, in cui il poeta recanatese fa riferimento a un mazzolino di rose e viole (Afriso, Soldani 2012, 43-44):

² Brevini, *Pascoli e la poesia dialettale del Novecento*:

<https://www.dialettoromagnolo.it/uploads/5/2/4/2/52420601/pb-237-file-brevini1.pdf>

Io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore di indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore di indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole [...], tutti gli uccelli a usignolo (Pascoli 1981, 1701).

Il concetto è chiaro: l'indeterminatezza del linguaggio della poesia italiana implica l'errore «del falso» e quindi una certa fissità nell'utilizzo dei termini («tutti gli alberi si riconducono a faggi, tutti i fiori a rose e viole, tutti gli uccelli a usignolo»), mentre il nuovo linguaggio poetico dovrà mirare a una rappresentazione autentica, vera e concreta del reale. Al tema è dedicato il saggio *Il fanciullino* (1897) in cui una rappresentazione più determinata è associata alla visione del fanciullo, ma anche dell'antichità e del mondo contadino. Quest'ultime sono infatti delle realtà che hanno mantenuto nel tempo una visione autentica, "infantile" e oggettuale del mondo (differentemente dalla realtà moderna che ha perduto questa capacità). Tale visione autentica delle cose necessita dell'utilizzo di un linguaggio preciso, in grado di far emergere il senso concreto della realtà, prendendo le distanze quindi dalla «lingua grigia, inespressiva, perché generica e astratta, della modernità.» (Afribo, Soldani 2012, 43-44). Ugualmente improntata alla concretezza e alla autenticità risulta essere il dialetto, la lingua del mondo popolare, così come la lingua della poesia classica, dall'antichità sino a Dante (Afribo, Soldani 2012, 44).

Nella prefazione a *Fior da fiore*, Pascoli, prendendo le difese del patrimonio linguistico regionale e popolare, e rivolgendosi a coloro che ancora sono in grado di cogliere l'autenticità del mondo esterno, ovvero i fanciulli, scrive:

Qualunque sia la vostra regione e il vostro dialetto e la vostra condizione, tutte quelle parole così particolari e vivaci, anche se voi le sapete ora, le dimenticherete col tempo. Vi s'insegnerà a lasciarle da parte, tali parole troppo vive, per usar soltanto

certe altre parole troppo generiche, smorte e opache. [...] Ahimè! la lingua grigia si presta poco all'arte! Gli scrittori d'oggi costretti a usare questa lingua che a mano a mano divien più numerata e scolorita, s'ingegnano con gli aggettivi e con le combinazioni varie dei medesimi elementi, come i marini che con pochi fanali e poche fiamme si danno tra loro certe notizie necessarie. Studiamo la lingua! S'ingegnino gli scrittori [...] s'ingegnino a mettere in circolazione le parole che da sole esprimono subito ciò che da altri è espresso con tre o quattro fiamme o tre o quattro lanterne: voglio dire con un sostantivo e tre o quattro aggettivi. [...] La lingua grigia è causa ed effetto d'un cotal daltonismo per cui non vediamo più i colori varii che ci abbelliscono la terra e il cielo e l'anima. [...] Concludo, o giovinetti. Volete essere buoni per l'arte umana, per l'arte delle arti, per la poesia? Ecco il segreto, che io imparai troppo tardi: chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite; [...] E guardate e ascoltate, intorno a voi e dentro voi: il che torna a dire come — rimanete più che potete quel che siete: fanciulli; — perché gli uomini fatti non ascoltano e non guardano più (Pascoli 1995, XII-XIV).

I testi pascoliani, sia in prosa che in versi, testimoniano come il problema linguistico abbia assunto progressivamente una posizione centrale nelle riflessioni del poeta. La maggiore novità consiste nella rottura con il linguaggio tradizionale operata attraverso l'introduzione di ciò che Gianfranco Contini, nel suo studio *Il linguaggio di Pascoli* (1958), definisce con i termini «linguaggio pregrammaticale» e «linguaggio postgrammaticale». Nel primo caso Contini fa riferimento a un linguaggio realizzato per mezzo delle onomatopee e quindi della imitazione dei suoni naturali (ad esempio l'imitazione del cinguettio dei passerii e delle rondini in *Myrica*) caricati di senso fonosimbolico; il linguaggio postgrammaticale invece fa riferimento agli oggetti attraverso l'uso di parole precise che variano dai tecnicismi ai dialettismi. Ciò che ne risulta è uno sguardo che privilegia gli elementi umili e quotidiani e, conseguentemente, un linguaggio che tende verso il basso, adeguandosi alle immagini che emergono dalla scrittura (Afriso, Soldani 2012, 44-45).

Lungo tutta la «linea myriciana» (Del Beccaro 1969, 296), da *Myricae* (1891) ai *Poemetti* (1897), ai *Canti di Castelvecchio* (1903), la funzione del dialetto, prevalentemente toscano, non si esaurisce, ma anzi diviene progressivamente un fatto estremamente vivo, utile al poeta per descrivere il rapporto che intercorre tra sé e il mondo circostante. Di conseguenza, il lessico utilizzato assume anche una funzione letteraria, penetra nell'ambiente sociale e mira ad esprimere il senso della realtà (Del Beccaro 1969, 298-304). Lo sperimentalismo pascoliano crea un linguaggio poetico che si discosta molto dal tradizionale sistema linguistico, poiché vengono accolte caratteristiche proprie di linguaggi periferici (tecnico-scientifici e dialettali-popolari) che molto peso avranno nella nascente tradizione linguistica-poetica del Novecento (Afrifo, Soldani 2012, 49-50).

La discesa verso il mondo umile e quotidiano operata da Pascoli non poté non attirare l'attenzione degli autori di poesia dialettale del primo Novecento, che infatti accolsero con entusiasmo la lezione pascoliana, facendo di Pascoli una sorta di “padre” della poesia in dialetto novecentesca. All'interno di una tradizione monolingvistica e petrarchesca, a Pascoli va il merito di aver dato credito a un nuovo gusto plurilinguistico, segnando di fatto una frattura nella tradizione italiana: Pascoli fornì una vera e propria autorizzazione alla tradizione dialettale, legittimando anche una ricerca di carattere lirico ed elegiaco, mentre veniva meno il carattere comico-realistico e lo statuto di subalternità che aveva da sempre accompagnato le esperienze letterarie in dialetto (Brevini 1990, 200-203).

Pascoli, in altre parole, sottrae l'universo contadino dalla prospettiva comica e introduce importanti novità a livello tematico e linguistico, che vengono accolte dalle generazioni di dialettali del Novecento. Il contadino viene rappresentato nella sua quotidianità e il mondo rurale che emerge dalla poetica pascoliana assume anche delle implicazioni ideologiche: Pascoli offre all'Italia rurale una identità precisa e un'autocoscienza che le permette di emergere nella poesia e porsi accanto alla letteratura tradizionale. Il punto di partenza è sempre l'osservazione della realtà popolare e dell'ingenuità del mondo contadino che vengono descritte attraverso il dialetto. Il passaggio del dialetto da lingua della

realtà a lingua della poesia nasce proprio all'interno della rivoluzione pascoliana e inaugura la nuova stagione novecentesca³ (Brevini 1990).

1.3.1. *L'eredità pascoliana sul Novecento dialettale*

Nella *Introduzione* all'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (1952), Pasolini riflette sulla storia della poesia dialettale individuando alcuni momenti essenziali: il primo è segnato dalle esperienze di Ferdinando Russo e Salvatore Di Giacomo che si inseriscono all'interno di un ambiente letterario romantico-verista; il secondo momento è invece segnato dalla centralità della figura di Pascoli, la cui influenza è però penetrata in ritardo in area dialettale rispetto alla letteratura in lingua (Venturi 2020, 57). Pasolini, infatti, scrive: «Dal 1920, 1925, in poi i dialettali non tradurranno più, idealmente, da una lingua verista, ma, ormai, da una lingua pascoliana: ambedue già potenzialmente dialettali» (Pasolini, Dell'Arco 1995, LX).

Nel corso degli anni Venti del Novecento il pascolismo sembra quindi esercitare una notevole influenza sulle esperienze letterarie in dialetto, differentemente dalla letteratura in lingua che accoglie la lezione della poetica pascoliana già tra il 1890 e il 1900. Tuttavia, negli anni immediatamente seguenti la morte di Pascoli (avvenuta nel 1912), l'influenza pascoliana sulla letteratura in lingua sembra subire un rallentamento, continuando invece indisturbata in area dialettale (Borghello 2014, 34-36):

La reazione al Pascoli di Croce e della Ronda, e in genere di tutto il neotradizionalismo del dopoguerra, post-vociano, – il ritorno all'ordine che darà poi l'accademia ermetica – fermeranno sul piano più alto del gusto letterario questa

³ Brevini, *Pascoli e la poesia dialettale del Novecento*:

<https://www.dialettoromagnolo.it/uploads/5/2/4/2/52420601/pb-237-file-brevini1.pdf>

influenza, che continuerà allora sotterraneamente, e proprio in quelle zone, che, com'è naturale, si trovano rispetto ad essa in ritardo e ai margini, cioè le zone dialettali (Pasolini, Dell'Arco 1995, LX).

Nel quadro qui descritto si delinea progressivamente l'importanza della «funzione Pascoli» (Borghello 2014, 36) dal punto di vista stilistico e tematico per la poesia in dialetto del Novecento. Pasolini, nel tentativo di storicizzare l'incidenza del pascolismo, individua inoltre tre stagioni della poesia in dialetto: tra i primi “pascoliani” vengono inseriti Costa, De Titta e Lorenzoni in cui si ritrovano elementi popolareschi visti come «resti di un romanticismo imborghesito» (Pasolini, Dell'Arco 1995, LXXXIX); la stagione dei secondi “pascoliani” si sviluppa tra gli anni Venti e Trenta del Novecento e individua il dialetto come strumento di introversione e non di descrizione della realtà popolare (tra questi spiccano Pinin Pacot, Edoardo Firpo, Aldo Spallicci e Biagio Marin) (Venturi 2020, 58); all'altezza degli anni Quaranta, con Antonio Guerra e Cino Pedrelli, Pasolini individua la terza generazione, che si distingue dalle due generazioni precedenti per la graduale influenza esercitata da Montale e, di conseguenza, per il rinnovamento delle tematiche (Borghello 2014, 37).

Pasolini ammette che è proprio a partire dall'ultima generazione di dialettali-pascoliani che si verifica un mutamento nel rapporto tra lingua e dialetto: la lingua italiana, prima solo istituzionale e letteraria, comincia a essere lingua parlata anche nei rapporti più umili e quotidiani. Proprio per tale motivo «estremamente più complessa è dunque oggi la ragione di un ritorno al dialetto, a questa non più unica ma seconda lingua parlata, la lingua un'altra classe sociale: richiede, in confronto ai vecchi veristi, o un'assai maggiore raffinatezza, o un'assai maggiore inclinazione verso la massa. O forse le due cose insieme» (Pasolini, Dell'Arco 1995, CV-CVI). Tuttavia, è a fronte delle modificazioni linguistiche che investono l'italiano che il dialetto può trovare una maggiore legittimità letteraria e divenire «lingua della poesia», come aveva già in anticipo Virgilio Giotti.

1.4. *La legittimità letteraria e linguistica del dialetto*

Almeno fino alla metà del XX secolo la storia culturale dell'Italia, in assenza di una lingua unitaria, ha visto il costante riproporsi della questione della lingua nel suo duplice aspetto: una ricerca di carattere retorico-umanistico della lingua letteraria e la situazione di diglossia lingua-dialetto (Brevini 1990, 16); quest'ultima ha rappresentato i due poli opposti del repertorio linguistico italiano, ovvero la lingua letteraria e la varietà d'uso, e almeno sino agli inizi del Novecento sembravano essere due varianti linguistiche nettamente separate e impossibili da conciliare (Antonelli 2011, 28). E infatti, nei secoli, alla varietà bassa e popolare, connotata come inferiore e subordinata alla varietà letteraria, è spettato il ruolo di lingua rozza, dell'invettiva e dell'istinto che trovava il proprio posto in scritti di carattere grottesco, parodico e carnevalesco. La poesia in dialetto novecentesca, concepita come strumento di apertura verso il mondo popolare e quotidiano, ha rappresentato il momento in cui la cultura letteraria alta si è curvata verso la realtà umile e priva di idealizzazioni, conoscendo una importante ripresa qualitativa e quantitativa, tanto da imporsi come un vero e proprio "caso" della letteratura contemporanea (Brevini 1999, 3199). Sostanzialmente, se da un lato la scrittura in dialetto appartiene alla sfera comico-parodica, dall'altro si configura come mezzo per sondare la sfera del parlato e della verità. Cioè, il dialetto si identifica con l'ambiente popolare di cui è espressione, divenendo lo strumento principale di rappresentazione di realtà e spazi propri della vita quotidiana più umile (Accorsi 1978, 526).

Nel corso del Novecento l'uso della parola dialettale è protagonista di una importante svolta: il filone tradizionale, che relegava il dialetto alle forme comico-parodiche e giullaresche, progressivamente si esaurisce, permettendo alla letteratura in dialetto di confluire nelle forme liriche ed elegiache. Un ruolo decisivo nella promozione della dialettalità spetta a Gianfranco Contini che con la recensione alla raccolta di poesie in friulano pasoliniana, *Poesie a Casarsa* (1942), seguita dalla pubblicazione di *Letteratura dell'Italia unita* (1968) in cui vennero inclusi alcuni poeti dialettali, tra cui Giotti, Guerra, Pierro e Pasolini,

mostrò particolare interesse per la lingua delle origini e per la qualità della scrittura in dialetto (Brevini 1999, 320; Contini 1968).

Tale cambiamento riflette in parte anche le decisive modificazioni che stava subendo la cultura letteraria egemone in Italia, che si stava congedando dagli schemi veristi e positivisti (Brevini 1990, 24). Anche dal punto di vista linguistico si registrano notevoli cambiamenti che prendono piede dalla prima modernizzazione e industrializzazione della società italiana e dalla conseguente formazione di una nuova borghesia e di un moderno proletariato, a questi fattori si aggiungono inoltre un maggiore accesso all'istruzione e i flussi migratori dal Sud al Nord Italia che comportarono una più ampia apertura nei confronti di una lingua comune (De Mauro 1977a):

[...] industrializzazione, migrazioni interne, urbanesimo, allargamento del dibattito politico a ceti più vasti, adozione dei mezzi di informazione e di spettacolo di massa, hanno consentito e imposto a masse enormi di individui di varie regioni di venire a contatto fra loro e di venire a conoscere la lingua comune (De Mauro 1977a, 21).

Tornando alle novità che si registrano sul piano letterario, il discorso poetico passa dal piano della realtà a quello della memoria e dell'io e al centro dell'esperienza poetica si trova l'io poetante che rivendica le proprie radici dialettali e fa del proprio idioma lo strumento privilegiato per immergersi nel vissuto individuale, facendo leva sui legami affettivi con le proprie origini culturali e la piccola patria di appartenenza. La questione della lingua e della poesia dialettale costituiscono un modo per rivendicare la propria terra d'origine e legittimare, all'interno della cultura nazionale, uno spazio che dia autonomia e dignità letteraria e linguistica alle produzioni poetiche in dialetto (Bindi 2006, 291-292).

Il rapporto con il dialetto e il modo in cui esso viene concepito sarà destinato a mutare nel corso del Novecento, a partire soprattutto dai cambiamenti che investirono sempre più in profondità l'Italia dal punto di vista culturale, linguistico, sociale ed economico-politico. Se nel corso della prima metà del Novecento la poesia in dialetto costituiva uno strumento di introversione che poneva al centro l'io poetante e la propria interiorità, con la svolta

neodialettale, a partire dagli anni Sessanta-Settanta, e a fronte delle mutazioni portate dal boom economico, in poesia affiora un senso di malinconia per una realtà oramai perduta, l'autore stesso veste i panni di testimone di un mondo vergine, ingenuo e incorrotto ormai spazzato via dalla nuova realtà dei consumi e al quale lui rimane legato da vincoli autobiografici (Brevini 1990, 29-30). Nel secondo Novecento la scelta di servirsi del dialetto in letteratura ha una duplice motivazione: da un lato per sottolineare la tragicità che accompagna la fine di un passato paleoindustriale e incorrotto, dall'altro l'uso del dialetto non può più avere a che fare con «riesumazioni e imbalsamazioni [...] Deve essere sentito come guida (al di là di qualunque ipotesi sul destino) per individuare indizi di nuove realtà che premono per uscire» (Zanzotto 1976, 93-94).

All'origine della scelta dialettale si individuano diverse ragioni, assai complesse e stratificate. Brevini individua tre aree principali da cui provengono le ragioni che spingono verso la scelta dialettale: nella prima area risultano predominanti ragioni di carattere sociologico, alle quali fanno seguito quelle di tipo psicologico-autobiografico, e infine, la terza area in cui prevalgono motivi stilistici, linguistici e retorici (Brevini 1990, 86-88).

La poesia dialettale segna una importante novità nella tradizione letteraria, dopo la lezione di Salvatore Di Giacomo la scrittura in dialetto comincia a collocarsi, per la qualità dei risultati, accanto a quella in lingua. Ponendo attenzione al tipo di dialetto che viene utilizzato in poesia dalla gran parte dei poeti dialettali del Novecento, un tratto costitutivo risulta essere la *perifericità*, ovvero la tendenza degli autori di allontanarsi dalle parlate municipali optando per il dialetto più remoto e rurale (Brevini 1999, 3195). Soprattutto a partire dal secondo Novecento la poesia in dialetto è protagonista di una importante ripresa in ambito letterario, accompagnata da un maggiore interessamento nei confronti delle coscienze e delle culture regionali, nonché da studi e ricerche che ampliarono e approfondirono notevolmente la bibliografia dialettale (Chiesa, Tesio 1978, 32-37). Il che comportò il progressivo superamento del canone letterario tradizionale e il sensibile ridimensionamento del pregiudizio antidialettale: la realtà popolare poteva vantare una

cultura estremamente complessa e originale e la scrittura in dialetto cominciava a presentarsi come una delle possibili varianti linguistiche da utilizzare in letteratura (Brevini 1999, 3204).

1.5. «*Il dialetto è il popolo e il popolo è l'autenticità*⁴»

I problemi connessi alla letteratura dialettale si complicano considerando lo sviluppo di un nuovo fenomeno, ovvero la crisi vissuta dai dialetti a livello d'uso nel corso del secondo Novecento e, contemporaneamente, l'evoluzione e il rinnovamento poetico che investì la letteratura in dialetto. Per comprendere le ragioni di tale fenomeno è indispensabile spostare l'attenzione dal sistema letterario al contesto sociale, e quindi alle neonate reazioni contrarie alle tendenze omologanti e universalistiche della nuova realtà industriale del secondo dopoguerra (Brevini 1989, VII).

Pier Paolo Pasolini propone l'uso di una metafora per chiarire cosa stava avvenendo in Italia e per fornire una interpretazione sia politica che sociale della realtà neocapitalistica in sviluppo. In un articolo uscito il 1° febbraio 1975 sul «Corriere della Sera»⁵ Pasolini compara la fine dei valori e delle antiche civiltà contadina alla “scomparsa delle lucciole”:

[...] a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni, le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi

⁴ De André 1999, 226-227.

⁵ L'articolo uscì nel «Corriere della Sera» col titolo *Il vuoto di potere in Italia* (1° febbraio 1975), riapparso in seguito in *Scritti corsari* (1975) col titolo *L'articolo delle lucciole* (Borghi 2020).

giovani sé stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta.)
(Pasolini 1981, 157).

Gli antichi valori, che nell'articolo Pasolini individua «nella Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità» (Pasolini 1981, 158) e che appartenevano all'Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale, quasi improvvisamente non contano più. A sostituirli sono i nuovi valori, dati dal potere dei consumi, che deformano la coscienza del popolo italiano e propongono una nuova forma di civiltà. Tali modificazioni si riversano anche sulla lingua che diviene la sede privilegiata per osservare e riflettere sugli effetti dei fenomeni che avvengono a livello sociale. A tal proposito Pasolini discute sul generale degrado espressivo della lingua, individuandone la causa in quella «mutazione antropologica» che avrebbe provocato la fine dell'Italia paleoindustriale, omologando la politica, l'economia, la società e la popolazione italiana all'insegna del consumismo (Mazzilli 2019, 107-108). Tale mutazione antropologica sarebbe anche la causa della perdita di ogni forma di espressione identitaria, così gli uomini, «svuotati dei loro valori e dei loro modelli», sono ormai divenuti «larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese» (Pasolini 1975a [1999b, 676-677]). La violenza della modernizzazione borghese ha provocato un degrado sia morale che intellettuale e linguistico, Pasolini parla di un vero e proprio sconvolgimento socio-antropologico che ha mutato in profondità i bisogni e le aspirazioni degli individui indipendentemente dalla loro classe sociale (Venturi 2020, pp. 103-104).

In *Nuove questioni linguistiche* (1964), Pasolini propone una riflessione sul nuovo fenomeno tecnologico che investe la lingua in ogni sua estensione e in tutti i suoi particolarismi. Nel saggio Pasolini annuncia, cioè, la nascita dell'italiano come lingua nazionale e lega tale trasformazione linguistica alla industrializzazione del Nord Italia e conseguentemente ai rapporti che si instaurano col Mezzogiorno, ovvero alla creazione di una classe sociale realmente egemonica e unificatrice della società. In altre parole, mentre la

borghesia di tipo “paleoindustriale” non è mai riuscita a identificare sé stessa con l'intera società italiana, e ha fatto dell'italiano letterario la propria lingua di classe, la tecnocrazia del Nord impone la sua egemonia all'intero Stato italiano elaborando un nuovo tipo di cultura e affermando un linguaggio di tipo tecnico-scientifico (Pasolini 2020, 20).

La nuova variante di italiano si presenta come «omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura come modificatrice all'interno dei linguaggi» (Pasolini 2020, 19). L'italiano che nasce in ambito aziendale diviene la lingua della neonata civiltà industriale alla ricerca di una comunicatività funzionale e ripetitiva, incidendo di conseguenza sul grado di espressività della lingua stessa:

Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività. I dialetti (gli idiomi materni!) sono allontanati nel tempo e nello spazio: i figli sono costretti a non parlarli più perché vivono a Torino, a Milano o in Germania. Là dove si parlano ancora, essi hanno totalmente perso la loro potenzialità inventiva (Pasolini 1981, 63).

Dal momento che la società si ispira a nuovi modelli che hanno soppiantato l'autenticità e la semplicità del mondo popolare, in cui i parlanti sembravano padroneggiare una lingua spontaneamente espressiva, Pasolini non può che constatare da un lato il declino dei dialetti, sottoposti all'aggressione dei neonati modelli culturali e sostituiti dall'italiano medio, dall'altro la già anticipata perdita di espressività e di identità intellettuale e morale (Venturi 2020, 102):

Il popolo non parla più in dialetto, anzi se ne vergogna. La televisione gli offre un modello di comportamento diverso, dalla lingua ai gesti al cibo: così il popolo e la televisione distruggono in maniera turpe tutto il mio mito... Il popolo non ride più. [...] Siamo noi con la nostra visione piccolo borghese a pensare che le classi subalterne siano più soddisfatte di una volta perché hanno gli elettrodomestici, magari l'automobile, e si vestono o parlano come tutti. Di fronte a questo spaventoso

fenomeno, davvero fascista, di acculturazione, mi trasformo nel più accanito dei conservatori (Pasolini 1995, pp. 221-222).

Pasolini parla di una vera e propria perdita della creatività linguistica, conseguenza del tramonto dei valori e modelli tradizionali che fino a quel momento passavano immutabili dai padri ai figli. Pasolini concentra la sua riflessione sulla lingua, affermando che in tempi precedenti essa era costantemente rinnovata e inventata per le strade, sintomo dell'esistenza di una «cultura viva» (Pasolini 1975a [1999b, 676]) e non appiattita sulla spinta omologatrice del neocapitalismo. Per l'autore tale condizione sarebbe riconducibile alla tragica diminuzione dell'uso dei dialetti, che ha conseguentemente portato un annichilimento delle capacità linguistiche dei parlanti. L'autore sottolinea che le facoltà linguistiche delle nuove generazioni sembrano irrigidite in usi comunicativi artificiali; in altre parole, i ragazzi del popolo non sono più in grado di padroneggiare l'inventiva gergale che aveva caratterizzato la lingua dei loro padri (Pasolini 1981, 222-223), sembra esservi, da parte dei giovani, la volontà di abbandonare i valori della tradizione e di lasciarsi corrompere dai nuovi valori consumistici (Mazzilli 2019, 108; Onofri 1993, 13).

Al tempo stesso il problema sollevato da Pasolini circa l'espressività che viene meno a fronte di un linguaggio di tipo aziendalistico-scientifico, si accompagna con un'altra questione, ovvero la sopravvivenza della poesia nella realtà contemporanea. In sostanza, l'espressività della lingua, prima assicurata dalla letteratura e dalle varietà linguistiche rappresentate dai dialetti, appare seriamente compromessa nel mondo industrializzato (Lollini 1992, p. 69), nella *Lettera luterana a Italo Calvino* Pasolini parla di un vero e proprio «genocidio» che si è attuato nei confronti delle culture precedenti, da quella tradizionale borghese, alle culture particolaristiche e pluralistiche popolari (Pasolini 1975b [1999b, 700-705]). Pasolini rimpiange quelle culture prenazionali e preindustriali, da qui si articola la sua riflessione e la ricerca di ambienti puri e incontaminati, rimasti ancora lontani dalle influenze della realtà neocapitalistica del secondo dopoguerra. In tale avvicinamento alle piccole realtà che si sono salvate dalla tecnocrazia del Nord si manifesta il rapporto che Pasolini costruisce

con il dialetto: questa ricerca etica e antropologica spinge Pasolini a inserirsi nella schiera di poeti che rispondono alla necessità di recuperare la memoria e la propria identità tramite la scoperta delle proprie radici geografiche e culturali e attraverso l'uso dei rispettivi vernacoli (Brevini 1990, 399-410).

Il sentimento qui descritto è perfettamente evidente già a partire dalla raccolta di poesie d'esordio di Pasolini, *Poesie a Casarsa* (1942), in cui il poeta fa proprio l'utilizzo del friulano occidentale (il friulano di Casarsa della Delizia) per motivazioni in parte legate alla provenienza della mamma, Susanna Colussi, alla quale Pasolini era unito da un legame quasi viscerale:

[...] 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 (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII-CXXVIII).

Il friulano non apparteneva a Pasolini, in realtà l'autore stesso dichiara che non apparteneva nemmeno a sua madre: Susanna Colussi, nonostante fosse originaria di Casarsa della Delizia, aveva un'estrazione colta e la sua famiglia non faceva uso della parlata casarsese, bensì di un linguaggio misto di veneto e italiano. Nico Naldini, cugino e biografo di Pasolini, testimonia che il poeta aveva imparato il friulano stando a stretto contatto coi contadini e la popolazione locale casarsese nel corso delle vacanze estive trascorse in Friuli (Giordano, Naldini 2021, pp. 33-46). La scelta di Pasolini di utilizzare il friulano di Casarsa della Delizia in poesia è dettata da motivazioni legate all'esigenza di autenticità e di riscoperta della propria identità e delle proprie origini culturali e linguistiche (Doi 2011, pp. 39-41).

La ricerca di verginità linguistica che si intreccia alle radici biografiche è un tratto che caratterizza l'intero settore dialettale a partire proprio dalla poetica di Pasolini. In altre parole, il dialetto stabilisce una connessione tra la parola e la biografia degli autori, comportando, per ragioni espressive, un progressivo allontanamento dalle *koimài* regionali. I municipi, investiti dal processo di modernizzazione e industrializzazione, hanno perso il ruolo di centri propulsori delle culture dialettali, ruolo che spetta invece alle zone più periferiche che hanno

mantenuto intatta l'originaria autenticità culturale e linguistica. Mentre nel corso dei primi anni del Novecento il poeta sentiva la necessità di far emergere la sua appartenenza a una comunità dialettale, anche ritraendosi come umile personaggio all'interno dei suoi testi, ora si serve della propria parlata per descrivere una vicenda autobiografica. La separazione dalle *koinai* regionali comporta una profonda mutazione linguistica all'interno dello scenario dialettale: se l'uso delle varianti regionali era costitutivo di un panorama linguistico ben ordinato, seppur non omogeneo ma geograficamente connotato, ora la lettura della poesia in dialetto si trova ad affrontare un universo linguistico frammentato, dato dalla differenziazione di ogni singola varietà e delle realizzazioni individuali (Brevini 1990, 67-69).

Si delinea dunque una sorta di contrapposizione tra le più importanti espressioni di poesia in dialetto del primo Novecento, che emergevano nelle maggiori città italiane e all'interno di consolidate tradizioni letterarie in dialetto (il Veneto, Milano, Torino, Genova, Roma, Napoli ecc.), e i tentativi poetici in dialetto del secondo dopoguerra che guardano a vernacoli non metropolitani, fortemente decentrati e privi di una solida e antica tradizione letteraria (si pensi al romagnolo periferico di Guerra, al solighese di Zanzotto, al friulano occidentale di Pasolini, ecc.) (Mengaldo 1978, LXXI). È una evoluzione che accompagna la trasformazione del dialetto «da lingua della realtà a lingua della poesia» (Chiesa, Tesio 1978), nonché il passaggio «da una dialettalità intesa come apertura comunicativa, e comunitaria, a una dialettalità introversa o «endofasica» [...] portando all'estremo quella concezione del dialetto come strumento «vergine» su cui meno pesano norme grammaticali e convenzioni socio-culturali, e perciò garante della massima «autenticità individuale» (Mengaldo 1978, LXXI). Emerge il desiderio di riabilitare la memoria e la tradizione popolare come elementi vitali dell'identità personale a fronte di una realtà che propone una spinta contraria, verso la spersonalizzazione dell'individuo: in preda alla progressiva urbanizzazione e industrializzazione, diveniva necessario recuperare l'antico mondo fatto di miti e simboli familiari. Ed è proprio in questo periodo che Pier Paolo Pasolini sviluppa il suo pensiero incentrato sulla restaurazione della miseria e dell'universo contadino, in cui le radici e la storia

personale di ciascun uomo vengono investiti di nuovi significati che non si limitano all'autobiografismo. Il dialetto diviene lingua del corpo, dell'immediatezza e dell'istinto rispetto allo standard nazionale che non è più in grado di rispondere ai bisogni della comunità, e il recupero del proprio luogo di origine permette di dare senso a una vita ormai privata degli antichi valori (Brevini 1989, IX-XI). Il dialetto diviene lingua della poesia e del puro esercizio letterario, legittimata a veicolare simboli e significati di una comunità (Pellegrini 2007, 127-138).

Una delle prime conseguenze della scelta dialettale si riflette sulla ricezione degli scritti: la lettura e la comprensione della letteratura in dialetto costringono a una selezione e a un ridimensionamento del pubblico⁶; inoltre, il dialetto, nonostante si facesse progressivamente strumento per interpretare la realtà, rimaneva profondamente legato alle esperienze individuali e al vissuto dell'autore. L'uso "introverso" del codice, quindi, modificava in parte la rappresentazione del mondo esterno. Il dialetto diviene uno strumento linguistico estremamente specializzato e selettivo e per essere compreso necessita di tutte le mediazioni filologiche utili alla corretta interpretazione dei testi dialettali (Brevini 1990, 77).

È bene considerare che la scelta dialettale si accompagna a un evento sociale decisivo avvenuto nel secondo dopoguerra, ovvero l'accesso alla cultura anche a strati di popolazione con radicate capacità dialettali. Questo fatto ha permesso all'ultima generazione di dialettali⁷, che si sono formati intorno agli anni Quaranta e Cinquanta nel Novecento, di impadronirsi di strumenti espressivi propri del mondo popolare. In altre parole, il ceto intellettuale allarga i propri confini anche a strati sociali precedentemente esclusi muovendo i propri passi sulle tradizioni letterarie regionali (Brevini 1989, XIV-XV). Facendo nuovamente riferimento alla trattazione di Franco Brevini, la nascita e lo sviluppo della poesia dialettale è un fenomeno che si lega col nuovo bisogno di espressione di un gruppo di

⁶ Si direbbe ancora più ridimensionato rispetto al pubblico di lettori di poesia già ben selezionato (Brevini 1989).

⁷ Con la dicitura ultima generazione di poeti dialettali si fa generalmente riferimento a coloro che sono nati tra il 1920 e il 1930 (Brevini 1989, XIV).

intellettuali che si apre alla realtà popolare e accoglie il vernacolo delle proprie radici, nonostante a volte sia capitato che all'atto d'esordio i poeti dialettali abbiano tralasciato una conoscenza approfondita della lingua e della cultura popolana (Brevini 1989, XVI). Pare essere una costante significativa tra i dialettali del secondo dopoguerra, quella per cui molti dei maggiori poeti dialettali esordiscono o svolgono la loro attività poetica in dialetto lontani dal luogo di origine e dalla comunità di parlanti (Mengaldo 1978, LXXII). Basti infatti pensare al Pasolini di *Poesie a Casarsa* per comprendere quanto detto: negli anni Quaranta il poeta fa uso di una lingua non sua – ma materna – e di cui ancora non si è impadronito (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII-CXXVIII) e fa riferimento a una cultura e a luoghi che non conosce ancora perfettamente, se non per le vacanze estive trascorse in paese. Anche il movimento di opposizione alla politica linguistica promossa dal fascismo, che avvalorava le teorie puriste e connotava in termini dispregiativi, di emarginazione e inadeguatezza qualsiasi tradizione dialettale, è stato fondamentale per conferire una rinnovata dignità linguistica al dialetto e il suo uso in letteratura⁸ (Brevini 1989, XVI).

⁸ Il regime fascista si propose di disciplinare anche il repertorio linguistico nazionale tentando di limitare la diffusione delle parlate dialettali e i contatti con le lingue straniere (soprattutto nei territori alloglotti come la Venezia-Giulia e l'Alto Adige, in cui esistono delle minoranze linguistiche slovene, croate e tedesche), ricercando una omogeneità linguistica che si basasse unicamente sull'uso dell'italiano (Raffaelli 2010). La politica linguistica introdotta dal fascismo mirava a stabilire nuovi equilibri linguistici all'interno del Paese, mettendo in atto una serie di «azioni dirette o esplicite utili a influenzare i comportamenti della popolazione sul piano dell'acquisizione, della struttura (o corpus) e della ripartizione funzionale (o status) dei codici linguistici» (Gazzola 2006, 23), il tutto in nome della imprescindibile connessione tra l'unità linguistica e l'unità nazionale tanto auspicata dal regime (Raffaelli 2006, 1465). Il progetto di omologare linguisticamente la nazione si esprimeva attraverso differenti canali e strumenti, dall'istruzione (nelle scuole l'italiano era la sola e unica lingua che veniva insegnata), alla produzione di strumenti normativi come grammatiche e dizionari, agli strumenti di comunicazione di massa, come la stampa e la radio che contribuivano alla diffusione del corretto italiano, e al cinema che proponeva una lingua artificiale poco aperta agli innesti dialettali (Raffaelli 2010). Il regime fascista progressivamente irrigidì la propria politica linguistica mettendo in atto una ferrea propaganda antidialettale, accompagnata dall'assoluto divieto di utilizzare le varianti regionalistiche e localistiche nella stampa, in letteratura, nel teatro etc. (Raffaelli 2010); venne inoltre severamente limitata l'introduzione dei forestierismi. L'Accademia d'Italia, attiva sino al 1944 e rinominata «Commissione per l'italianità della lingua» nel 1941, si impegnava duramente nell'espulsione dei barbarismi dall'italiano, ritenuti offensivi per il prestigio e l'identità nazionale, tale

La nascita della poesia dialettale ha anche delle motivazioni di carattere psicologico: non solamente lingua della verità e della poesia, ma anche lingua materna (come il casarsese di Pasolini, o il *petèl* di Zanzotto), «testimone della verità degli esclusi, memoria del “basso”» (Brevini 1989, XIV). Il dialetto si fa lingua della interiorità atta a salvaguardare l'identità dell'individuo, è quasi una lingua sacrale che resiste alle trasformazioni della vita moderna e si presenta come strumento utile a sondare la memoria del passato (Lollini 1992, 73). A tal proposito eloquenti sono le parole di Andrea Zanzotto, il quale scrive:

Il dialetto appare come metafora – ed è un per un certo verso la realtà – di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo o stagnare ambiguo del fatto linguistico nella sua profonda natura. Esso resta carico della vertigine del passato... Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni) né “grammatica”: luogo, allora, di un logos che resta sempre “*erchomenos*”, che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane “quasi” infante pur nel suo dirsi, che è lontano da ogni trono (Zanzotto 1976, 91).

Da qui è possibile ribadire l'importanza che ha assunto il dialetto in quanto nuova lingua della poesia. A fronte dei cambiamenti che hanno investito l'Italia a livello economico-sociale e linguistico, portando alla nascita dell'italiano come lingua nazionale, la spinta della tradizione non può che trovare nei dialetti una sorta di protezione dal mondo esterno (Lollini 1992, 74). Il dialetto come lingua della poesia si fa rifugio della letteratura e luogo in cui è ancora possibile comprendere anche le più impercettibili pulsioni ed emozioni dell'uomo:

La parola della poesia non è mezzo, è corpo. Fosse solo mezzo non darebbe emozione. [...] La lingua della poesia è dunque la lingua che trascende le lingue, è corpo universale: comprende le sensazioni, le emozioni, il pensare, e anche ciò che

sentimento venne alimentato anche dal clima xenofobo che si cominciava a respirare a partire dal 1938 (Klein 1986, 193-200; Mengaldo 1994, 15; Raffaelli 2010). La politica linguistica fascista portò a una netta diminuzione dell'uso dei dialetti, tuttavia, se si considera che nel 1951 oltre quattro quinti della popolazione utilizzava ancora il proprio dialetto e solo quasi il 20% degli italiani aveva rinunciato ad esso, la diglossia rimase diffusa (De Mauro 1970, 130-131).

non è sentito, pensato. [...] La lingua della poesia è dunque la lingua dei moti più inaccessibili e impercipienti (Loi 1990, 48).

Il caso di Pasolini permette alcune considerazioni di carattere generale circa lo sviluppo della poesia dialettale proprio nel momento in cui le parlate popolari vengono minacciate dalla spinta omologante dell'italiano standard. Si è già accennato all'uso del dialetto come lingua della poesia, e in tal senso l'uso del dialetto inteso come strumento letterariamente incontaminato e incorrotto, si coniuga a una «una ricerca [...] di pura poesia» e a una «volontà di ritorno-regresso alle origini» (Mengaldo 1970, 13) alimentata dall'idea del dialetto come una lingua del mondo naturale e incorrotto, in cui l'umanità popolare, ancora arricchita di valori autentici e di incontaminate tradizioni contadine, è capace di dare senso all'esistenza (Mazzilli 2019, 111). Nasce la figura di un intellettuale che sceglie la lingua delle sue radici per rincorrere i luoghi della memoria e delineare una rappresentazione del mondo prossima alla sua esperienza, in questo modo la scrittura dialettale diviene testimonianza linguistica di una esperienza privata e autobiografica e, insieme, collettiva (Brevini 1989, XX).

Capitolo 2.

Pier Paolo Pasolini tra italiano e friulano

2.1. *Il linguaggio come chiave di lettura della realtà*

L'esordio poetico di Pier Paolo Pasolini va collocato interamente all'interno della tradizione otto-novecentesca assunta nelle sue più tipiche poetiche: la critica individua concordemente la matrice ermetica e simbolista, precisando in particolare le cospicue presenze degli influssi pascoliani, crepuscolari e decadenti, e una feconda "linea leopardiana" che accompagna la produzione poetica pasoliniana da *Poesie* (1945) a *Religione del mio tempo* (1961) (Santato 1980, 325). La poesia in dialetto friulano va invece storicizzata secondo coordinate critiche differenti, riconoscendo l'influsso di altre poetiche (come la lirica provenzale) e di diverse componenti tecnico-linguistiche sulla matrice ermetica e simbolista. Basti pensare alla concezione pasoliniana di dialetto, inteso come «lingua *naturaliter* poetica con i conseguenti sviluppi di ordine impressionistico-musicale» (Santato 1980, 325). Rodolfo Macchioni Jodi nota, inoltre, alcune influenze provenienti dalla poetica di Montale, e in particolare da *Ossi di seppia*, e come queste siano tutt'altro che marginali nel giovane Pasolini del periodo friulano. Tutta montaliana risulta infatti essere la rappresentazione di oggetti e situazioni utili al processo evocativo e alla immedesimazione emotiva del lettore (Macchioni Jodi 1954, 108). La lirica provenzale, per di più, rappresenta un momento cruciale nella formazione poetica di Pasolini nel corso degli anni trascorsi da studente universitario, tant'è che l'esordio poetico in dialetto si realizzò sotto tale suggestione letteraria, estetica e musicale. La coesistenza e il convergere di queste differenti componenti letterarie ed estetiche nella

scrittura pasoliniana producono effetti di evidente originalità stilistica e di indiscussa suggestione lirica che si manifestano all'interno di un esercizio di recupero della tradizione pensato in modo creativo (Santato 1980, 325-332). Ovvero, «la pluralità di suggestioni e modelli va a costituire una somma di materiali cui si applica l'inesauribile attitudine mimetica, creativa e ri-creativa di Pasolini. [...] l'attitudine mimetica sui modelli della tradizione si realizza attraverso una capacità di ri-creazione e re-invenzione in forme spesso originalissime» (Santato 1980, 332).

In tutta la complessa ed elaborata vicenda artistica e intellettuale di Pasolini, che si estende dalla produzione letteraria in lingua e in dialetto alla scrittura giornalistica e saggistica, alla sceneggiatura teatrale e agli interventi radiofonici, sino alla produzione cinematografica, si denota una attenzione, quasi ossessiva, per il linguaggio. Non si può infatti comprendere a fondo l'intera opera pasoliniana se non si considera adeguatamente la componente linguistica e l'uso di diversi linguaggi intesi come strumento per sondare la realtà, modificarla e fornirle senso (Venturi 2020, 13). Per Pasolini le diverse «realità idiomatiche» sono intese come «forme di vita», ovvero come elementi fondanti dell'esistenza (De Mauro 1977b, 250).

Pasolini è stato il primo artista di grande livello internazionale che possa definirsi multimediale nel mondo di oggi. Pasolini è un infaticato sperimentatore di linguaggi profondamente diversi. E per ciascun linguaggio, cioè per ciascuna famiglia di codici, dal pittorico al musicale, al filmico, a quello verbale, è un infaticato sperimentatore di lingue, di idiomi diversi. E, di nuovo, per ciascun idioma [...] è un infaticato utente e sperimentatore attivo e appassionato dei diversi registri linguistici possibili (De Mauro 1987, 258).

La sperimentazione di linguaggi e codici differenti diviene la condizione necessaria dell'esistenza poiché assicura un certo grado di partecipazione alla realtà, e conseguentemente la sua comprensione. Il patrimonio espressivo non si può volgere unicamente al linguaggio verbale, nel quale Pasolini individua un preoccupante impoverimento semantico e quindi un

allontanamento dalla realtà, ma deve considerare l'esistenza di codici e idiomi differenti (Venturi 2020, 23).

L'interesse di Pasolini ai diversi linguaggi e codici espressivi come strumenti di interpretazione del mondo circostante costituisce una costante sia all'interno della sua vastissima ed elaborata opera letteraria, artistica e intellettuale, che nella complessa esperienza biografica, caratterizzata anch'essa da un incessante bisogno di comunicare e di esprimersi. Quanto appena detto è evidente se si considera, anche sommariamente, l'intera articolata attività pasoliniana, non limitandosi alle sole poesie (in italiano e in dialetto) e alle opere pubblicate in volume o ai libri che hanno goduto di grande fama, ma vagliando anche la saggistica e gli articoli che Pasolini andava pubblicando in quotidiani o periodici, la scrittura di sceneggiature teatrali e cinematografiche e il lavoro di regista, gli scritti giornalistici, gli interventi radiofonici e le interviste, l'attività pittorica e artistica (Rinaldi 1982, 426)⁹. L'intero lavoro intellettuale e artistico pasoliniano si plasma sotto l'esigenza di una comunicazione il più autentica possibile, contrastando al tempo stesso tutto ciò che compromette tale autenticità (De Mauro 1987, 284). I codici linguistici e le differenti modalità di espressione di ognuno si configurano come strumenti di interpretazione del mondo circostante e di ricerca di senso, inteso come «capacità di partecipazione alla realtà in movimento» (De Mauro 1987, 268). Pasolini si impegna nell'analisi e nella sperimentazione di codici e linguaggi differenti: non solamente l'italiano letterario, ma anche l'italiano tecnico-scientifico dei suoi scritti di carattere critico, politico-ideologico e giudiziario, l'italiano giornalistico e delle sceneggiature cinematografiche e teatrali, l'italiano più informale e gergale sino a giungere alle varietà dialettali (dalle varianti poco conosciute del friulano occidentale sino al romanesco delle prose romane) (Venturi 2020, 15). Ma proprio perché il patrimonio espressivo non può esaurirsi nel linguaggio verbale, Pasolini sente la necessità di fare uso di canali espressivi differenti: da quelli grafico-pittorici alla musica e all'universo cinematografico inteso come

⁹ Per una bibliografia completa delle opere di Pier Paolo Pasolini si consulti Rinaldi R., (1982), *Pier Paolo Pasolini*, Mursia Editore, Milano, pp. 426-466.

«lingua scritta della realtà», ossia «se dunque la realtà non è che cinema in natura, ne deriva che il primo e principale dei linguaggi, può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e la realtà fisica» (Pasolini 2020, 208-209).

Franco Fortini fa riferimento alla sperimentazione linguistica di Pasolini paragonandola a una «materia vitale» che si riversa nelle forme artistiche e letterarie e nei generi a cui l'autore si approccia come se fossero degli «stampi» (Fortini 1993, 152). In altre parole, l'autore sente la necessità di esprimersi in forme sempre diverse affiancando la sperimentazione e l'uso di diversi codici linguistici a continue proposte teoriche e riflessioni linguistiche. Parte di tali riflessioni confluiscono in *Nuove questioni linguistiche* (1964), saggio col quale Pasolini prende ufficialmente le distanze dal mondo della linguistica ufficiale, anche se certo scetticismo si ritrova in ogni riflessione linguistica dell'autore, dai ragionamenti incentrati sull'evoluzione dell'italiano alle più generali considerazioni sull'ampio mondo delle modalità espressive e dei canali d'espressione (Venturi 2020, 13-14). Nel saggio del 1964, pubblicato inizialmente su «Rinascita» e in seguito in *Empirismo eretico* (1972), Pasolini individua e annuncia la nascita dell'italiano come lingua nazionale, legando questa importante e irreversibile modificazione linguistica al processo di industrializzazione, soprattutto del Nord Italia, e alla nascita di una classe sociale egemonica e unificatrice della società. La tecnocrazia del Nord Italia impone la propria egemonia all'intero Stato, proponendo un nuovo tipo di cultura e consolidando un linguaggio prevalentemente di tipo tecnico-scientifico. Questa tipologia di italiano diviene la principale lingua della neonata civiltà industriale, che ricerca una comunicazione funzionale e ripetitiva, incidendo sul grado di espressività della lingua stessa (Pasolini 2020, 20). Pasolini parla di una vera e propria perdita della capacità di «ri-creazione» e di «ri-invenzione» linguistica (Santato 1980, 332): si assiste, cioè, alla perdita di quella espressività e pluralità di cui i dialetti si facevano garanti. Basti, inoltre, pensare alle numerose interviste di Pasolini, talvolta consegnate alle stampe, per accorgersi di come la riflessione sui dialetti si carichi progressivamente di significati profondi,

non più solo letterari, ma anche antropologici e sociologici, sullo sfondo di un'Italia de-realizzata, antiespressiva e omologata (Felice 2014, 6).

In tale urgenza di espressione il dialetto rappresenta fin da subito lo strumento linguistico in grado di toccare le corde più profonde dell'animo del poeta, riportando alla memoria il Friuli della prima giovinezza, e con essa purezza e alla gioia di quell'età. Il dialetto coincide con le emozioni che da sempre hanno suscitato nel poeta le campagne friulane, una «lingua dei desideri, della memoria e, soprattutto lingua per la poesia» (Venturi 2020, 24), in grado di «agganciare il mondo» e «toccare la realtà» (Bazzocchi 2014, 21). Progressivamente la scelta dialettale diverrà anche lo strumento utile per far riaffiorare gli antichi e mitici valori delle società “paleoindustriali”. Questa funzione del dialetto diviene centrale agli inizi degli anni Sessanta, soprattutto a fronte delle modificazioni economiche, politiche e sociali che hanno in quel tempo investito l'Italia e provocato la perdita dei valori più puri. Poiché ogni lingua orale (come i dialetti) porta in sé la memoria collettiva, il dialetto è in grado di evocare un mondo sensuale e corporeo, privo di un inizio e di una fine, in cui «tutto è mescolato, dove tutto ha a che fare con il riprodursi delle origini, dove la ricerca fondamentale avviene all'interno del corpo materno, in un movimento labirintico che porta al risveglio e a una seconda nascita» (Bazzocchi 2014, 26). Le tracce degli antichi valori, puri e opposti rispetto a quelli proposti dalle nuove culture omologanti, esistono e vengono veicolate da un linguaggio altrettanto puro e incorrotto come il dialetto (Bazzocchi 2014, 26).

Pasolini non solo sceglie il dialetto di Casarsa per la sua prima raccolta di poesie, *Poesie a Casarsa* (1942), ma fa uso anche del romanesco nel corso del suo soggiorno romano a partire dal 1950.

Per lo scrittore Pasolini quelle parlate erano scrigni linguistici, preziosi materiali naturalmente congeniali all'espressione poetica e serbatoi sonori di profonda verità (Felice 2014, 3).

L'uso di entrambi i dialetti (il friulano e il romanesco) costituisce, per Pasolini, il mezzo per contrastare la crisi culturale, linguistica e letteraria portata dallo sviluppo del

capitalismo in Italia. Il recupero del dialetto rappresenta un avvicinamento alle più remote realtà arcaiche ed incorrotte, simbolo di purezza, di espressività e di battaglia alla civiltà dei consumi (Venturi 2020, 18).

Le parole per Pasolini sono lo strumento che permette di comprendere il reale, servono ad andare al di là di sé stessi per afferrare la realtà circostante. La parola è «il tenue legame che ci unisce, uomini, sopra la superficie di quel non essere che si stende da ogni parte intorno a noi, dentro il quale il corpo non può [...] dileguare coscientemente» (Bazzocchi 2014, 21). Tutta la riflessione linguistica di Pasolini si basa su tale presupposto, che pone attenzione alla esistenza di parole-immagini utili a toccare il mondo. Le parole del friulano sono poi gli strumenti privilegiati per questo scopo, in quanto possiedono una tale forza espressiva da contenere già la realtà esterna: Pasolini parla di «suggestioni onomasiologiche» del casarsese, in cui ogni parola-immagine costruisce un legame stretto con tutti i livelli del mondo circostante (Bazzocchi 2014, 22).

La poesia in friulano di Pasolini è frutto della rielaborazione di una lingua non sua, ma materna (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII-CXXVIII) e posta in rapporto sia con l'italiano standard che con la *koine* letteraria friulana basata sul friulano centrale (Vanelli 2010). Per il poeta il friulano si addice alla sperimentazione formale, in quanto privo di una consolidata tradizione scritta. L'esperienza friulana di Pasolini si prolunga fino agli anni Cinquanta, quando si trasferisce a Roma ed entra in contatto con il linguaggio delle borgate romane, anche se la raccolta friulana non viene abbandonata, vedendo la pubblicazione de *La meglio gioventù* (1954), seguita da una *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974) e da *La nuova gioventù* (1975) (Doi 2011, 12-13; Cucchi, Giovanardi 1996, 79).

È proprio tale attenzione all'idioma dialettale e popolare, accanto al rifiuto dell'italiano burocratizzato e tecnico-scientifico, che induce Pasolini a sperimentare diversi codici e canali espressivi e che gli permettono di cogliere i mutamenti dell'assetto linguistico italiano (De Mauro 1987, 275). Le sue osservazioni si raccolgono attorno alla figura del parlante, storicamente e culturalmente connotato, il quale costituisce un elemento

fondamentale delle moderne teorie linguistiche: la lingua è il risultato di contatti e di rapporti tra esseri umani e le parole sono il mezzo fondamentale per restituire azioni, vicende, emozioni e tutto quanto appartenga alla vita collettiva dei parlanti stessi. La svolta decisiva nelle riflessioni linguistiche pasoliniane si ha con le teorie proposte sulla dialettalità, sull'oralità e sulla lingua del cinema, tutte percepite come codici linguistici incorrotti e autentici e dotati di una assoluta verginità espressiva in grado di restituire le cose nella propria integrità e purezza (Venturi 2020, 37-39).

2.2. Pasolini in Friuli

A partire dall'interesse dimostrato da Pier Paolo Pasolini per i diversi linguaggi e codici espressivi intesi come mezzi utili ad «agganciare il mondo» (Bazzocchi 2014, 21), si può ben comprendere il forte legame che esiste tra Pasolini e il dialetto. Il modo di concepire il dialetto trova fondamento nei lunghi soggiorni estivi trascorsi in Friuli assieme alla mamma Susanna Colussi, nel piccolo paese di Casarsa della Delizia. Il Friuli si presenta agli occhi del poeta come una terra rurale e aspra, un luogo idilliaco e puro, ancora incontaminato e lontano dai frenetici movimenti del mondo moderno (Venturi 2020, 43).

È sulla scia dell'innamoramento della terra friulana che si colloca l'esordio poetico di Pasolini, con la pubblicazione nel luglio del 1942 di *Poesie a Casarsa*, una *plaquette* in cui confluirono quattordici componimenti in friulano accompagnati in calce dalla traduzione italiana in prosa. La raccolta uscì in trecento copie numerate per la Libreria Antiquaria Mario Landi di Bologna; infatti, nel periodo in cui Pasolini scrive e pubblica le *Poesie a Casarsa*, il poeta si trova a Bologna, città natale e della formazione accademica (Felice 2014, 3).

Il friulano, tuttavia, e il casarsese in particolare, erano tutt'altro che familiari: almeno sino all'età di diciotto anni Pasolini non ha mai tentato di imparare il friulano, anzi rimane per molto tempo solamente un vago carattere delle origini materne¹⁰ (Rizzolatti 1997, 9). L'idea di fare uso del friulano in poesia ha un'origine singolare: Pasolini si rese conto che quella parlata casarsese (così come tutte le varietà friulane della destra del fiume Tagliamento) «era stata sempre e solamente un suono» (Pasolini 2020, 62) priva di una consolidata tradizione scritta. In *Empirismo eretico* Pasolini rievoca dettagliatamente questa sorta di folgorazione poetica (Gnocchi 2022, 47-50):

In una mattina dell'estate 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. Sulla mia testa di beatnik degli Anni Quaranta, diciottenne; [...] Comunque è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA¹¹.

Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. [...] Proprio un contadino di quelle parti... Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. [...] Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola «rosada» pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

¹⁰ Il friulano non apparteneva a Pasolini (che trascorse prevalentemente la sua vita lontano dall'amato Friuli), ma era la lingua della madre, originaria di Casarsa della Delizia. Nonostante Susanna Colussi fosse friulana, Pasolini non aveva mai tentato di parlare questa lingua, almeno sino all'estate del 1941. Questo fatto si spiega tenendo presente due motivi: innanzitutto, come in ogni altra famiglia borghese dell'epoca, in casa Pasolini si parlava un perfetto italiano alternato talvolta al dialetto veneto, tipico della borghesia "venezianizzata" o venetofona (Rizzolatti 1997, 9); in secondo luogo, il padre di Pier Paolo Pasolini, Carlo Alberto Pasolini, ufficiale di fanteria del Regio Esercito nel corso della Grande Guerra prima e fascista ortodosso poi, disprezzava i dialetti (in linea con la politica linguistica fascista di epurazione delle varianti dialettali a favore di una lingua italiana incontaminata) e difficilmente ne ammetteva l'uso in casa (Ellero 2004, 15).

¹¹ Rugiada, brina.

Certo quella parola, in tutti i secoli del suo uso in Friuli che si stende al di qua del Tagliamento¹², non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono.

Qualunque cosa quella mattinata io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA (Pasolini 2020, 61-62).

La trascrizione grafica dei suoni diviene creazione di lingua: «scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni» (Pasolini 2020, 62); tuttavia questo dialetto viene pensato e trascritto da Pasolini a distanza (a Bologna), creando conseguentemente le condizioni per la formazione di una lingua che concede larga libertà di invenzione (Brevini 1989, 290-293; Cadel 1996, 128). In termini estetici è questo l'elemento che fa del dialetto «un linguaggio *naturaliter* poetico», ovvero pura lingua della poesia, e cioè un linguaggio eletto e privato nel quale la componente inventiva diviene parte essenziale del percorso di nascita e sviluppo della poesia (Santato 2012, 41). Pasolini fa proprio un linguaggio privo di una tradizione sia scritta che letteraria, apportando un rinnovamento alla lingua e alla letteratura in friulano. Anche in seguito al lavoro e all'impegno promossi all'interno dell'*Academinta di lenga furlana*¹³, Pasolini

¹² L'espressione «al di qua del Tagliamento» («di cà da l'aga» in friulano) indica l'area in cui si parlano le varietà di friulano occidentale e che si diversificano da quelle del friulano «al di là del Tagliamento» («di là da l'aghe»), che i linguisti indicano con la dicitura «friulano centrale di tipo conservativo». La zona che viene definita Friuli occidentale è delimitata geograficamente dalle montagne a Nord, dal mar Adriatico a Sud e dal corso di due fiumi, il Tagliamento a Est e il Livenza a Ovest. Il fiume Livenza segna anche il confine con il Veneto (a eccezione per la parte più meridionale del suo corso che attraversa il mandamento di Portogruaro). Le parlate a destra del Tagliamento vengono definite in friulano con la dicitura *di cà da l'aga* o *di là da l'aghe* a seconda dell'orientamento deittico dei parlanti (Vanelli 2005, 381). Negli interventi e nelle pubblicazioni di Pasolini, le varianti occidentali della destra del Tagliamento sono indicate con la locuzione *di cà da l'aga*.

¹³ *Accademietta* o *Piccola accademia di lingua friulana*. L'*Academinta* è un'istituzione di lingua e poesia formata a Versuta di Casarsa il 18 febbraio 1945 da Pier Paolo Pasolini, con essa nasce anche il felibrismo friulano, espressione (a cui ricorre Contini) che deriva dai *félibres*, i poeti provenzali che si sono raccolti attorno a Mistral nella seconda metà dell'Ottocento (Jori 2001, 12; Giacomini 1990,

accolse e incoraggiò l'uso in letteratura (in poesia in particolare) di differenti varietà di friulano, comprese quelle più marginali come il casarsese, allontanandosi dalla tradizione letteraria, rimasta isolata nei confini del friulano centrale¹⁴, e dalla tradizione zoruttiana avallata dalla Società Filologica Friulana (Vanelli 2010).

La scelta dialettale in Pasolini si delinea come un'operazione linguistica e letteraria colma di significati ed è riconducibile a un duplice ordine di motivazioni: da un lato Pasolini si confronta con una lingua letterariamente vergine e arcaica, mantenutasi pressoché intatta dal medioevo romanzo; dall'altro il poeta protende verso la sfera "privata", marcando il fatto che il friulano era la lingua materna (Santato 2012, 43; Recalcati 2022; Pellegrini 1985).

Pasolini riconosce le profonde affinità che legano Casarsa e il suo dialetto al mondo romanzo e proprio al carattere arcaico del friulano dedica un elogio in *Poesia dialettale del Novecento*:

36-37). L'Istituto accoglieva giovani poeti e intellettuali, tra cui Nico Naldini (cugino di Pasolini), Cesare Bortotto, Bruno Bruni, Ovidio Colussi, Ermes Colussi, Pina Kalz, Rico De Rocco, Virgilio Tramontin. L'obiettivo dell'*Academiuta* era rafforzare l'uso della lingua friulana e conferirle una nuova dignità letteraria attraverso una produzione poetica di alto livello che ammetteva l'uso delle varietà linguistiche più marginali (come il casarsese appunto) (Pellegrini 1985; Schwartz 1995, 249; DAF – *Dizjonari Autonomistic Furlan* – in Istitût Ladin Furlan "Pre Checo Placerean": <http://www.istitutladinfurlan.it/daf>).

¹⁴ I più antichi testi letterari in friulano sono attestati tra la fine del XIV e inizio XV secolo, si tratta di componimenti di genere amoroso appartenenti alla lirica provenzale e provenienti prevalentemente da Cividale del Friuli (Udine) (Pellegrini 1987); al di là dei componimenti poetici, a questa altezza si registra la definitiva affermazione del friulano come lingua utile alla redazione di testi di carattere amministrativo, notarile, contabile, i quali costituiscono le principali testimonianze per la conoscenza del friulano antico (Vicario 2007, 255). L'uso letterario del friulano vide un importante sviluppo nel corso del Cinquecento, ma è nel corso del secolo successivo che si colloca la nascita di una vera e propria letteratura friulana: Ermes di Colloredo fu il primo a fare uso del friulano centrale in poesia, ponendo le basi per la formazione di una koinè letteraria friulana. Nell'Ottocento con le figure di Pietro Zorutti e di Caterina Percoto, la produzione letteraria in poesia e in prosa scritta in friulano divenne sempre più rilevante. A partire dalla metà del Novecento la letteratura in friulano conosce una fase di decisivo rinnovamento, se da un lato c'era ancora chi manteneva e privilegiava la koinè letteraria basata sul friulano centrale, dall'altro c'era chi proponeva l'uso della propria varietà di friulano, allontanandosi perciò dalla tradizione. A quest'ultimo gruppo appartengono ovviamente Pasolini e gli intellettuali dell'*Academiuta di lenga furlana* (Vanelli 2010).

Nei retroterra veneziani e triestini è andata nei secoli restringendosi contro le montagne del Cadore, della Carnia e della Carinzia quell'area linguistica che per essere marginale ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità di lingua. Un antico volgare settentrionale sarebbe inalterabilmente vissuto nelle vaste, aride pianure alluvionali del Tagliamento (terre di transizione, di passaggio) e su, dentro le strette, tristi vallate delle Prealpi e delle Alpi [...] Quello che conta è comunque la fisionomia di questa parlata così acutamente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana: incorporata dalla sua arcaicità a dati naturali, quasi che fosse una cosa sola con l'odore del fumo dei focolari, dei venchi umidi intorno alle rogge, dei ronchi scottati dal sole. Sembra impossibile che questo suo sapore «romanzo», così castamente penetrato nel paesaggio – la cui rusticità equivale a una lontananza nel tempo – sia così completamente fuori dalla produzione poetica in friulano (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXX-CXXI).

È indubbio che i provenzali abbiano costituito un saldo riferimento per Pasolini. È stato infatti provato come il poeta avesse compiuto dei veri e propri calchi metrici dei testi provenzali, soprattutto all'interno delle prime prove poetiche in friulano e, sembrerebbe, in seguito alla lettura della raccolta *Cento liriche provenzali* di Alfredo Cavaliere. Anche i tre versi della canzone *Nostalgia della Provenza* di Peire Vidal posta in epigrafe a *Poesie a Casarsa*, e che annunciano il carattere provenzale dello spirito del Friuli, costituiscono una chiara prova delle importanti influenze esercitate dai poeti provenzali nella formazione poetica del giovane Pasolini (Brevini 1990, 62).

Lorenzo Renzi ritiene che per Pasolini il friulano poteva essere considerato la lingua adatta per la poesia proprio perché affondava le sue radici in una piccola patria romanza ancora incorrotta e autentica, differentemente dall'italiano che ormai era divenuto una convezione consumata dall'uso letterario. Alla base vi era quindi l'idea di allontanarsi dall'italiano per valorizzare l'uso di una lingua nuova e privata, che avrebbe dovuto organizzare da solo nelle sue forme metriche e nel suo repertorio di rime (Renzi 1985, 107-111).

L'amore per la madre, invece, si esprime anche attraverso una «volontà di *ritorno-regresso* alle origini» (Mengaldo 1970, 13). Sul piano linguistico si manifesta con il regresso al dialetto friulano: è un percorso che si compie da una lingua all'altra, dall'italiano al friulano, quest'ultima divenuta oggetto di una «sensuale nostalgia» (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII). Pasolini ammette certamente i rischi di questa operazione, che si possono concretizzare o in un eccesso di ingenuità o, collegando il friulano ai provenzali e alle origini romanze e cristiane, a un eccesso di squisitezze dal punto di vista stilistico ed estetico. In ogni caso il poeta si trovava dinnanzi a 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 all'altra [...] era un regresso lungo i gradi dell'essere» (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXVII-CXVIII). Attraverso il regresso al dialetto materno Pasolini ricerca una lingua che tocca la realtà, fa ritorno a un tempo antico e perduto e ritrova una felicità che coincide con il paesaggio rustico casarsese e che riecheggia costantemente nelle voci vive dei parlanti (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXVIII; Vatteroni 2014, 1753). Casarsa viene pensata come un «utero linguistico» (Pasolini 1949a [1999a, 324]): è terra-madre, originaria fonte di ispirazione poetica. La poesia nasce a partire dal ricordo dell'infanzia e all'interno di un eccesso d'amore per la figura materna (Felice 2017a, 18; Santato 2012, 44-50).

Le ragioni che hanno portato alla scelta dialettale sono quindi di natura differente: sociale, culturale, linguistica e individuale, e rispondevano all'esigenza di allontanarsi dalla tradizione letteraria italiana per realizzarsi in un codice linguistico in cui le parole potessero acquisire una nuova semanticità e potenzialità espressiva (Iacovissi 2000, 14). Pasolini stesso sottolinea che il dialetto in linea generale era utilizzato «come genere letterario, atto ad ottenere una poesia diversa» (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVIII) e vedeva nella parola dialettale la capacità di restituire al lettore la presenza delle cose senza le raffinatezze, il gusto e gli orpelli della letteratura della tradizione (Iacovissi 2000, 15):

Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine, dove parole, pur comuni, come “còur¹⁵”, “fueja¹⁶”, “blanc¹⁷” sapevano suggerire immagini originarie, una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal preromanzo con tutta l’innocenza dei primi testi di una lingua (Pasolini 1946a [1983, 14-15]).

Gianfranco Contini, in linea con quanto appena detto, in un commento alla raccolta *Poesie a Casarsa*, fa notare le influenze della tradizione simbolista-decadente sulla lingua adottata da Pasolini:

Il dialetto di Pasolini ha già in quanto materia il fascino dell’inedito, configurando quell’ideale di lingua vergine che per esempio nel 1889 animava nel tedesco Stephen George gli esperimenti poetici di una «lingua romana» di sua invenzione, e poco dopo nel nostro Pascoli i concetti d’una «lingua che più non si sa» e d’una «lingua morta» da recuperare (Contini 1968, 1025).

Guido Santato però, oltre alla linea simbolista-decadente, che poneva a Pasolini il problema della ricerca di una lingua per la poesia, (linea che da Rimbaud e Mallarmé giungeva a Pasolini attraverso le sperimentazioni linguistiche del decadentismo europeo, da Mistral, a George, a Pascoli), ammette l’influenza anche di una linea romantico-popolare («muovendo dallo Herder della *Naturpoesie* e dei *Volkslieder*, o, volendo, già da Vico e Rousseau, attraverso il Tommaseo dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, il Nievo degli *Studi sulla poesia popolare e civile*, il Nigra dei *Canti piemontesi* [...])» (Santato 2012, 45) che forniva al giovane poeta gli strumenti per risolvere la questione sulla lingua della poesia. Il friulano diviene per Pasolini la lingua pura per la poesia tanto ricercata dai simbolisti, ovvero un linguaggio poetico privo di luogo e di tempo, vergine e immediato, intimo ed ermeneutico (Viola 2020); al tempo stesso, però, la scelta del dialetto è anche fortemente legata al clima poetico dominante in Italia in quegli anni, ovvero quello dell’ermetismo. Lo stesso Pasolini dichiara di aver scritto le prime poesie friulane sotto l’influenza di tale corrente e di aver adottato un modo di fare

¹⁵ Cuore.

¹⁶ Foglia.

¹⁷ Bianco.

poesia che fosse contrario alle leggi della comunicazione comune (Dreesen 2020, 123). «L'idea di base della poesia ermetica», spiega Pasolini, «era questa»:

il linguaggio della poesia è un linguaggio assoluto. In realtà, esistono un linguaggio poetico e uno prosastico in qualsiasi contesto letterario, ma inconsapevolmente gli ermetici esageravano con questo assunto, adottando per la poesia un linguaggio suo proprio ed esclusivo, e portando questa posizione alle estreme conseguenze, col risultato di una totale incomprendibilità, di una totale assenza di comunicazione (Pasolini 1968 [1999b, 1289]).

Pasolini, attraverso il casarsese, mirava quindi a un linguaggio che avvicinasse l'indicibile e, alla maniera dei maggiori poeti ermetici, voleva evidenziare lo scarto della poesia rispetto agli usi "pratici" dell'italiano, ormai avvertito come una lingua imposta dall'alto e avente chiare influenze politiche¹⁸. Nel friulano Pasolini non trova semplicemente una alternativa linguistica, che gli permette oltretutto il massimo dell'oscurità comunicativa ricercata dai poeti ermetici, ma la lingua poetica per eccellenza ricercata dai simbolisti (Dreesen 2020, 123; Bazzocchi 2022, 44): se inizialmente aveva creduto alla novità dell'uso dialettale in quanto forza dirompente nella monotonia della tradizione, ora si sente vicino a quell'atteggiamento tipico simbolista che ricercava una «melodia infinita» che permettesse «un'evasione estetica nell'infinito che si stende vicino a noi» (Valli 2005, 85).

Il dialetto viene fatto mezzo per cogliere le sollecitazioni sonore e cromatiche di derivazione simbolista: i suoni del dialetto friulano hanno una tale forza espressiva da contenere già il mondo e restituire la presenza delle cose grazie alle capacità mimetiche ed evocative delle parole. Il dialetto viene assunto a materia d'espressione e si configura come un linguaggio che non si limita semplicemente a *dire* ma ad *evocare* (Santato 2012, 45-47; Bazzocchi 2014, 21). La purezza del dialetto si mantiene in virtù di due aspetti significativi:

¹⁸ È nota la politica linguistica promossa dal regime fascista che mirava alla diffusione a livello nazionale dell'italiano come lingua d'uso e connotava in maniera dispregiativa le varianti dialettali (Dreesen 2020, 23; Brevini 1989, XVI).

da un lato, proprio perché il friulano non ha mai goduto di una solida tradizione scritta, si tratta di una lingua rimasta lontana dalle mediazioni letterarie e intellettuali e quindi incorrotta; dall'altro Pasolini si trova di fronte a un codice arcaico in cui il nome coincide con la cosa e non con un equivalente metaforico. È la lingua della verità e del mito, propria di un universo in cui il tempo viene scandito semplicemente dal ciclo dei giorni e delle stagioni e gli spazi sono quelli della campagna friulana, avvolta in una atmosfera idilliaca in cui acque, rogge, fiori, alberi, erbe, piccoli villaggi costituiscono le immagini-simbolo di questo piccolo paradiso (Felice 2017a, 23).

Nel primo numero del *Stroligut di cà da l'aga*¹⁹ (1944) Pasolini pubblica un articolo, intitolato *Dialet, lenga e stil*, scritto in friulano, in cui si propone di illustrare i motivi che lo hanno spinto a scegliere il dialetto di Casarsa come lingua per la poesia, specificando infine la differenza che intercorre tra dialetto, lingua e stile:

Di sigùr, paisàns, i no veis mai pensat ai repuars c'a passin fra li ideis di «dialet», «lenga» e «stil». Quant ch'i parlais, i ciacarais, i sigais tra di vualtris, i doprais chel dialet ch'i veis imparat da vustra mari, da vustri pari e dai vustris vecius. E a son sècui che i frus di chisçus loucs a sucin dal sen di so mari chel dialet, e co a doventin omis, a ghi lu insegn encia lour ai so fiolus. E par imparalu, a no coventin silabarios, libris,

¹⁹ Gli *Stroligut (Piccoli almanacchi)* sono cinque fascicoli diretti da Pier Paolo Pasolini tra l'aprile 1944 e il giugno 1947. Inizialmente la rivista prese il nome di *Stroligut di cà da l'aga (Piccolo almanacco al di qua dell'acqua)*, con riferimento alla destra del Tagliamento) che mantenne sino al febbraio 1945, anno della fondazione dell'*Academiuta di lenga furlana*, e col quale vennero pubblicati i primi due numeri datati aprile e agosto 1944. In seguito, il nome venne modificato semplicemente in *Il Stroligut* con l'intento di rivolgersi a una più ampia platea di lettori friulani. Nel giugno 1947 esce l'ultimo numero della rivista sotto il titolo di *Quaderno romanzo* rivolto a destinatari non solo friulani. I cinque fascicoli furono stampati nelle zone della destra del fiume Tagliamento, i primi quattro presso il tipografo Primon a San Vito al Tagliamento, l'ultimo a Pordenone presso la tipografia Fratelli Cosarini. I tre diversi titoli manifestano l'evoluzione della rivista e degli intenti letterari, culturali e linguistici di Pasolini (Naldini 1994). Le cinque pubblicazioni contenevano testi in friulano sia in prosa e che in versi scritti da Pasolini e dai compagni dell'*Academiuta* con l'obiettivo di dimostrare le potenzialità espressive del friulano e ribadirne la dignità letteraria (Felice 2014, 3). Nel primo numero de *Il Stroligut* (agosto 1945) Pasolini raccolse anche gli scritti dei suoi studenti di Versuta: «indovinelli, filastrocche, strambotti anonimi che gli scolari di Versuta avevano trascritto direttamente dalla loro memoria o sotto dettatura delle nonne» (Pasolini 1993a, 83; Bazzocchi 2022, 158-159).

gramatichis, a si lu parla cusì, coma c'è si mangia o c'a si respira. Nisun di vualtris al savarès scrivilu, chistu dialet, e, squasi squasi, nencia lèsilu. Ma intant lui al è vif, e se vif! Ta li vustris bocis, tai lavris da li zovinutis, tai stomis dai fantas, e al suna alegramentri, di bràida in bràida, di ciamp in ciamp. Cusì il dialet al è la pi umila e comun maniera di esprimisi, al è doma che parlat, nisun al si impensa mai di scrivilu.

Ma se a qualchidun a ghi vegnès che idea? I vuej disi l'idea di doprà il dialèt par esprimi i so sintimins, li so pasions? No, tegnèivi ben a mins, no par scrivi do tre stupidadis da fa ridi, o par contà do tre storiutis vecis dal so pais (parsè che alora il dialet al resta dialet, e basta li), ma cun l'ambisiòn di disi robis pi elevadis, difisilis, magari; se qualchidun, insoma, al crodès di esprimisi miej cu 'l dialet da la so ciera, pi nouf, pi fresc, pi fuart si no la lenga nasional imparada tai libris? Se a qualchidun a ghi ven che idea, e al é bon di realisala, e altris c' a parlin chel stes dialet, a lu sèguitin e a lu imitin, e cussì, un puc a la volta, a si ingruma na buna quantitat di material scrit, alora chel dialet al doventa «lenga». La lenga a sarè cussì un dialet seni e doprat par esprimi i sintimins pi als e segres dal cour.

[...] Quant che un dialèt al ven lenga, ogni scritour al dopra che lenga a conforma da li so ideis, dal so carater, da li so bramis. Insoma ogni scritour al scif e al compon in maniera diviersa e ognun al à il so «stil». Chel stil al è alc di interiour, platàt, privat, e, massime, individuai. Un stil a no 'i è nè italian e nè todesc e nè furlan, al è di che! poeta e basta. (Pasolini 1944a [1983, 5-7])²⁰.

²⁰ Di seguito viene fornita la traduzione in italiano del passo sopra riportato:

Di sicuro, paesani, non avete mai pensato ai rapporti che passano fra le idee di «dialetto», «lingua» e «stile». Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, usate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i bambini di questi luoghi succhiano dal seno della loro madre quel dialetto, e quando diventano uomini, lo insegnano anche loro ai loro figlioli. E per impararlo, non occorrono sillabari, libri, grammatiche; lo si parla così, come si mangia e si respira. Nessuno di voi saprebbe scriverlo, questo dialetto e, quasi quasi, neanche leggerlo. Ma intanto lui è vivo, vivo eccome! Nelle vostre bocche, nelle labbra dei giovincelli, negli stomaci dei ragazzi, e suona allegramente di podere in podere, di campo in campo. Così il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, nessuno si immaginerebbe mai di scriverlo.

Nell'articolo Pasolini presenta brevemente i concetti fondamentali della sua riflessione intorno all'utilizzo del dialetto. Generalmente il dialetto è solamente parlato, tuttavia se a qualcuno venisse l'idea di scriverlo e di impiegarlo per esprimere i sentimenti più nobili e profondi dell'io, progressivamente si consoliderebbe una tradizione scritta, tale da permettere al dialetto di divenire una vera e propria lingua. Solo attraverso l'uso di una lingua lo scrittore può creare uno stile privato, interiore e soprattutto individuale: per Pasolini lo stile appartiene al singolo poeta ed è differente da quello degli altri scrittori. Ad affascinarlo è proprio la soggettività lirica e l'«indefinitezza estetica» che nel caso pasoliniano trovano espressione nell'uso di una lingua antica e vergine come il friulano (Cadel 2002, 26). La verginità del dialetto scelto aggiunge una naturale poeticità agli oggetti descritti per il fatto di essere nominati lontano dalle contaminazioni sia linguistiche che dottrinali di tipo estetico e poetico-ideologico. Privilegiando la primigenia nudità del codice il poeta avverte la concretezza del reale (l'ambiente casarsese, le persone, le usanze, i luoghi, la natura) come pura sentimentalità e pura emozione. Pasolini si trova dinnanzi alla necessità di inserire l'uso del dialetto in un processo di autonomia creativa, tale da recuperare l'uguale forza fascinosa e attrattiva della tradizione e alimentare, al contempo, quella della innovazione inventiva (Valli 2005, 84-91; Guarnieri 1979).

Alla scelta del friulano come lingua pura della poesia si affianca anche quella del Friuli come «patria ideale» (Pasolini, Dell'Arco 1952, 385), elevata a mito di gioventù, felicità e

Ma se a qualcuno venisse l'idea? Voglio dire l'idea di usare il dialetto per esprimere i suoi sentimenti, le sue passioni? No, tenete ben a mente, non per scrivere due o tre stupidate per far ridere, o per raccontare due o tre vecchie storielle del proprio paese (perché allora il dialetto resta dialetto, e basta lì), ma con l'ambizione di dire cose più elevate, difficili, magari; se qualcuno, insomma, credesse di esprimersi meglio con il dialetto della sua terra, più nuovo, più fresco, più forte, non la lingua nazionale imparata nei libri? Se a qualcuno viene l'idea, ed è capace di realizzarla, e altri che parlano quello stesso dialetto lo seguano e lo imitino, e così, un po' alla volta, si accumula una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa «lingua». La lingua sarebbe così un dialetto scritto usato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore (Pasolini 1944b).

[...] Quando un dialetto diviene lingua, ogni scrittore usa quella lingua in conformità alle sue idee, del suo carattere, delle sue brame. Insomma ogni scrittore scrive e compone in maniera diversa e ognuno ha il suo «stile». Quello stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e, soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano e né tedesco e né friulano, è di quel poeta e basta

innocenza ma costantemente accompagnata dalla nostalgia per il presagio del suo svanire. Il Friuli diviene il fondale geografico, umano e linguistico in cui Pasolini costruisce la propria visione del mondo e in cui è possibile ritrovare le tracce dell'essere autentico delle cose (Felice 2017a, 18-19). Non molto tempo dopo, il Friuli diviene per Pasolini anche un rifugio sicuro in cui fuggire dalla guerra. Nell'agosto 1942, assieme alla madre e al fratello Guido Alberto, si trasferisce a Casarsa: non per trascorrere il breve tempo di una vacanza, come nelle estati della giovinezza, ma per ricercare un'esistenza più tranquilla, lontano dalle minacce del conflitto²¹. Sul principio del 1944 si sposterà a Versuta, minuscolo villaggio nei pressi di Casarsa, dove poteva sfuggire più facilmente ai bombardamenti e ai rastrellamenti tedeschi²² (Ellero 2002, 27; Schwartz 1995; Gasparotto 2001). Sempre a Versuta Pasolini fondò inoltre una piccola scuola privata per i ragazzi contadini della zona che non potevano più frequentare liberamente le lezioni regolari a causa dei pericoli di guerra. Questo fu il secondo esperimento educativo di Pasolini, anticipato poco prima dagli impegni didattici avviati nel 1943 a San Giovanni di Casarsa e poi a Casarsa nelle case private. L'esperienza di educatore in Friuli culminò con l'incarico di docente, conferito dal provveditorato di Udine, presso la scuola

²¹ Verso la fine del 1944 il fratello Guido Alberto si era unito ai partigiani e il padre Carlo Alberto era stato fatto prigioniero dagli inglesi in Kenya (Felice 2017a, 36). Nel maggio 1945 giunse a Pasolini e alla madre Susanna la notizia della morte di Guido, ucciso brutalmente a Porzûs (frazione del comune di Attimis in provincia di Udine) nel tentativo di difendere la patria dall'annessionismo nazista e dall'espansionismo slavo-comunista. L'eccidio di Porzûs è tutt'ora ricordato tra le pagine più tragiche e dolorose nella lotta di Liberazione; il 7 febbraio 1945 un gruppo di partigiani, appartenente alle Brigate Garibaldi organizzate dal Partito Comunista italiano, si macchiò dell'omicidio di un altro gruppo di partigiani, unito alle Brigate Osoppo, per lo più azionisti, anticomunisti e di fede italiana. Le origini dello scontro sono da ricercarsi nelle tensioni generate dalle mire annessionistiche dei comunisti jugoslavi e nella divisione del Friuli in aree di influenza: la Osoppo sulla destra del Tagliamento e la Garibaldi sulle Prealpi Giulie, ma non tutti accettarono serenamente tale spartizione. Alle malghe di Porzûs, sul monte Carnizza, era rimasto un presidio della Osoppo che venne attaccato da un centinaio di garibaldini, tra gli uccisi ci fu anche Guido Alberto Pasolini che venne arrestato a Porzûs e processato al Bosco Romagno (una località vicino a Cividale del Friuli). Riuscì a fuggire nel vicino paese di Dolegnano, ma per poco: qui venne ritrovato e finito a colpi di piccone il 12 febbraio (Ellero 2004, 31; Medeossi 2015; Schwartz 1995, 263-264; Naldini 1990, 58).

²² Quando le forze tedesche occuparono il Friuli il Tagliamento divenne una zona difficilmente frequentabile e raggiungibile: i ponti che collegavano le rive del fiume cominciarono ad essere presi di mira dai bombardamenti alleati e Casarsa non fu più un luogo sicuro in cui vivere (Naldini 1989, 61).

media di Valvasone (dal 1947 al 1949²³) (Felice 2017a, 36-40; Cadel 2002, 115). Del periodo trascorso inseguendo la sua vocazione pedagogica Pasolini parlò sempre con profonda tenerezza, ricordando quei giorni come il periodo più bello della sua vita e la piccola scuola di Versuta come una sorta di «isola di divertita resistenza alla paura» (Felice 2017a, 42; Schwartz 1995; Gasparotto 2001):

Ora, di quella stagione, mi sembra tutto perfetto: anche i bombardamenti. Protetti dalla mia presenza, i ragazzi guardavano divertiti e paurosi caroselli dei caccia, eccitandosi alle «picchiate» che scuotevano la campagna alle radici; il Ponte, Castiglione, Cusano, Madonna di Rosa, erano continuamente bersagliati, colpiti, percossi dalle bombe. Noi guardavamo i pennacchi di fumo massiccio che si erigevano dal vicino orizzonte. Mi pare che quei giorni fossero sempre sereni, dolcemente celesti (Pasolini 2019, 24).

Sono note le strategie anticonvenzionali del metodo educativo pasoliniano, incentrato a coltivare negli studenti lo spirito dell'avventura conoscitiva e l'importanza della scoperta dei sentimenti e l'uso delle parole autentiche. Nella sua piccola scuola Pasolini ha infatti modo di venire ancor di più a contatto con il genuino parlato casarsese dei giovani, rimanendone ulteriormente colpito (Rizzolatti 1997, 13; Felice 2017a, 41). La poesia, la tradizione e l'uso lirico del friulano vengono concepiti come antidoti alla violenza della storia e come possibilità di riscatto di tutta una intera comunità. La bellezza della natura, l'incanto versutese e dell'ambiente contadino sublimano l'intero paesaggio casarsese in una dimensione metafisica in cui il ritmo è scandito dal ciclo perenne che permette l'alternanza della luce e del buio, dell'alba e del tramonto, delle stagioni. È nella solitudine di Versuta che Pasolini, in costante contatto con la vita contadina, scopre un altro mondo lontano dall'educazione borghese e in cui la scansione delle ore è spartita tra il tempo del lavoro sui campi e il tempo trascorso attorno al focolare domestico (Felice 2017a, 42-45). Da questo

²³ Pasolini venne licenziato dalla scuola media di Valvasone in seguito allo scandalo di Ramuscello (Felice 2017a; D'Aronco 1990).

«mistero contadino» (Pasolini 1961 [2009, 967]) Pasolini rimane fortemente attratto: era una realtà atemporale, in cui il popolo sembrava essere rimasto immobile per secoli e in cui si poteva portare alla luce il segreto del vivere incorrotto. L'esperienza di Versuta costituisce un importante momento nella formazione di Pasolini, che si concluse nell'infelice presa di coscienza della fine della giovinezza e dell'inizio dell'età adulta (Felice 2017a). Questo momento pare coincidere con la fine della guerra e quindi delle paure e dei timori che in parte avevano consentito l'inizio dell'incantesimo versutiano. Negli ultimi momenti della residenza a Versuta e nei due anni successivi trascorsi a Casarsa, prima del definitivo congedo dal Friuli e del trasferimento a Roma, venne l'impegno critico sulla stampa, alcuni progetti editoriali, la militanza politica con l'adesione al PCI, l'elezione a segretario della sezione comunista di San Giovanni di Casarsa e la scrittura de *Il sogno di una cosa* (romanzo scritto in Friuli tra il 1948 e il 1949, pubblicato nel 1962 per Garzanti), lo studio e l'assunzione ufficiale a scuola (Felice 2017a, 46-48).

L'avvicinamento al Friuli e al friulano non ha però impedito a Pasolini di proseguire la produzione poetica in lingua: il bilinguismo poetico negli anni tra il 1941 e il 1954 costituisce un aspetto importante della sperimentazione linguistica del giovane poeta. Il friulano viene concepito quindi come uno strumento linguistico non sostitutivo della lingua, la cui essenza può essere letta prendendo in considerazione i due livelli linguistici che lo compongono: il primo riguarda l'autonomia del dialetto scelto, ovvero una completa "friulanità" che si esprime a livello fonetico, morfologico e lessicale non subordinata alla lingua dominante (cioè l'italiano); il secondo si esprime nella ricodificazione simbolica del friulano, inteso come «anti-lingua e metafora della lingua»: Pasolini pensa al friulano come una ideale traduzione dell'italiano, o meglio, come una metafora della lingua (Santato 2012, 56-57). Il «dialetto metaforico» viene assunto a lingua necessaria e assoluta. Il momento interlinguistico qui descritto, che conferma il bilinguismo poetico dei primi anni, è del resto documentato all'interno di *Poesie a Casarsa* in cui Pasolini inserisce a piè di pagina le traduzioni

in lingua delle poesie in friulano. A tal proposito è significativa la *Nota* conclusiva de *La meglio gioventù*:

Le versioni in italiano a pie' di pagina [...] fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico: le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano (Pasolini 1954, 149).

Le traduzioni in italiano che accompagnano i testi friulani rappresentano in realtà una seconda redazione della raccolta friulana che Pasolini, come sottolinea, ha steso con molta cura proprio per la sostanziale intraducibilità sia testuale che musicale delle poesie friulane (Gerosa 2005, 129-130). Vale la pena porre attenzione al fatto che al momento della scrittura delle poesie dedicate a Casarsa, le due lingue erano già coesistenti e la traduzione italiana è pensata quasi contemporaneamente al friulano (Doi 2011). Vale la pena sottolineare che nell'edizione del 1942 delle *Poesie a Casarsa* i titoli dei componimenti – fatta eccezione per *Il nini muart* e *Lis litanis dal biel fi* – sono riportati in lingua sia nel testo che nell'indice, mentre in *Dov'è la mia patria* (1949), *Tal còur di un frut* (1953), *La meglio gioventù* (1954) i titoli sono tutti in friulano. Pare curiosa questa scelta di presentare i titoli, quasi a esplicitare l'operazione sperimentale che accompagna i primi testi in friulano nell'ambito della tradizione italiana (Cadel 2002). Il titolo in italiano costituisce una specie di «interpretante lessematico²⁴» (Riffaterre 1983, 142) che rinvia alla lingua presente dietro al friulano (l'italiano) e che genera due testi simultaneamente: la poesia in friulano e la poesia in italiano (Cadel 2002, 26-27). Da qui emerge l'idea del friulano come «anti-dialetto»: «non si tratterebbe (e qui si innesta la nostra polemica anti-zoruttiana e anti-vernacola) di ridurre, ma di tradurre; cioè non si tratterebbe di trasferire la materia da un piano superiore [la lingua] a un piano inferiore [il friulano], ma di trasporla da un piano all'altro a parità di livello» (Pasolini 1993a, 225-227; Pasolini 1947a, 24). In altre parole, si realizza un dialetto inteso come «anti-lingua», mentre

²⁴ «Gli interpretanti lessematici sono parole di mediazione che denominerò segni duali, sia perché generano due testi nella sfera di una poesia (o un unico testo che deve essere compreso in due modi differenti), sia perché presuppongono contemporaneamente due ipogrammi» (Riffaterre 1983, 142).

la lingua costituisce il testo di base che rende possibile la metafora, «il silenzio in cui risuona l'altra voce» (Santato 2009, 97). La sperimentazione linguistica intesa all'interno della dualità lingua-dialetto si ritrova anche al di fuori di *Poesie a Casarsa*: una delle sezioni degli *Stroligut* si chiama proprio *Tradutions*²⁵ ed è dedicata alla traduzione delle poesie di autori italiani o stranieri in friulano (Santato 2009, 97-98).

2.3. Le poesie dedicate a Casarsa: «I confini» e la pubblicazione del 1942

Solitamente la lettura critica dell'opera pasoliniana prende avvio dalle poesie in friulano; tuttavia questo non implica che la biografia letteraria di Pasolini si apra con il dialetto: Pasolini possiede un repertorio di testi scritti in lingua ancor prima di misurarsi con le sperimentazioni poetiche in friulano. Stando alle parole del poeta, la sua poesia è nata in tenera età (già all'età di sette anni) grazie alla madre che aveva mostrato al giovanissimo Pasolini un sonetto composto da lei e dedicato al figlio²⁶. I testi in lingua quindi, per quanto inediti o perduti, dovrebbero invitare alla prudenza ogni tentativo di collocare la nascita della vocazione poetica di Pasolini nel corso del primo periodo friulano (Rinaldi 1982, 15).

Bologna è la città della formazione liceale e universitaria e fulcro degli interessi poetici e letterari che Pasolini condivide con alcuni amici, tra cui Franco Farolfi e Luciano Serra. Pasolini studia i classici, con particolare predilezione per Petrarca, Tasso, Foscolo, Leopardi e Pascoli; nelle lettere scritte tra il 1940 e il 1941, e inviate ai suoi compagni di studi,

²⁵ *Traduzioni*.

²⁶ «[...] ho cominciato a scrivere versi [...] nel 1929 a Sacile, quando avevo sette anni appena compiuti, e frequentavo la seconda elementare. È stata mia madre che mi ha mostrato come la poesia possa essere materialmente scritta, e non solo letta a scuola [...] mi presentò un sonetto, composto da lei, in cui esprimeva il suo amore per me [...] Qualche giorno dopo scrissi i miei primi versi» (Pasolini 2014, 6).

compaiono anche i seguenti riferimenti: Baudelaire, Montale, Quasimodo, Ungaretti, Sereni, Betocchi, Luzi (Felice 2017a, 16; Santato 1980, 27). Questi autori costituiscono i principali punti di riferimento per il Pasolini poeta sia in lingua che in dialetto. Il periodo degli studi letterari coincide inoltre con quello degli esercizi poetici in lingua che Pasolini invia ad alcuni amici chiedendone una analisi e un commento. Proprio le lettere scritte agli inizi degli anni Quaranta testimoniano l'auto-esegesi pasoliniana, una progressiva evoluzione della sua scrittura e l'affermazione poetica dell'autore (Doi 2011, 20).

Il 22 agosto 1941 Pasolini e alcuni suoi compagni di studi – Luciano Serra, Francesco Leonetti, Roberto Roversi – sviluppano l'idea di fondare una rivista letteraria, «Eredi». Il titolo scelto per la rivista dichiara chiaramente l'atteggiamento che i quattro poeti assumono nei confronti della tradizione, istituendo un rapporto di vitale continuità con essa (una sorta di “eredità” appunto), che si anima nella sua rivisitazione nel presente. Con l'avanzare della guerra e i provvedimenti restrittivi sul consumo della carta per quotidiani e riviste, la pubblicazione di «Eredi» non può procedere. I quattro giovani poeti ripiegano quindi su una soluzione meno ambiziosa, cogliendo la possibilità di pubblicare a proprie spese brevi raccolte poetiche, grazie inoltre all'appoggio di un librario bolognese, Mario Landi²⁷ (Santato 1980, 28; Jori 2001). Nei mesi estivi trascorsi a Casarsa Pasolini comincia a pensare ad una personale raccolta di poesie, «un intero canzoniere dedicato a Casarsa» (Pasolini 1941a [1986, 122]), che il poeta annuncia di avere pronto alla fine dell'estate del 1941 e che vuole intitolare *I confini*:

Mi piacerebbe di intitolare l'eventuale libro di mie poesie *I confini del giorno*, o semplicemente *I confini* (Pasolini 1941b [1986, 61]).

²⁷ Vennero pubblicati quattro libretti di poesie, uno per ciascuno dei quattro amici poeti: *Sopra una perduta estate* di Leonetti, *Poesie* di Roversi, *Poesie a Casarsa* di Pasolini, *Canto di memorie* di Serra (Naldini 1986, XXXIX).

A questa altezza il canzoniere è composto di sole poesie italiane²⁸, tuttavia il progetto di pubblicare la raccolta in lingua viene presto abbandonato. Sono infatti conservati i materiali che testimoniano una progressiva dialettizzazione delle poesie: le poesie in friulano verranno infatti composte nei mesi seguenti la fine dell'estate, a Bologna. Le vacanze casarsesi sono caratterizzate anche da una fitta corrispondenza che Pasolini intrattiene con i suoi tre amici bolognesi: nelle lettere continua la discussione intorno al progetto «Eredi» e ognuno allega i testi delle poesie scritte in italiano da sottoporre al giudizio dei compagni (Naldini 1986, XXXVII; Doi 2011).

Nelle lettere inviate a Luciano Serra (a partire dal luglio 1941) Pasolini inserisce le seguenti poesie in italiano: *Ritorno al paese* e *Ode a un fiore, a Casarsa*²⁹, *Voci importune* e *Nostalgia del tempo presente* (luglio 1941-I), seguite da *Paesi nella memoria*, *Acque di Casarsa*, *Cane di notte*, *Due pensieri intorno all'infanzia e alla giovinezza*, *Grido al Tagliamento*, *I confini del giorno*, *Uomo come voi*, *Agli amici lontani*, *Vita in Estate*, *Frammenti, Casarsa* (luglio 1941-II)³⁰. Ancora, nel mese di agosto dello stesso anno si ritrova modificata *Vita in Estate* accompagnata da *Comicità rustica*, *Elegia*, *Mattini casarsesi* come rifacimento di *Casarsa*, *Maria* e *Viaggio di ragazza*, seguite in un'altra lettera da *Pena d'amore*, *Madrigale*, *Mattino sereno*, *Immagine amorosa*, *El nini muàrt*, *Senza fronde*, *Frammento*, *Tradimento*³¹. Sempre in agosto risultano datate *Ricordo al mattino*, *Seconda elegia*, *Meditazione*, *Tre note ai confini del giorno*, di nuovo *El nini muàrt*, *Risveglio*, *Notti in Friuli*, *Frase dopo la festa*, *Fine d'amore*³², *La tempesta* e *Traduzione da Alceo*³³. Nel mese di settembre Pasolini invia ancora a Luciano Serra in tre lettere differenti *Fui guerriero negli orti*, *Evento dopo la tempesta*, *Il giovane*, *Senza titolo*, «*Ininterrotto, se ben ascolto*», *Ballata del fratello*, *Alla vergine*, *Mercante*, *Madre*, *Pregghiera d'amore*, *Alba nei luoghi dell'infanzia*, *Pregghiera al non Creduto*, *In te mi*

²⁸ Fatta eccezione per il *Nini muàrt*, unica poesia in dialetto della raccolta (Siti 2003b, 1496).

²⁹ Lettera a Luciano Serra [18 luglio 1941], in Naldini 1986, pp. 46-49

³⁰ Lettera a Luciano Serra [luglio 1941-I, II], ivi, pp. 51-61.

³¹ Lettera a Luciano Serra [agosto 1941], ivi, pp. 62-67 e 69-77.

³² Lettera a Luciano Serra [20 agosto 1941], ivi, pp. 80-91.

³³ Lettera a Francesco Leonetti [agosto 1941], ivi, pp. 93-95.

*penta, Sera di tempesta*³⁴. Alcune di queste poesie compaiono tradotte anche in friulano nei manoscritti e nei materiali preparatori della raccolta *Poesie a Casarsa* (1942)³⁵, i quali sembrano coincidere in larga misura con quelli de *I confini* (Siti 2003b, 1609-1610). Tuttavia, come afferma Walter Siti, non è sempre possibile stabilire «rapporti di filiazione diretta tra i tanti fogli di prove» (Siti 2003b, 1610), che solo in parte sono giunti sino a noi.

Le poesie inserite nelle lettere agli amici potrebbero rappresentare la lezione più antica dei testi, alcuni dei quali sono stati commentati, ripensati e rivisti nei mesi precedenti la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* (Doi 2011, 21). I materiali preparatori alla raccolta del 1942 che conosciamo sono conservati nell'Archivio Pasolini presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze e nell'Archivio Ciceri presso l'Archivio di Stato di Udine. Nell'Archivio Pasolini è conservato un manoscritto nella cassetta denominata *Materiali di Casarsa 2*, e si presenta come una “bella copia” pronta per la pubblicazione. Sul frontespizio si legge: «Pier Paolo Pasolini / *Poesie a Casarsa* / Mesi estivi e autunnali dell'anno / millenovecentoquarantuno / Bologna». Accanto a questa copia si trovano due dattiloscritti, uno conservato nella medesima cassetta del manoscritto, e che presenta delle correzioni a penna e a matita; l'altro nella cassetta *Materiali di Casarsa 3* ed è una copia carbone del precedente ma priva di correzioni. I fogli che presentano singoli testi, indici e abbozzi sono contenuti invece nella cassetta *Materiali di Casarsa 5* (Siti 2003b, 1495).

Nel Fondo Ciceri di Udine è conservato un altro manoscritto che riporta la stessa data di quello della cassetta *Materiali di Casarsa 2*, ma vi sono delle sostanziali differenze, a partire innanzitutto dal frontespizio in cui il titolo della raccolta è pensato in friulano: «Pier Paolo Pasolini / *Poesiis a Ciasarse* / Mesi estivi e autunnali dell'anno /

³⁴ Lettere a Luciano Serra, Naldini 1986, pp. 106-120.

³⁵ Alcune delle poesie, o anche solo alcuni versi, pensate per *I confini* confluiranno, tradotte in friulano, nella raccolta *Poesie a Casarsa*. Ad esempio, *Acque di Casarsa* diviene *Dedica* in *Poesie a Casarsa*, la prima strofa di *Frammenti* sarà il nucleo germinativo del *Nini muàrt*, l'ultimo verso di *Ritorno al paese* verrà posto al v. 2 di *Canto delle campane* nella raccolta del 1942. Il titolo della poesia in italiano, inoltre, ricorda certamente *Per un ritorno al paese* di *Poesie a Casarsa*. *Madre* è la versione in lingua, con notevoli varianti, di *L'ingannata* in *Poesie a Casarsa* (Siti 2003b, 1610-1618).

Millenovecentoquarantuno / Casarsa-Bologna». Ad esso si aggiungono due dattiloscritti: uno è la copia carbone di quello conservato nell'Archivio Pasolini e presenta poche correzioni, ma è mancante di alcune copiatore, l'altro, che presenta alcune copiatore manoscritte intercalate, si presenta già molto vicino alla stampa di *Poesie a Casarsa*. Altri dattiloscritti fanno riferimento alle successive elaborazioni dei testi, che Pasolini pensava di ripubblicare tra il 1943 e il 1944 e nel 1946: uno è conservato nell'Archivio Pasolini, nella cartella *Poesie a Casarsa* con riferimento all'anno 1943; un altro, da collocare sempre al 1943-1944, si trova a Udine (Siti 2003b, 1495).

Quando Pasolini informa Luciano Serra, nel luglio del 1941, di voler scrivere un libro di poesie, la raccolta a cui pensa è da porre in rapporto con il manoscritto conservato in *Materiali di Casarsa 2*, che si divide in due sezioni – *I. Poesie a Casarsa* e *II. Poesie come preghiera* – entrambe articolate in tre parti. La raccolta doveva contenere versi unicamente in italiano e il *Nini muàrt*, unica poesia in dialetto del libro. L'indice doveva essere organizzato come segue:

I. *Poesie a Casarsa*

1.

Tre note ai confini del giorno

Divengo la sera

La chioma di Berenice

Riso poetico di Apollo

Per un'ignota, vista al tramonto

2.

Poesie a Casarsa

Acque di Casarsa

Uomo

Mattini casarsesi

Elegia (per gli amici casarsesi)

Immagine amorosa

Fine d'amore (frammento)

El nini muàrt

Seconda elegia
Risveglio
Notti in Friuli
Sciogliersi di canto al mattino
La tempesta
Ricordo di Alceo
Fui guerriero negli orti
Evento dopo la tempesta
Memoria
Fine di tempesta
Nostalgia del tempo presente
Alla vergine

3.
Poesie pietrose
In te mi penta
Sera di tempesta
Preghiera d'amore

II. *Poesia come preghiera*

1.
Lettera dedicatoria

2.
Inizio di stagione

3.
Poesia come preghiera
Appendice all'«Elenco»
Antico lamento di Cipresso
Nell'ascoltare un preludio di Bach
Alle origini della morte

Se si prende in considerazione il volume *Poesie a Casarsa* (1942), si potrà facilmente notare che è completamente diverso dalla raccolta pensata nel 1941. Gli indici e i materiali preparatori conservati dimostrano che il cambiamento è avvenuto gradualmente (Siti 2003b): il dattiloscritto conservato nella cassetta *Materiali di Casarsa 2* e di cui si possiede una copia identica anche nell'Archivio Ciceri, attesta uno sviluppo successivo rispetto al primo

manoscritto contenuto nell'Archivio Pasolini, anche se la linea di formazione è la medesima, ovvero una raccolta di poesie in italiano impreziosita da alcune presenze in friulano (Siti 2003b, 1497). Progressivamente i testi in dialetto sono andati aumentando, ma sino all'ultima fase di elaborazione del volumetto in lingua il numero delle poesie scritte in dialetto risulta nettamente inferiore in ciascuna delle copie preparatorie: l'apporto dialettale è di cinque componimenti su vent'uno testi complessivi³⁶. Si può pertanto supporre che il processo di dialettizzazione delle poesie sia avvenuto quasi improvvisamente quando Pasolini ha cominciato a pensare a un libro di poesie friulane. Tuttavia, finché i fascicoli preparatori contengono testi in lingua, la raccolta rimane sulla linea del progetto de *I confini*. (Doi 2011, 21).

La raccolta del secondo dattiloscritto conservato nell'Archivio Ciceri è interamente composta di poesie in friulano, accompagnate dalla traduzione in lingua, ed è molto prossima alla raccolta *Poesie a Casarsa*. Le poesie si trovano divise in due sezioni come nel volume del 1942, *Poesie a Casarsa* e *La Domenica uliva*, e sono già presenti i versi di Peire Vidal posti in epigrafe, manca però ancora la dedica al padre. Stando al manoscritto dell'Archivio Ciceri (che presenta la stessa data di quello dell'Archivio Pasolini, «mesi estivi e autunnali dell'anno millenovecentoquarantuno») Pasolini progetta la pubblicazione di un volume tutto friulano, come si denota già a partire dal frontespizio: *Poesiis a Ciasarse* (e non *Poesie a Casarsa*) e l'indicazione di luogo «Bologna-Casarsa». Pare che Pasolini abbia cominciato a progettare la pubblicazione di un libro di poesie in friulano dopo la scrittura del *Nini muàrt*, nata in seguito alla stesura di *Frammenti* e riconosciuta come una vera e propria novità rispetto a ciò che aveva scritto sino a quel momento (Siti 2003b, 1497).

El nini muàrt viene sottoposto al giudizio dei compagni poeti nell'agosto 1941, accompagnato dalla traduzione in prosa, ed è curioso che Pasolini chieda a Serra di tradurre

³⁶ *Il nini muàrt*, *Pioggia sui confini*, *Lis litanis dal biel fî*, *Autunno* e *Canto delle campane* sono i cinque componimenti scritti in dialetto per il volume in lingua e che Pasolini manterrà in *Poesie a Casarsa* (*Autunno diverrà Dilò*) (Siti 2003b, 1497).

il componimento in dialetto reggiano, quasi a significare che la poesia potesse trovare la sua forza vitale solamente nel dialetto (Pasolini 1941c [1986, 88]; Naldini 1989, 34).

Anche dopo la prima pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, Pasolini continua a lavorare alla raccolta. Sempre in una lettera a Luciano Serra, del gennaio 1944, Pasolini fa riferimento a una seconda edizione delle *Poesie a Casarsa*, e informa inoltre l'amico di aver concluso due ulteriori libretti in friulano: un libretto di «Dialoghi friulani» e un libretto di meditazioni religiose, ovvero *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, e di aver invece tralasciato molto la scrittura di poesie italiane (Pasolini 1944c [1986, 188]). A questa fase si riferiscono il dattiloscritto del 1943 conservato nella cartella *Poesie a Casarsa* nell'Archivio Pasolini di Firenze e l'ultimo dattiloscritto del Fondo Ciceri di Udine del 1943-1944; entrambi manifestano un accrescimento della raccolta del 1942 con l'aggiunta di nuovi testi (Siti 2003b, 1499-1501):

Il dattiloscritto della cartella *Poesie a Casarsa* (Archivio Pasolini) presenta un indice arricchito di ulteriori componimenti:

Dedica
Il nini muàrt
Ploja tai cunfins
Par un David
Misteri
Armar
Lis litanis dal biel fí
La Vergin (himnus ad nocturnum)
In Dominicis ad matutinum
Alba
Dilio
Vea
L'organ
Fantasiis di me mari
Fevrar
Li miriscis
La fantassuta
A la me fiosa
Domenia lontana
Par un vias al pais
Cant da li çampanis

A un veçu in glisia
Corots
Soreli

Il dattiloscritto dell'Archivio Ciceri vede l'aggiunta di un nuovo blocco di poesie friulane e presenta due indici (uno posto all'inizio, l'altro alla fine. Quest'ultimo riporta l'anno 1943-1944). Le due sezioni, *Poesie a Casarsa* e *La Domenica uliva*, sono mantenute ma vengono fatte seguire da un nuovo gruppo di componimenti (Siti 2003b):

I. POESIE A CASARSA

Dedica
Il nini muàrt
Pioggia sui confini
L'ingannata
Per il «David» di Manzù
Alba
Lis litanis dal biel fí
Dilio
O me giovinetto
Per un ritorno al paese
Canto delle campane
Al fratello

II. LA DOMENICA ULIVA

III.
Alla figlioccia
Fanciullo Rosa
Fantasie di mia madre
Cantilena
A una lodola morta
La giovinetta
Chiesa
Alla sensitiva
Lamento
Febbraio

Nell'estate del 1942, poco dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, Pasolini scrive a Luciano Serra per informarlo di aver ricevuto diverse lettere di elogio da alcuni critici e lettori di prim'ordine, tra cui quella di Gianfranco 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» (Pasolini 1942a [1986, 138]).

La recensione di Contini non uscirà su «Primato», bensì sulla *Pagina Letteraria* del «Corriere del Ticino» (24 aprile 1943) col titolo *Al limite della poesia dialettale* (Naldini 1986, 138). Il giudizio positivo di Contini ebbe una fondamentale importanza per l'attività del giovane Pasolini:

«Sembrirebbe un autore dialettale, a prima vista, questo Pier Paolo Pasolini, per queste sue friulane *Poesie a Casarsa* [...] 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'attributo. [...] basti senz'altro raffigurarsi innanzi il suo mondo poetico, per rendersi conto dello scandalo ch'esso introduce negli annali della letteratura dialettale [...] Chiamiamola pure narcisismo, per intenderci rapidamente, questa posizione violentemente soggettiva; [...] Tali sentimenti non si possono evidentemente sistemare in un sottoprodotto dell'alta lingua letteraria, fosse pure privatamente amabile come la già espressione di quel ragazzo e di quella provinciale felicità: occorre una dignità di lingua, una sorta di equivalenza. E non sarà per niente un caso che il «dialetto» adottato sia precisamente uno di quelli che, per la loro struttura fonetica e specialmente morfologica differenziatissima, hanno fatto pensare i glottologi a un'unità linguistica distinta dall'italiano. [...] È storia l'improbabilità culturale dell'uso autonomo d'un dialetto viciniore, della sua applicazione a necessità liriche immediate. L'esperienza di Pasolini si svolge invece sopra un tendenzialmente pari livello linguistico [...]» (Contini 1943).

Quasi due anni dopo, nel 1945, Pasolini pensa di ripubblicare le *Poesie a Casarsa* con alcune correzioni e l'aggiunta di nuovi testi. In una lettera inviata a Contini (25 febbraio 1946) il poeta allude a un dattiloscritto in lettura presso Bompiani, dalla lettera si deduce che la pubblicazione della raccolta doveva comprendere le poesie pubblicate nel 1942 e alcune poesie nuove come *Misteri, Lied, la roja, A me fradi* (Pasolini 1946b [1986, 237]). Tuttavia, dal 1947 il progetto di ripubblicare corretto il volume bolognese naufraga in seguito all'idea di comporre e dare alle stampe una raccolta completa di versi friulani: le *Poesie a Casarsa* (1941-1943) comporranno infatti la prima sezione del «volume primo» de *La meglio gioventù*. Nel passaggio alla nuova raccolta friulana, tra il blocco *Poesie a Casarsa* e *La Domenica uliva*, Pasolini inserisce cinque nuovi componimenti: *Aleluja, Fevrà, A na fruta, Vilota, Romancerillo*, già composti in precedenza come possibili integrazioni della nuova edizione bolognese, mentre *L'ingannata, Al fratello, Fuga* e *Altàir* vengono scartate (Siti 2003b, 1501). Anche il titolo delle poesie viene tradotto in friulano e la dedica al padre viene sostituita con un omaggio a Gianfranco Contini: «A Gianfranco Contini, con “amor de loinh”» (Pasolini 1954). Le poesie, inoltre, compaiono modificate sul piano fonico, il casarsese viene riadottato nella sua istituzionalità:

«La prima sezione di questa raccolta, *Casarsa*, comprende gran parte delle *Poesie a Casarsa* [...] benché sia qualcosa di più che una seconda stesura: quando la «violenza» linguistica [...] tendeva a fare del parlato casarsese insieme una kionè friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura, mentre qui il casarsese è riadottato nella sua intera istituzionalità» (Pasolini 1954).

2.3.1. *Alcuni esempi di dialettizzazione delle poesie in lingua*

Pur riconoscendo qualche elemento di continuità tra la raccolta in lingua e il volume friulano, c'è da sottolineare che il poeta, nel processo di dialettizzazione de *I confini*, non ha optato per la traduzione delle poesie già esistenti, ma ha composto nuovi testi in italiano e proceduto in un secondo momento alla loro traduzione in friulano³⁷. Tra le poesie inserite ne *I confini* l'unica tradotta in dialetto è *Acque di Casarsa*³⁸. Secondo Doi (2011) la forma anaforica di *Acque di Casarsa* non può affiancarsi alle altre poesie della raccolta a livello metrico: per la sua singolare incisività, infatti, essa viene posta in apertura a *Poesie a Casarsa* col titolo modificato in *Dedica*. Posizionata all'inizio del volume la poesia non si relaziona solo al resto della raccolta, ma ai versi di Peire Vidal posti in epigrafe come omaggio alla lirica provenzale (Doi 2011, 34).

Acque di Casarsa (luglio 1941)

Fontana d'acqua del mio paese.
Nessun'acqua è più fresca che al mio paese.
Fontana di rustico amore (Pasolini 1941b [1986, 55]).

Dedica (Poesie a Casarsa) 1942)

Fontane d'aghe dal mè paîs.
A no è aghe pi frès-cie che tal mè paîs.
Fontane di rùstic amôr³⁹.

Esistono altri due esemplari tradotti dall'italiano al friulano ma rimasti esclusi da tutte le redazioni della raccolta in lingua: *Ballata del fratello* e *Madre*. Entrambe le poesie compaiono per la prima volta in una lettera che Pasolini invia a Luciano Serra nel settembre del 1941. Il componimento dedicato a Guido verrà, in vista della pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, steso in prosa col titolo *Al fratello* (Doi 2011, 34):

³⁷ Sembra che Pasolini abbia scritto le poesie in italiano già in vista della traduzione in friulano (Doi 2011, 35).

³⁸ Nel dattiloscritto corretto a mano (conservato nell'Archivio Pasolini di Firenze) la poesia si trova ancora in italiano (Doi 2011, 34-35).

³⁹ Fontana d'acqua del mio paese. / Non c'è acqua più fresca che al mio paese. / Fontana di rustico amore (Pasolini 1942b, 9).

Ballata del fratello (settembre 1941)

Hai ragione, fratello, quella sera
ricordo, quando tu dicesti:
nella tua mano è il segno
d'amore e della morte. Celiavi
così, ma ben io vidi il futuro,
e certezze s'insinuò nel mio cuore.
Ormai lascia che continui il suono
della ghitarra, e l'accompagni il giorno!
(Pasolini 1941d [1986, 112]).

Al fratello (*Poesie a Casarsa* 1942)

Te vévis rasòn, frâdi, in ché sère – 'ricuàrdi –
quànt che tu ti âs dit: «Ta la tó man l'è il segn
d'amôr e da la muàrt». Ridévis tu, cussì, ma jo soi
stât sigûr. Cumô lassa che sùni la ghitàre e
l'accompàgni il dì⁴⁰ (Pasolini 1942b, 20).

Una parte della poesia *Madre* viene tradotta in dialetto e il titolo viene modificato in

L'ingannata (ripreso dall'ultimo verso «l'ingannata del figlio»):

Madre (settembre 1941)

Negli anni radici
Antiche ha quella madre,
da lungo tempo è viva.
Lei querule donne consolano
Nell'ombra mesta a tacere,
l'ingannata del figlio (Pasolini 1941
[1986, 113]).

L'ingannata (*Poesie a Casarsa* 1942)

La ciampane 'a si sgôrle pai morârs.
Ic da lunc timp 'a vîf. Fèminis ciàcarin.
Ta l'ombrène dai muàrs, bessóle 'a tâs
l'ingianàde dal fî⁴¹ (Pasolini 1942b, 12).

I due testi vengono recuperati in friulano solo nella stesura finale, ovvero quella del 1942, dopo averli sottoposti a un profondo rinnovamento sia linguistico che formale (non verranno inseriti ne *La meglio gioventù* del 1954) (Siti 2003b, 1503; Doi 2011, 34).

Si evidenzia un altro caso simile a *Madre*, quindi un recupero parziale della poesia in italiano: l'ultimo verso di *Ritorno al paese* viene tradotto in friulano e trasportato al v. 2 di *Canto delle campane* della raccolta del 1942 (Naldini 1986, 50):

⁴⁰ Tu avevi ragione, fratello, in quella sera (io ricordo) quanti tu hai detto: «Nella tua mano c'è il segno d'amore e della morte». Ridevi tu, così, ma io sono stato sicuro. Ora lascia che suoni la chitarra e l'accompagni il giorno (Pasolini 1942b, 20)

⁴¹ La campana si strema pei gelseti. / Essa da lungo tempo è viva. Femmine chiacchierano. / Nell'ombra dei morti solitaria tace / l'ingannata del figlio (Pasolini 1942b, 12).

Ritorno al paese (luglio 1941)

Nico s'è desto, ed erba va a tagliare
nella gronda dell'alba, per le oche.

A me è di premio questo estraneo
sole, che riconosco.

Di tanti anni

Che qui ho trascorso,
questo gracchiar di gallina massa,
solo mi rimane.

E alla nebbia del sole
non so se sono nel mio nido
antico, grave di tempo che non passa,
o in un triste esilio.

Il mio paese è di colore smarrito (Pasolini 1941e
[1986, 48-49]).

Canto delle campane (*Poesie a Casarsa* 1942)

Quànt che la sère slavine a li fontànìs
il mè paìs l'è di colôr smarît.

Jo soi lontàn, ricuàrdi lis sós rànis,
la lùne, il trist tintinulâ dai gris.

Sùne il Rosàri, pai prâs al si scunìs:
jo soi muàrt al ciànt da lis ciampànìs.

Forèst, al me dóls svualâ sor' il plan,
no ciapâ pòure: jo soi spirit d'amôr,
c'a la só tièere al tòrne di lontàn⁴² (Pasolini
1942b, 29).

Con la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* (1942) Pasolini entra in una nuova fase della sua produzione poetica, caratterizzata dal quasi totale abbandono della scrittura in italiano. Tutte le fasi poetiche attraversate possono essere considerate come indipendenti, i fogli e i materiali preparatori che si sono conservati non costituiscono solamente lo strumento imprescindibile per comprendere l'evoluzione della scrittura di Pasolini, ma anche un vero e proprio repertorio di opere d'autore. Sin dal momento in cui concentra l'attenzione sul friulano, Pasolini affronta la produzione dei componimenti in dialetto in maniera estremamente metodica sul piano del linguaggio, e di questo ne era ben cosciente (Doi 2011, 37): a tal proposito è molto esplicativa la *Nota* sull'uso di un "dialetto artificiale" che il poeta inserisce alla fine della raccolta friulana:

L'idioma friulano di queste poesie non è quello genuino, ma quello dolcemente intriso di veneto che si parla nella sponda destra del Tagliamento; inoltre non poche sono le violenze che gli ho usato per costringerlo ad un metro e a una dizione poetica.

⁴² Quando la sera cade sulle fontane / il mio paese è di color smarrito. / Io sono lontano, ricordo le sue rane, / la luna, il triste trillare dei grilli. / Suona il Rosario, pei prati s'affioca: / io sono morto al canto delle campane. / Straniero, al mio dolce volo sul piano, / non avere paura: io sono spirito d'amore, / che alla sua terra torna di lontano (Pasolini 1942b, 29).

Vorrei inoltre invitare il lettore non friulano a soffermarsi su certi vocaboli come «imbarlumide⁴³», «sgorlâ⁴⁴», «svampidit⁴⁵», «tintinulâ⁴⁶», «rampit», «mirie⁴⁷», «albâde⁴⁸», «trèmul⁴⁹» etc. che io, nel testo italiano, ho variamente tradotti, ma che, in realtà, restano intraducibili (Pasolini 1942b, 43).

2.3.2. *Il progetto autobiografico e la separazione-convergenza di due registri linguistici*

Si può considerare tutto il primo periodo friulano come un fondamentale momento di formazione sia umana che intellettuale per Pasolini, che ha portato alla conquista della pura lingua della poesia, intima ed immediata, e riflette l'apprendistato poetico e la formazione letteraria dell'autore (Rinaldi 1982, 5). I primi testi scritti non devono essere catalogati come semplici “testi di esercizio poetico” ma vanno considerati come vere e proprie opere che già rappresentano una sorta di autoritratto di sé e delle esperienze originarie. Dentro il progetto di raccontare attraverso la poesia le proprie origini si trova, nuovamente, una separazione tra le poesie scritte in friulano e i componimenti in lingua. Una separazione che può anche divenire nulla se, con l'aiuto della cronologia, si cerca di considerare lungo un'unica linea sia le prove in dialetto che quelle in italiano, evitando di isolare in una sorta di superiorità l'esperienza in friulano (Rinaldi 1982, 5-6). Questo in

⁴³ «Sère imbarlumide»: Sera mite all'ultimo barlume (Pasolini 1942b, 10)

⁴⁴ «i ciàn a si sgòrlin / pal paln verdùb»: i cani sfiatano / per il piano (o pianura) verdino (Pasolini 1942b, 21). In alcune varianti del friulano *sgorlar* può essere tradotto con *volteggiare*, *scuotere*, *scrollare*.

⁴⁵ «còme al tramont d'unviâr / un àrbul svampidit?»: come al tramonto d'inverno / un albero che svanisce? (Pasolini 1942b, 23).

⁴⁶ «il trist tintinulâ dai gris»: il triste trillare dei grilli (Pasolini 1942b, 29).

⁴⁷ «Belzà tai mòns l'è dut un tarlupâ: tal plan rampit / o mirie, jo soi bessôb»: Ormai sui monti è tutto un lampeggiare: nella spoglia pianura / o meriggio, io resto solo (Pasolini 1942b, 22).

⁴⁸ «in ta l'ultime albâde»: nell'ultima schiarita (Pasolini 1942b, 22).

⁴⁹ «trèmul dal sièb»: tremulo vezzo del cielo (Pasolini 1942b, 28).

qualche modo era stato suggerito anche da Contini nella recensione alle *Poesie a Casarsa* (1943) quando parlava di parità tra l'italiano e il friulano e dell'interna traducibilità della lingua:

[...] occorre una dignità di lingua, una sorta di equivalenza. E non sarà per niente un caso che il «dialetto» adottato sia precisamente uno di quelli che, per la loro struttura fonetica e [...] morfologica differenziatissima, hanno fatto pensare i glottologi a un'unità linguistica distinta dall'italiano. [...] L'esperienza di Pasolini si svolge sopra un tendenzialmente pari livello linguistico. [...] Questa descrizione ideale dell'operazione di Pasolini non ci vieta affatto di riconoscere, quando torniamo a scrutare la carne di *Poesie a Casarsa*, la presenza, anche qui, di elementi linguistici descrittivi e cromatici; egli stesso, congedandosi dal volume, attira l'attenzione su vocaboli che in senso larghissimo diremmo onomatopeici [...] Pasolini insiste sull'intraducibilità, tipico carattere dialettale, mentre non s'è fatto che sottolineare l'interna traducibilità della lingua. Altro che sfumature sottratte alla parlata corrente! Pasolini è in quella sua lingua conclusa, sistematica, quasi marmorea, che s'affranca senza lotta dai ritmi canonici delle abitudini paesane (Contini 1943).

Nella prima edizione di *Poesie a Casarsa* Pasolini parlava ancora di «intraducibilità», ([...] Vorrei inoltre invitare il lettore non friulano a soffermarsi su certi vocaboli come «imbarlumide», «sgorlâ», «svampidit», «tintinulâ», «rampit», «mirie», «albàde», «trèmul» etc. che io, nel testo italiano, ho variamente tradotti, ma che, in realtà, restano intraducibili)(Pasolini 1942b, 43). Il problema del rapporto tra traducibile e intraducibile occupò a lungo le riflessioni di Pasolini, che riconosceva in esso una delle questioni principali della poesia dialettale (Rinaldi 1982; Doi 2011):

L'intraducibilità è sempre stata la passione dei Dialettali. Sia che si parli di una intraducibilità di specie inferiore (ad esempio: parole cui non corrispondono analoghe parole in lingua; parole particolarmente pittoresche o acustiche, ecc.), sia che si parli di una intraducibilità interna, assoluta. [...] l'intraducibilità è semplicemente «genio locale» (diremmo: «pronuncia»); sicché nel cuore di un testo vernacolo resterebbe sempre [...] una zona sicura, un centro senza irradiazioni. Oltre

questo confine invalicabile, pulserebbe la vera vita del testo, come allusione o sfumatura, affatto inavvertita, è naturale, degli alloglotti; ed è lì che si opererebbe la spersonalizzazione del poeta [...] e la sua sostituzione con un intimo spirito regionale (Pasolini 1947b [1999a, 255]).

L'intraducibilità della poesia dialettale si concretizza quindi nella mancanza di un corrispettivo italiano, sia a livello di lessicale che sonoro. Tuttavia, dopo la recensione di Contini, Pasolini accolse una idea anti-vernacolare del dialetto. Contini conferma «l'interna traducibilità della lingua» rifiutando quindi l'intraducibile (Contini 1943). In tal modo si giunge alla concezione della poesia dialettale come «anti-dialetto» che vuole proporre una nuova interpretazione della poesia dialettale. «Si tratta di stabilire se ora la poesia in dialetto debba inserirsi in una tradizione dialettale o in una tradizione in lingua. Noi siamo decisamente per la seconda tesi» spiega Pasolini in *Sulla poesia dialettale* (1947). E solamente utilizzando il dialetto come una ideale traduzione dell'italiano la poesia dialettale può innestarsi nella tradizione in lingua; «ma più che «traduzione» – la parola usata dal Contini – noi diremmo [...] metafora» (Pasolini 1947b, [1999a, 257]). Questo vuol dire fare uso del proprio dialetto come se fosse una lingua «originaria e leggera» fatta di pure «sollecitazione sonore e cromatiche e [...] aperture di canto più piene e autonome» (Pasolini 1947b [1999a, 257]). L'intraducibilità non era quella del vernacolare, ma, come specifica Pasolini in *Dialet, lenga e stil* (1944), quella della soggettività lirica⁵⁰, per cui ogni scrittore ha il proprio stile privato e personale che appartiene unicamente a quello specifico autore (Brevini 1979, 407; Pasolini 1944a [1983, 5-7]). Se il dialetto può essere appreso come qualsiasi altra lingua, allora può anche essere tradotto e i molti esempi di traduzione di poesie italiane divenute friulane (e viceversa) lo dimostrano. Questo ragionamento certamente non vuole banalizzare o rifiutare i significati che assume l'uso del dialetto o dell'italiano, ma ciò che si vuole porre in evidenza è che l'autore gioca sopra due paralleli piani linguistici che lavorano in sinergia,

⁵⁰ «Insomma ogni scritour al scif al compon in maniera diviersa e ognun al à il so "stil". Chel stil al è alc di interior, platàt, privat, e massime individual. Un stil a no at, e, massime, individual. Un stil a no 'l è né italian e né todesc e né furlan, al è di chel poeta e basta» (Pasolini 1944a [1983, 5-7]).

nell'obiettivo di rappresentare una specie di autobiografia (Rinaldi 1982, 6-7; Doi 2006, 19-20).

La distanza tra i due livelli linguistici, che talvolta spinge a considerare l'esperienza friulana come migliore o superiore, viene colmata dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, ovvero nel momento in cui Pasolini pubblica le prime poesie in lingua su «Il Setaccio» tra il 1942 e il 1943, molto vicine alle suggestioni delle poesie in friulano. Tale temporanea contemporaneità dei due registri linguistici e la facilità dei reciproci scambi, fa sorgere però dei dubbi: se agli inizi degli anni Quaranta è stato possibile un avvicinamento dei due codici, sarà altrettanto possibile una prossima divaricazione e un allontanamento tra i risultati della scrittura in dialetto e in lingua. A partire dal 1943, la stesura dei componimenti italiani dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958) si realizzerà parallelamente alla pubblicazione delle poesie in dialetto – *La meglio gioventù* (1954) – ma sempre più, poesie in lingua e poesie in dialetto perderanno l'originaria concordanza: Pasolini costruisce due strutture poetiche parallele ma molto diverse, in altre parole, le poesie in italiano conoscono progressivamente una netta differenziazione dei temi scelti e dei risultati (Rinaldi 1982, 16).

Le poesie scritte agli inizi degli anni Quaranta costituiscono il nucleo del progetto di disegno autobiografico di Pasolini, in cui ogni elemento e l'andirivieni tra i due codici linguistici costituiscono diverse tappe nell'apprendistato poetico dell'autore. Sia la lingua che il dialetto si caricano di profondi significati. Nelle differenze tra le poesie in italiano e quelle in friulano, si vedono da un lato tutti i materiali e le fasi poetiche nel loro progressivo attuarsi, dall'altro si scopre tutto il lavoro di riflessione “narcisistica” pasoliniana concretizzarsi in una doppia dimensione linguistica (Rinaldi 1982, 17).

2.4. Oltre il casarsese: *Dov'è la mia patria*

Dov'è la mia patria è il titolo della seconda raccolta di versi friulani che chiude il «timp furlan⁵¹» di Pasolini, edita in cinquecento copie per le «Edizioni dell'Academiuta» nel 1949 (Ellero 2009, 37). Il volume è accompagnato da tredici disegni realizzati, tra il 1948 e il 1949, da Giuseppe Zigaina, pittore e saggista friulano. Zigaina, a partire dal 1946, strinse un rapporto di reciproca stima artistica e intellettuale con Pasolini (Gasparotto 2012, 128). La raccolta contiene diciotto componimenti composti nel 1948 (fatta eccezione per *Fiesta* e *Spiritual* scritte invece nel 1947) accompagnati, similmente alla prima raccolta friulana, dalla traduzione italiana in prosa posta a piè di pagina. I versi riflettono una evoluzione linguistica e formale avvenuta dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* e l'influenza degli avvenimenti e delle esperienze intellettuali e politiche vissute dall'autore tra l'immediato secondo dopoguerra e la pubblicazione di *Dov'è la mia patria*⁵² (Santato 2009, 108).

Nella nuova plaquette friulana la costante presenza dell'io narcissico lascia spazio a nuove voci, nuove figure e nuovi temi, all'interno di una dimensione collettiva, storico-sociale e popolare prima inesistente. Tale conversione si traduce sul piano linguistico nell'abbondanza del monolinguisimo casarsese a favore di una più estesa geografia plurilingue

⁵¹ *Tempo friulano*. Si intendono i sei anni (1943-1949) che Pasolini trascorse stabilmente in Friuli tra Casarsa e Versuta. Cominciati con il gran successo riscosso dalle *Poesie a Casarsa* e conclusi con la pubblicazione di *Dov'è la mia patria* (Ellero 2009, 37).

⁵² Nel 1945 Pasolini aderisce al Partito d'Azione e poi all'Associazione per l'autonomia del Friuli Venezia-Giulia per ragioni glottologiche legate alla lingua friulana. Nel 1946 accoglie l'ideologia marxista e si iscrive al Partito Comunista Italiano, nel 1947 fonda, assieme a Luigi Ciceri e Gianfranco D'Aronco, attivi esponenti delle battaglie autonomistiche, il Movimento Popolare Friulano. Nello stesso anno entra in polemica con il PCI per la questione sull'autonomia friulana e sull'eccidio di Porzûs. Al contempo sono molto aspre le critiche alla Sinistra, contraria all'autonomia friulana. Nel 1948 Pasolini diviene segretario della sezione del PCI di San Giovanni di Casarsa, sollevando nuovamente alcuni attacchi contro il PCI e la Democrazia Cristiana per le violenze avvenute a Porzûs. Si dimette dal Movimento Popolare Friulano ma non rinuncia alla sua battaglia in difesa dell'identità e delle bellezze paesaggistiche del Friuli. Nel febbraio 1949 è relatore al primo congresso della Federazione comunista di Pordenone e in maggio è delegato del PCI al Congresso della Pace di Parigi (Ellero 2004, 11-12; Giacomini 1990, 41-43; D'Aronco 1990, 189-202; Canciani 1983, 101-104).

(Gasparotto 2012, 127). Vivendo stabilmente in Friuli, dopo l'8 settembre 1943, Pasolini si rende conto che la piccola patria friulana è in realtà un aggregato di patrie ancora più piccole, ognuna avente il proprio dialetto, a loro volta distinti sul piano lessicale e fonetico di paese in paese. Nel 1949 la patria di Pasolini si estende tra Valvasone e Caorle, Pordenone e il fiume Tagliamento, in questa piccola realtà plurilingue nacque l'idea di scrivere una «sinfonia in molte lingue» (Ellero 2009, 37) comprese tra il Livenza e il Tagliamento. Per stabilire i confini «della sua patria» Pasolini si affida a fattori prevalentemente linguistici: dove si parla il dialetto di Casarsa vi sono le vere radici dell'autore, che a loro volta affondano in più ampio terreno culturale e linguistico, che si è sedimentato nei secoli tra le Alpi orientali e il mar Adriatico e tra il Livenza e l'Isonzo (Ellero 2009, 38).

La raccolta viene definita un «esperimento estremo (e unico per Pasolini) di poesia politica, con motivazioni molto vicine alla propaganda neorealista dell'immediato dopoguerra» (Rinaldi 1982, 64), tuttavia questa poesia sembra avere poco da spartire con il neorealismo. In altre parole, il rapporto con la realtà rimane solamente in superficie nella celebrazione dell'epica popolare, o nell'inserimento di tematiche legate alle lotte sindacali e alle condizioni lavorative, o nell'uso di toponimi regionali, ma ciò che interessa veramente a Pasolini è la carica vitale che deriva dalla realtà considerata. *Dov'è la mia patria* si lega alla fascinazione della primitività dei luoghi, per cui il dato realistico si mescola con immagini oniriche e idealizzate della realtà (Gasparotto 2012, 128). Rimane però certamente indubbio che la plaquette del 1949 voglia farsi strumento di comunicazione per testimoniare una concreta realtà sociale: quella dei poveri e degli umili. Viene messo in scena il popolo composto da operai e contadini, raccontato per mezzo di parole e immagini che colgono la fatica del lavoro nelle fabbriche o nei campi e il sollievo, e al contempo il senso di solitudine, dei giorni di riposo. Tra i versi sono rintracciabili squarci di realtà e figure che si muovono in un paesaggio raccontato per frammenti ed emozioni, che contribuiscono inoltre a far luce sulla realtà friulana (e italiana) del secondo dopoguerra, talvolta raccontata mediante accesi accenti di polemica sociale (Bistagnino 2022, 1297).

La rappresentazione dell'identità politica, geografica culturale e sociale del Friuli prende forma attraverso una pluralità di parlate locali friulane e venete (Santato 2009, 109): il poeta adotta ben otto varietà di friulano della destra del Tagliamento: si individuano i friulani di Casarsa, San Giovanni di Casarsa, Ligugnana, Valvasone, Cordenons, Bagnarola, Cordovado e Bannia⁵³; e le due varietà venete di Pordenone e di Caorle (Ellero 2009). Lo stesso Pasolini lo precisa nella nota posta in chiusura alla raccolta:

Di queste poesie: *Fiesta*, *Spiritual*, *Dulà ch'è la me patria*, *I fluns dal me còur* sono scritte nel friulano parlato a Casarsa; *I soj inutil*, *Mi soj insumiat di essi sior*, *Uninsi*, nel friulano parlato a Ligugnana; *Mi contenti*, *I dis robàs*. *La giava*, *Arba pai cunìns*, *Bel coma un ciavàl* rispettivamente nel friulano parlato a Valvasone, Cordenons, Bagnarola, Cordovado, Bannia; *Vegnerà el vero Cristo*, *El cuor su l'acqua* nel veneto di Pordenone e di Caorle; *L'amòu dal cunpai* nel friulano parlato a San Giovanni di Casarsa (Pasolini 1949b, 53).

Nell'edizione del 1949 i diciotto componimenti compaiono in quest'ordine (Pasolini 1949b):

Fiesta
Mi contenti
I dis robàs
La giava
Arba pai cunìns
Bel coma un ciavàl
Vegnerà el vero Cristo
El cuor su l'acqua
I soj inutil (I-VII)
Mi soi insumiat di essi siòr
Uninsi
El testament Coràn
L'amòu dal cunpai
Spiritual
Dulà ch'è la me patria
I fluns dal me còur

⁵³ Tutti i paesi indicati si trovano in provincia di Pordenone.

Dopo la poesia d'esordio, *Fiesta*, scritta nel friulano di Casarsa, fa seguito un gruppo di sette poesie⁵⁴ i cui titoli sono anticipati da una didascalia in neretto che indica il nome del soggetto che parla, il luogo e quindi la varietà di dialetto utilizzata nel componimento (Dreesen 2020, 127). La formulazione è la seguente:

A Valvasone / Bruno Lenardus canta: / *Mi contenti*

A Cordenons / Davide Bidinost canta: / *I dis robàs*

A Bagnarola / Sante Vergner canta: / *La giava*

A Cordovado / Gidio Toneguzzo canta: / *Arba pai cunins*

A Marzinis / Rico Targa canta: / *Bel coma un ciaval*

A Pordenone / Ivo Battistella canta: / *Vegnerà il vero Cristo*

A Caorle / Armido Bellotto canta: / *El cuor sull'acqua* (Pasolini 1949b)

Il plurilinguismo della raccolta si associa a un impianto polifonico configurando, pertanto, una raccolta intesa come coralità di voci differenti (Santato 2009, 109). La situazione enunciativa di questo gruppo di sette poesie è molto differente rispetto a quella delle *Poesie a Casarsa*. Se nella raccolta del 1942 l'istanza enunciativa appartiene totalmente all'io poetico, ora, in *Dov'è la mia patria*, il poeta è responsabile solamente delle didascalie introduttive e riporta, come un narratore eterodiegetico, le parole di un personaggio senza aggiungere commenti. La focalizzazione è quindi esterna e il poeta non ha una conoscenza approfondita del mondo narrato e si fa solo testimone esterno dei fatti (Dreesen 2020, 127).

Inoltre, se in *Poesie a Casarsa* le figure maschili venivano identificate per mezzo di nomi comuni indicanti la gioventù, come *fantassùt* e *zovinùt*⁵⁵, nella plaquette del 1949 i giovani hanno un nome, un cognome e una storia personale: vivono le sofferenze del loro tempo, possiedono una precisa identità sociale e sono linguisticamente e geograficamente collocati.

⁵⁴ *Mi contenti*, *I dis robàs*, *Arba pai cunins*, *La giava*, *Bel coma un ciaval*, *Vegnerà el vero Cristo*, *El cuor su l'acqua* (Pasolini 1949b).

⁵⁵ *Ragazzino* e *giovinetto*.

I personaggi che Pasolini introduce in didascalia divengono elementi costitutivi di un'intera classe sociale e manifesto di una identità collettiva, politica e sociale. Pasolini tenta di integrarsi nelle vite di questi giovani lavoratori secondo un procedimento tipico della sua poetica, ovvero per mezzo del regresso lungo la coscienza per penetrare nel mondo vivente del proletariato (Gasparotto 2012, 132). È infatti attraverso questa presa di coscienza che l'io poetico può aprirsi all'altro da sé e al mondo circostante e «rinnovarsi nel tentativo di recupero del proprio io grazie alla competenza (che è anche coscienza) del proprio non-io» (Gasparotto 2012, 133). Scrive Pasolini:

Il primo recupero fu in friulano in un volumetto in cui feci un esperimento per me di grande importanza. Adottata la formula: prestare la mia coscienza e la mia capacità d'espressione, magari squisita, al mio coetaneo o comunque al mio compagno, dotato solo di un primo albore di coscienza e infelice soprattutto perché inespresso, potei compiere l'operazione che per me finì con l'essere una riscoperta del non-io. Era bastato quello spostamento minimo dell'io, da me a un mio coetaneo assimilato, perché tutto il mondo mi ricomparisse in una luce evidenziante e quasi facile! Come si poteva toccare bene l'esterno con le mani di Ivo Battistella e di Davide Bidinost; come diventava agevole nominare le cose nelle loro analogie reali con la voce di un giovane disoccupato. L'incubo dell'essenzialità si era dissolto; il mondo poteva essere nominato nei suoi aspetti più futili, ingenui, poveri e prosaici; la realtà si era centuplicata; la lingua, che era quella dei parlanti si offriva a quantità impensata di "toni" di "cavate" di "riprese". I miei amici mi compensavano in sovrabbondanza del poco che facevo nel mettere a fuoco il loro inespresso facendomi piccoli tesori di "espressione" (Pasolini 1950b [2003, 871-872]).

Leggendo questo frammento diaristico pare che il poeta ricerchi una sorta di conciliazione, al di fuori della propria soggettività, con la storia e il mondo dei compagni coetanei contadini ed operai, e quindi con la natura e la realtà circostante, palpabili solamente attraverso le mani di quei giovani, ovvero attraverso il loro modo di vedere il mondo,

sentendo i patimenti del loro tempo e adoperando le parole con la medesima concretezza e immediatezza dei contadini (Gasparotto 2012, 134; Ellero 2009, 38).

Secondo Rizzolatti la capacità di Pasolini di essere così mimetico deriva dalla forte necessità di ricercare continuamente delle piccole nuove patrie, e quindi dei dialetti autentici che permettessero di esprimere un tipo di universo sociale. D'altro canto, non va dimenticata la formazione linguistica e glottologica dell'autore, e la sua capacità di cogliere le differenze e sottigliezze dialettali acquisita sì tramite gli studi universitari, ma soprattutto attraverso il contatto con la gente dialettologa. Pasolini riportava nella sua poesia i discorsi degli emarginati e degli umili, delle vecchiette e delle donne di paese da cui assorbiva lo spirito e i germi della sapienza popolare (Rizzolatti 1997, 16).

Il gruppo di testi nei quali parlano i ragazzi nominati nella didascalia introduttiva confluiranno, assieme a *Fiesta*, *Spiritual* e *El testament Coràn*, nella sezione *Il testament Coràn* del secondo volume de *La meglio gioventù* con qualche variante e modifica, tra cui il taglio delle didascalie poste prima del titolo con l'indicazione del soggetto che parla e del luogo. Accanto al blocco di poesie proveniente dalla raccolta del 1949, Pasolini inserisce anche due poesie tratte da *Tal còur di un frut*⁵⁶ tematicamente affini: *Da li Germaniis* e *Viers Pordenon e il mond*; e

⁵⁶ *Tal còur di un frut* raccoglie le poesie friulane composte tra il 1942 e il 1952 in quattro sezioni. La raccolta venne pubblicata nel 1953 in duecento copie numerate a cura di Luigi Ciceri e contiene rifacimenti di alcuni testi già comparsi in *Poesie a Casarsa*, poesie inedite composte durante il soggiorno friulano e poesie scritte dopo il trasferimento a Roma (1950) ricordando con nostalgia l'amata, e ormai persa, piccola patria del Friuli. L'ultima sezione della raccolta, intitolata *Chan plor (Lamento)*, si ricollega, tematicamente e linguisticamente, al volume *Dov'è la mia patria*, utilizzando il dialetto come strumento di elaborazione realistica e, insieme, mezzo di profonda identificazione coi drammi collettivi. Ad esempio, *Chan plor* si apre con la poesia *Da li Germaniis (Dalla Germania)*, un canto dedicato ai friulani reduci dai campi di concentramento tedeschi; oppure *Chan plor*, poemetto che dà il titolo alla quarta sezione della raccolta, si configura come il monologo di un giovane operaio che, col trasferimento in fabbrica, ha perduto la leggerezza, l'allegria e i sogni della giovinezza; il terzo e ultimo di questi componimenti d'ispirazione sociale è *Viers Pordenon e il mond (Verso Pordenone e il mondo)*, il cui tema principale è l'emigrazione di molti giovani friulani, costretti a lasciare il paese a causa della disoccupazione dilagante. Questi giovani abbandonano i campi per raggiungere prima Pordenone, nascente centro industriale nel secondo dopoguerra, e poi l'estero e il mondo intero. La raccolta si chiude con *Canzeit*, un amaro congedo dai luoghi, dalle persone, dalla purezza e dalla gioia del tempo mitico del Friuli (Santato 2009, 109-110).

una poesia uscita per la prima volta nel 1954 su «Galleria», *Biel zvinin*. I materiali preparatori alla raccolta del 1954 (conservati nell'Archivio Pasolini) dimostrano che Pasolini ha scelto molto presto di affiancare al gruppo di componimenti provenienti da *Dov'è la mia patria* altri testi dello stesso genere. Le due poesie provenienti da *Tal còur di un frut* compaiono già negli indici più antichi, mentre *Spiritual* e *Viers Pordenon e il mond* sono state aggiunte in un secondo momento. Pare inoltre che Pasolini avesse progettato di aggiungere anche *Chan plor* (da *Tal còur di un frut*), ma ne *La meglio gioventù* è stato sostituito da *Biel zvinin*, scritto probabilmente nel 1950-1951. Infine, tra i testi comparsi nella raccolta del 1949 e scartati da *La meglio gioventù*, uno, *L'amòu dal cunpai*, verrà recuperato ne *La nuova gioventù* (1975) (Siti 2003a, 1513-1515).

Il friulano “inventato” di Pasolini

3.1. *La questione del friulano “inventato” di Pasolini*

Riprendendo le parole di Tullio De Mauro (1987), Pasolini può essere definito come il primo tra i grandi scrittori italiani ad aver sperimentato una condizione che risulta straordinaria nella nostra letteratura, ovvero quella di essere un autore «biograficamente senza dialetto» (De Mauro 1987, 259). Un fatto che risulta assai curioso, soprattutto se si considera che Pasolini da sempre viene annoverato tra i più importanti scrittori di poesia dialettale del Novecento. Anche Walter Siti (1995) si riferiva a questa condizione quando affermava che «Pasolini non ha radici friulane» e che «sul rapporto col Friuli c'è un equivoco» (Siti 1995 [Blasoni 1995, 3; Iacovissi 2000, 12]). Una affermazione certamente di impatto, ma non errata: le radici di Pasolini sono bolognesi, anche se non si può negare l'importanza che ha rivestito la stagione friulana sulla formazione letteraria e intellettuale del poeta (Iacovissi 2000).

Si è già accennato al fatto che quando Pasolini ha cominciato a progettare la pubblicazione di un canzoniere dedicato a Casarsa non conosceva ancora il casarsese, se non molto vagamente per le vacanze estive trascorse nel piccolo paese materno (Bandini 1990, 3). Nonostante le radici friulane della madre, il casarsese non veniva parlato in famiglia, riservato solamente «al mondo attorno, ancora autenticamente contadino»⁵⁷ (Naldini 1986, XXXIV). Pasolini stesso, in più occasioni dichiarerà che nel periodo in cui si occupava della

⁵⁷ Susanna Colussi, originaria di Casarsa, utilizzava il dialetto casarsese unicamente con gli amici contadini del paese, molto raramente in famiglia, in cui si preferiva fare uso dell'italiano o del veneto (Santato 2012, 64; Naldini 1986, XXXIII-XXXIV).

scrittura delle poesie per la raccolta del 1942 il friulano gli era tutt'altro che familiare, ma per contro conosceva molto bene i modelli letterari, in particolari i provenzali, a cui si è ispirato (Santato 2012, 65):

Io scrissi i miei primi versi a Bologna, senza conoscere neanche un poeta in questa lingua, e leggendo invece abbondantemente i provenzali. Allora per me il friulano fu un linguaggio che non aveva nessun rapporto che non fosse fantastico col Friuli e con qualsiasi altro luogo di questa terra [...] poeticamente questa lingua non è il dialetto degli zoruttiani, e nemmeno il dialetto, così suggestivo, parlato dal popolo, ma una favella inventata, da innestarsi nel tronco della tradizione italiana e non già di quella friulana; da usarsi con la delicatezza di un'interrotta, assoluta metafora (Pasolini 1946c [1999a, 173-174]).

O ancora:

Io sono nato a Bologna, e, ciò che conta, nella rossa Bologna ho passato la mia adolescenza e la mia giovinezza, cioè gli anni della mia formazione. [...] Qui ho scritto le mie prime poesie in dialetto friulano [...] Nel paese friulano di mia madre io ci andavo un mese ogni estate, in villeggiatura (quando i mezzi lo permettevano). E in realtà il friulano non lo sapevo. Lo ricordavo parola per parola mentre inventavo quelle mie prime poesie. L'ho imparato dopo, quando nel '43, ho dovuto «sfollare» a Casarsa. Dove ho vissuto prima l'esistenza reale dei parlanti, cioè la vita contadina, poi la Resistenza e infine le lotte politiche dei braccianti contro il latifondo (Pasolini 1975c [1999b, 393]).

Con l'adozione del casarsese come lingua adatta ad esprimere i propri sentimenti e le proprie emozioni (Pasolini 1944a), il poeta aspira a far proprio il compito di conferire al friulano lo statuto di lingua pura per la poesia, allontanandosi da ogni visione riduttivamente e limitativamente vernacolare (Santato 2012, 77; Gerosa 2005, 131-132). Pasolini anticipa anche quello che sarà il lavoro di valorizzazione dei dialetti promosso dall'*Academiuta di lenga*

furlana, consolidando progressivamente la dignità linguistica e letteraria delle voci del Friuli occidentale (Rizzolatti 1996, 162). Contini, ancor prima della fondazione dell'*Academinta*, si era accorto della importante novità e, anzi, dello «scandaloso» che aveva generato la prima esperienza poetica di Pasolini nell'ambito della letteratura in dialetto, concretizzatosi in una maggiore apertura verso una poesia moderna e istituendo una «lingua inedita» (Contini 1943; Santato 2012, 74).

Rizzolatti (1996) spiega che il rapporto di Pasolini col friulano si consolida nel tempo attraverso tre fasi specifiche: si individua una prima fase in cui l'autore manifesta atteggiamenti narcisistici che accompagnano il progetto autobiografico delle *Poesie a Casarsa*. All'inizio degli anni Quaranta la conoscenza del casarsese è ancora approssimativa e imprecisa, ma a Casarsa il poeta «percepisce la suggestione di un mondo di suoni dolcissimi, che si imprimono nella sua mente e lo riportano al mondo dell'infanzia» (Rizzolatti 1996, 162). Questi suoni vengono trasferiti in poesia, ma sul piano linguistico rimangono ancora privi di una reale corrispondenza con il vero friulano di Casarsa; in questo primo momento si parla quindi di una “lingua inventata”, creata appositamente per la poesia. È un dato acquisito dalla critica che la lingua di *Poesie a Casarsa* è un codice che il giovane Pasolini rievocava e reinventava a distanza – cioè a Bologna – facendo uso del vocabolario di Jacopo Pirona⁵⁸ e dei *Saggi ladini* di Ascoli che fornirono al poeta il materiale di partenza, a cui si sommarono le inflessioni e le caratteristiche della lingua materna (Brevini 1989, 290-293; Cadel 1996, 128; Rizzolatti 1990, 11; Canciani 1983, 97), e le «predilezioni estetizzanti per la lingua letterariamente assoluta dei provenzali» (Pasolini 1949a [1999a, 322]).

⁵⁸ Il Pirona è il primo dizionario di lingua friulana la cui realizzazione si inserisce nella piena fioritura dei vocabolari in dialetto nel corso del XIX secolo. Jacopo Pirona avviò la scrittura del suo dizionario attorno al 1845 e venne dato alle stampe postumo a Venezia nel 1871, a cura del nipote Giulio Andrea Pirona (Orioles 2015; Ellero, Bergamini 2010, pp. 87-89). Oggi le edizioni del Pirona sono curate dalla Società Filologica Friulana (Udine). Si veda Pirona G. A., Carletti E., Corgnoli G. B., (1972), *Il nuovo Pirona. Vocabolario friulano*, Società Filologica Friulana, Udine.

Nella seconda fase Pasolini tenta di migliorare la sua conoscenza del friulano. Il tentativo di padroneggiare il dialetto cade in concomitanza con gli anni più dolorosi della guerra, tra il 1944 e il 1945, quando Pasolini e la sua famiglia cercano riparo dai bombardamenti a Versuta (Ellero 2002). Il minuscolo villaggio permette a Pasolini di entrare a stretto contatto con la gente del paese, di ascoltarla e di assorbire la loro lingua. Questo secondo momento viene ricordato come il periodo della “lingua imparata”, in cui Pasolini si appropria del dialetto casarsese “istituzionale”, operando in seguito anche un lavoro di correzione delle forme scorrette o ibride presenti nella raccolta del 1942⁵⁹, ricercando gli elementi più tipici di quella parlata friulana. L’operazione di recupero del vero casarsese pare compiuta intorno al 1944, quando Pasolini nel primo numero de lo *Stroligut di cà da l’aga* espone i motivi che lo hanno spinto a fare uso del dialetto di Casarsa nella sua originalità e integrità e, sempre a partire dallo stesso anno, sia i componimenti in prosa che in versi acquistano la reale fisionomia del friulano casarsese (Rizzolatti 1996, 163-165; Rizzolatti 1990, 15).

Infine, il terzo periodo, che si estende dal 1946 al 1949, è caratterizzato da un importante avvicinamento alla politica e agli impegni civili⁶⁰. È un momento rivoluzionario nella vita dell’autore, in cui la militanza nel Partito Comunista gli permette di denunciare i problemi legati al mondo contadino e operario del Friuli. Anche questa fase si concretizza in una operazione letteraria: la vicinanza alla realtà popolare friulana si manifesta anche in poesia, in cui Pasolini riporta le ingiustizie e le sofferenze dei suoi compagni contadini e operai. Il tentativo di descrivere svariate realtà di sottosviluppo e sfruttamento si concretizza nell’utilizzo di differenti varietà di friulano e di veneto: i diversi dialetti sono il mezzo d’espressione di quelle realtà (Rizzolatti 1996, 163). Questo è il momento della “poesia

⁵⁹ Esempi di forme ibride in *Poesie a Casarsa* sono le desinenze in *-a* che si alternano con le finali in *-e*, oppure i dittonghi discendenti occidentali si alternano coi monottonghi tipici del friulano centrale “illustre” (Rizzolatti 1996, 165).

⁶⁰ L’impegno civile e gli interessi politici nascono in seguito alla scomparsa del fratello Guido Alberto, caduto in guerra da partigiano per difendere la patria (Ellero 2004).

sociale”, in cui Pasolini riporta in poesia le vicende di giovani lavoratori facendo luce sulla realtà friulana dell’epoca e utilizzando diverse parlate locali. Questa fase culmina poeticamente con la pubblicazione di *Dov’è la mia patria* (1949) (Rizzolatti 1996, 163; Bistagnino 2022, 1297).

In riferimento al primo periodo individuato da Rizzolatti, ovvero quello della “lingua inventata”, risulta chiaro che per Pasolini un nuovo linguaggio poetico sottoposto a certa sperimentazione e invenzione fosse una valida alternativa alla convenzione letteraria (Doi 2011, 41):

L’inventare, insomma, come in ogni periodo di «fissazione», era un momento individuato e diventato cosciente di una sorta di specializzazione che si mescolava ormai abitualmente alla stessa ispirazione, che, a sua volta, aveva come oggetto immediato la poesia: la poesia pura. [...] il poetare era un atto mistico, irrazionale, squisito [...] Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l’esempio di Mallarmé), trovandola magari fisicamente già pronta, e con qualche splendore, nel dialetto (secondo l’esempio, *in nuce*, del Pascoli⁶¹) (Pasolini 1957 [1999a, 1232]).

Il concetto di lingua inventata emerge negli scritti di Pasolini già a ridosso della pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, ma si ritrova poi anche all’interno della medesima raccolta e in articoli più tardi, anche nella forma della precisazione, del chiarimento o dell’autogiustificazione (Vatteroni 2001, 270).

Nella *Nota* che chiude la prima raccolta di poesie in friulano, Pasolini fornisce al lettore due informazioni sul dialetto utilizzato per comporre le *Poesie*: innanzitutto l’autore specifica che il friulano di queste poesie non è quello «genuino», ma quello «intriso di veneto

⁶¹ L’ambizione di ricercare una lingua privata per la poesia, una lingua inedita, si colloca sulla linea dei poeti decadenti europei e di Pascoli in particolare. L’operazione di Pasolini è innovativa all’interno del panorama letterario novecentesco italiano, ma si pone in risposta a precisi antecedenti, riprendendo i concetti di «lingua vergine», «lingua che più non si sa» o «lingua morta da recuperare» (Contini 1968, 1205; Vatteroni 2001, 269-270).

che si parla nella sponda destra del Tagliamento»; in secondo luogo, l'autore confessa che «non poche sono le violenze» a cui è stato sottoposto questo dialetto «per costringerlo a un metro e a una dizione poetica» (Pasolini 1942b, 43). Con “idioma non genuino” Pasolini intendeva ovviamente il dialetto parlato a Casarsa, ovvero una varietà del friulano occidentale che risente molto delle interferenze con il veneto, che in tutta l'area occidentale era il codice di riferimento, sentito come lingua avente maggiore prestigio sociale⁶² (Rizzolatti 1990, 15; Rigo 2008, 31); differentemente, “l'idioma genuino” coinciderebbe con il friulano centro-orientale, divenuto koinè e lingua letteraria a partire dal XVII secolo (Vanelli 2010). È opportuna, tuttavia, una precisazione: la mancata genuinità del codice utilizzato in *Poesie a Casarsa* non dipende solamente dal fatto che si tratta una variante linguistica del friulano occidentale (diversa dalla koinè letteraria di area centro-orientale), ma essa non corrisponde nemmeno al casarsese. Si direbbe piuttosto essere una lingua largamente “inventata” e rielaborata a partire dagli studi costruiti su diverse fonti, tra cui il vocabolario del Pirona, in cui sono presentati prevalentemente fenomeni linguistici di tipo centrale (Vatteroni 2001, 271; Venturi 2020, 45). Assume quindi certa rilevanza il termine *violenze* che Pasolini utilizza per fornire al lettore delle spiegazioni sul dialetto di Casarsa usato nella sua raccolta. Poco più tardi, nel maggio 1943, in una lettera a Ercole Carletti, Pasolini definisce la natura di quelle “violenze linguistiche” parlando di «denocinii arcaicizzanti» e «preziosismi linguistici» di cui arbitrariamente aveva fatto uso per arricchire un linguaggio che «non voleva essere né friulano né casarsese né altro, ma solamente mio» (Pasolini 1943 [Cantarutti 1995, 369]; Vatteroni 2001, 271). Non solo il friulano standard letterario si fonde al casarsese, ma anche l'italiano compare spesso adattato al dialetto, dando origini a italianismi del tutto inediti (Doi 2011, 51).

⁶² La larghezza del Tagliamento, che spesso supera anche il chilometro, ha permesso una certa autonomia di evoluzione nel friulano della destra del fiume, esso si è quindi sviluppato in maniera differente rispetto al friulano centro-orientale o carnico, e ha risentito molto dell'influenza veneta. Il dialetto veneto è stato per molto tempo la lingua comune e tutt'ora viene parlato in alcune zone del Friuli, è probabilmente un rimasuglio dell'antico dominio veneto (Rigo 2008, 31).

Una ulteriore precisazione a quanto appena detto risale al 1946: nell'articolo *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, pubblicato nel secondo numero de «Il stroligut», si ritrovano due importanti questioni inerenti al modo di concepire il dialetto per Pasolini: da un lato emerge l'idea del casarsese in quanto lingua antica e pura, dall'altro affiora una poca cura per quello che è il reale dialetto parlato nel paese materno (Vatteroni 2001, 271; Bazzocchi 2022, 85-86):

[...] il friulano di Casarsa si è prestato quietamente a farsi tramutare in linguaggio poetico [...] Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine dove parole, pur comuni, come «còur» «fueja» «blanc» sapevano suggerire le immagini originarie. Una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal pre-romanzo con tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua. Davanti a simili suggestioni, così poetiche, ben misera mi doveva parere l'ambizione di documentare lo stato attuale del parlato casarsese [...] Così, la lingua stessa, la pura parlata dei Casarsesi, poté divenire linguaggio poetico senza tempo, senza luogo, tramutarsi in un vocabolario senza pregiudizi, e pieno invece di dolci *violenze* estetiche, giustificate da un clima poetico diffuso in tutta l'Italia, o meglio, in tutta l'Europa (Pasolini 1946a [1983, 14-15]).

Alla luce di quanto esposto sino ad ora, risulta chiaro che il friulano di Pasolini, perlomeno quello usato per comporre le poesie di *Poesie a Casarsa* risulta essere in gran parte inventato, o quantomeno modificato, e quindi reso poco comprensibile agli stessi lettori friulani (De Stauber Caprara 1993, 39). Pasolini ha sostanzialmente creato un linguaggio incontaminato e inesistente: voleva «fare del parlato casarsese insieme una koinè friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura», riservato unicamente alla poesia (Pasolini 1976, 159; Rizzolatti 2002, 338; Venturi 2020, 46). Pur avendo scoperto, nel corso delle villeggiature estive, un linguaggio pressoché intatto e marginale, il poeta decide comunque di proporre una forma “artificiale” di quello stesso dialetto. È interessante notare che in *Poesie a Casarsa* è riconoscibile una impronta “ermetica”, derivata dalle numerose letture e studi precedenti e concretizzatasi in una applicazione “imperfetta” del casarsese,

acquisendo pertanto il senso di una convenzionalità letteraria. L'aggettivo «*assoluto*» utilizzato per descrivere il tipo di linguaggio scelto da Pasolini serve a conferire una connotazione mistica al codice (Doi 2011, 46-47), tuttavia, come l'autore stesso ammetterà nel 1949, quel dialetto era

[...] un curioso friulano che una appassionata lettura del Pirona, previe s'intende le mie predilezioni un po' estetizzanti per la lingua letterariamente assoluta dei provenzali e le delizie di una poesia popolare quale poteva essere quella dei *Canti del popolo greco* del Tommaseo, [...] aveva trasformato da casarsese in una specie di koinè un po' troppo raffinata da una parte e un po' troppo candida dall'altra (Pasolini 1949a [1999a, 322]).

Da un punto di vista strettamente linguistico, infatti, la lingua della raccolta del 1942 pare «qualcosa di diverso da un dialetto». Pasolini ambiva alla creazione di un linguaggio privato ed ermetico «dove perseguire puri fantasmi poetici ossessionato da un sentimento solo: la nostalgia» (Pasolini 1949a [1999a, 322]; Dreesen 2020). Al contempo, però, quel casarsese “pasolinaino” può essere considerato un vero e proprio dialetto poiché aveva richiesto all'autore una forma di regresso verso una lingua più pura e immediata, in cui Pasolini aveva trovato la pura musicalità e le delicate vocalità ricercate dai simbolisti (Pasolini 1949a [1999a, 323]; Desogus 2015). Questo particolare lo si evince leggendo l'introduzione che Pasolini ha scritto all'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (1952), in cui, parlando di sé in terza persona, ancora una volta specifica che il friulano non era una lingua che apparteneva a lui stesso, ma era il dialetto di sua mamma Susanna e dei parlanti del piccolo paese contadino delle estati friulane (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVIII; Gerosa 2005). L'autore spiega che l'operazione di scrittura in dialetto – seppur inventata – aveva richiesto un processo di “immersione” nella lingua:

Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro: rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con

una vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVIII).

Sulle orme del simbolismo e della poesia dei trovatori, che perseguiva l'idea di una poesia estremamente «autonoma e chiusa⁶³», nasce nel poeta l'esigenza di rendere la lingua una sorta di idioletto: Francesca Cadel, ricordando le parole di Contini, descrive l'idioletto del Pasolini friulano «una lingua privata [...] – sulla linea della grande tradizione simbolistico-decadente europea – che incontriamo in Pascoli come “nostalgia di una lingua registrata in qualche luogo ideale, ma sottratta all'uso quotidiano”» (Cadel 2002, 42). Questa idea si traduce in Pasolini nella presa di coscienza del progressivo “degrado” che sta subendo la lingua e la tradizione letteraria italiana⁶⁴. Tale situazione obbliga il poeta a ricercare una alternativa all'italiano, ovvero a compiere un regresso, risalendo sino alle origini del linguaggio per ricercare un codice ancora puro e incorrotto, chiamato allusivamente da Pasolini “un linguaggio romanzo⁶⁵” (Doi 2011, 42). È proprio mentre il giovane Pasolini approfondisce la questione sulla “lingua romanza” che scopre il casarsese: «[...] io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta [...]. Qualcosa come una passione mistica, una sorta di felibrismo mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto» (Pasolini 1969 [1999a, 1411]).

⁶³ Pasolini, nel corso dei primi anni friulani, ricordava spesso il *trobar clus*, ovvero la capacità di comporre poesia in modo difficile e oscuro; e fissava, attraverso il friulano, quella *melodia infinita* tanto ricercata dai simbolisti e musicisti ottocenteschi (Pasolini 1946a; Infurna 1990, 29).

⁶⁴ Nell'articolo *Academiuta di lenga furlana*, uscito nel primo numero de «Il Stroligut» (1 agosto 1945), Pasolini presenta il programma dell'Accademia. L'orientamento poetico e linguistico dell'academiuta accoglie una «friulanità assoluta» e la «tradizione romanza» (Santato 2012, 85; Doi 2011, 42). Pasolini nell'articolo specifica che le tradizioni alle quali l'Academiuta dovrebbe ispirarsi si trovano nella letteratura francese e italiana; tuttavia, l'autore riconosce che non è possibile limitare la scrittura di poesia unicamente all'uso del francese o dell'italiano poiché le rispettive letterature sono oramai giunte a un punto «di estrema consumazione di quelle lingue» (Pasolini 1945 [1999a, 74-76]).

⁶⁵ Pasolini con l'aggettivo *romanzo* fa riferimento al linguaggio pascoliano (Pasolini 1993b [1999a, 91-148]).

In altre parole, l'uso del casarsese è per Pasolini l'unico modo per toccare la realtà e coglierne l'autenticità più profonda (Bazzocchi 2014, 21). Nella prima raccolta diviene anche il mezzo attraverso cui evocare le bellezze della vita contadina e del paesaggio rurale del Friuli, nonché le sensazioni che esse suscitano nel poeta, il quale riporta nei componimenti le immagini della propria giovinezza e le radici della sua identità (Felice 2017; Santato 2012).

Sempre nell'*Introduzione* all'*Antologia*, Pasolini riflette sul primo periodo friulano, specificando che

Allora bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti (Pasolini, Dell'Arco 1995, CXXVII)

Questa dichiarazione suona come una sorta di difesa della scelta linguistica di Pasolini, travagliato dal dilemma tra l'adozione di una lingua insolita e l'impostazione letteraria acquisita nel corso degli studi a Bologna (Doi 2011, 41). Negli anni successivi Andrea Zanzotto (2001) fornirà una interpretazione delle dichiarazioni di Pasolini, interpretando l'espressione «non troppo parlante» come *del non parlante*, respingendo così ogni connotazione «viscerale e populistica» (Doi 2011, 41):

Fin dall'inizio per Pasolini esiste dunque la necessità di un continuo confronto, all'interno del suo atto poetico, tra la lingua "alta" e il dialetto "profondo", tra i quali egli si trova necessitato a giostrare [...] per poter continuare una sperimentazione, una prospezione ininterrotta. [...] ma è fedele in ogni caso alla norma "alta" (Zanzotto 2001, 147-148)

Pasolini ricerca e approda a una lingua tutta personale, in grado quasi di assorbire l'italiano: Pasolini stesso specifica che le traduzioni dei componimenti del 1942 poste in calce sono «parte integrante del testo poetico» (Pasolini 1954, 149).

A tal proposito è sicuramente un fatto curioso che nonostante *Poesie a Casarsa* sia una raccolta scritta in dialetto (seppur modificato o inventato), il pubblico al quale essa si rivolge non è unicamente dialettale, a confermare tale ipotesi vengono in aiuto due elementi: in primo luogo, la raccolta viene progettata e pubblicata a Bologna, in un ambiente quindi estraneo al mondo e al modo di vivere friulano; secondariamente, come appena anticipato, tutte le poesie sono accompagnate dalla traduzione in italiano: «le versioni a piè di pagina sostituiscono un glossario [...] le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano, pensando che piuttosto che non essere letto fosse preferibile essere letto soltanto in esse» (Pasolini 1954 [2003a, 159]). Il discorso pare contraddittorio, poiché stando a quel che afferma Pasolini le versioni in italiano delle poesie devono essere lette nel caso in cui non si comprenda il dialetto; tuttavia, è nel dialetto, anche nella sua limitata comprensibilità, che viene comunicato ciò che davvero importa. Il lettore entra nel «recinto individuale» (Devoto 1961) del poeta e nel suo personale modo di esprimersi. Parte della comunicazione si configura come “deviazione” dalla norma e talvolta pura creatività (De Strauber Caprara 1993, 40); si individua una sorta di “eccezionalità” nella comunicazione, individuabile nel «segno senza significato» (Zanzotto 2011, 239) e nell’inventiva del poeta, che cerca qualcosa che oltrepassi la dimensione individuale. Sostanzialmente, il friulano di Pasolini è il mezzo di cui l’autore si serve per mostrare il modo di porsi di fronte alla realtà e di coglierla. Questo processo permette al poeta di sperimentare con il dialetto sino a renderlo una lingua che ha poco di popolare. L’operazione di “invenzione” linguistica scaturisce da motivi di carattere psicologico legati all’attrazione che dalla lingua materna si estende sino ai ricordi legati alla giovinezza, alla tenerezza e purezza degli anni friulani, e quindi alla nostalgia (De Strauber Caprara 1993, 40-41).

Per comodità di argomentazione solitamente si parla di “casarsese” quando si vuole riferirsi alla lingua utilizzata dall’autore per scrivere le *Poesie a Casarsa*. Leggendo le *Poesie* si possono incontrare infatti diversi elementi che derivano da friulani diversi, usati spregiudicatamente nel medesimo componimento o in uno stesso sintagma e che si fondono

con la base casarsese (Rizzolatti 1990, 12). Tale contaminazione tra varietà friulane differenti (in linea generale tra il casarsese e il friulano standard centro-orientale) non è imputabile alla intenzionalità autoriale, si direbbe piuttosto essere un “errore” dovuto alla scarsa conoscenza che nel 1942 Pasolini aveva del dialetto materno, nonché alla limitata bibliografia di testi scritti friulani che lui possedeva (Doi 2011, 53). Il tentativo di colmare tale lacuna si è concretizzato nello studio del friulano a partire dai classici vocabolari che proponevano prevalentemente lemmi propri del friulano standard (conformi alla koinè letteraria friulana). Il friulano di *Poesie a Casarsa* non è quindi una lingua codificata e realmente esistente, rimane tuttavia la personale forma di espressione artistica e poetica dell'autore, divenuta di ispirazione per i successivi interessamenti nei confronti delle parlate più marginali del Friuli (si veda il lavoro dell'*Academinta di lenga furlana*), nonché privata forma di rappresentazione poetica delle emozioni e dei sentimenti nati in Pasolini nel corso del «timp furlan» (Ellero 2009, 37).

3.2. *Cenni linguistici sul friulano centro-orientale e occidentale*

La dialettologia individua tre gruppi principali di varietà linguistiche friulane: il friulano centro-orientale (o friulano standard), il friulano carnico e il friulano occidentale⁶⁶. Secondo Giovanni Frau (1996), questa suddivisione, largamente accettata dai linguisti, sarebbe il risultato degli esiti mostrati dalle vocali medie toniche del latino volgare (*e*, *o*), sia chiuse che aperte; queste, dopo la caduta dell'ultima sillaba della parola sono venute a trovarsi in sillaba chiusa finale, corrispondente a una sillaba aperta latina. È quella che Giuseppe

⁶⁶ Per un approfondimento storico-linguistico sul friulano si consulti Vicario F., (2011), *Il friulano. Cenni di storia linguistica, grammatica e lessico*, in Bombi R., Orioles V., (a cura di), *Nuovi valori dell'italianità nel mondo. Tra identità e imprenditorialità*, Udine, Forum, pp. 177-195; oppure per uno studio strettamente linguistico Rizzolatti P., (1981), *Elementi di linguistica friulana*, Società Filologica Friulana, Udine.

Francescato chiama «posizione forte» e costituisce il presupposto per le monottongazioni e dittongazioni successive (Frau 1996, 35-36; Francescato 1966).

Le varietà che hanno monottongato tutti gli esiti – e cioè, sia da *é* ed *ó* chiuse, sia da *è* e *ò* aperte – appartengono al friulano centro-orientale standard; al friulano carnico fanno riferimento le varietà che hanno monottongato una sola delle serie (ovvero hanno monottongato dalle vocali aperte, da *è*, *ò*); le varietà che hanno mantenuto la forma originaria per entrambe le serie appartengono al friulano occidentale. Stando a tale tripartizione, il friulano di Casarsa appartiene al friulano occidentale poiché presenta il mantenimento dei dittonghi, sia perché si tratta di un fatto di conservazione dei caratteri primitivi delle aree periferiche rispetto al centro⁶⁷, sia perché, sul piano sociolinguistico, il mantenimento dei dittonghi marcava l'identità culturale del territorio friulano rispetto alla vicina area veneta (Frau 1996, 36). In altre parole, nel vocalismo tonico si verifica la dittongazione di *ē* e *ō* latine⁶⁸, che si ritrova anche nelle continuazioni di *ě* e *ǫ* quando sono in particolari posizioni, ovvero quando la vocale è in posizione forte, e corrisponde a *ú*, *î* nel comune friulano⁶⁹ (Francescato 1958). Un altro tratto linguistico tipico del casarsese (e rintracciabile in quasi tutta l'area friulana occidentale, e in parte anche orientale) è la conservazione della *-a* atona finale latina, che differisce dalla uscita in *-e* del friulano centrale⁷⁰: *blança*, *grava*, *aga* (*bianca*, *ghiaia*/*piano ghiaioso*, *acqua*) (Francescato 1958, 17; Rizzolatti, 1981, 26; Vanelli 1990, 248).

⁶⁷ Casarsa, considerando la posizione geografica, è situata in un'area periferica esposta alle interferenze con il veneto, e quindi aperta alle innovazioni linguistiche. Tuttavia, stando alla *Norma dell'Area Centrale* di Bartoli, «solitamente nelle aree laterali si conserva una fase più antica rispetto a quella presente nelle aree intermedie». In altre parole, la *Norma dell'Area Centrale* ipotizza il carattere conservativo delle aree laterali, rispetto a quelle centrali da cui provengono le innovazioni (De Mauro 1964; Terracini 1987). Nel caso del friulano di Casarsa, esso appartiene quindi a un'area periferica conservativa, mentre la zona da cui provengono le innovazioni linguistiche sarebbe la zona dell'udinese, ovvero l'area centro-orientale (Frau 1996).

⁶⁸ Gli esiti si ritrovano, ad esempio, nelle parole *zenerous* (*generoso*), *lour* (*loro*), *vous* (*voci*), *neif* (*neve*), *freit* (*freddo*) (Francescato 1958, 17).

⁶⁹ Per esempio in *fouc* (*fuoco*), *penseirs* (*pensieri*) (Francescato 1958, 17).

⁷⁰ Nel casarsese questo fenomeno si è esteso anche a tutte le parole che già terminavano in *-e*, come gli avverbi *cóma* (*come* in italiano) e *dóma* (*solo*, *soltanto* in italiano).

Nella seguente tabella vengono riportati degli esempi per comprendere meglio quanto affermato sino ad ora⁷¹:

	<i>é di acétum</i> (<i>aceto</i>)	<i>ó di vócem</i> (<i>voce</i>)	<i>è di mēl</i> (<i>miele</i>)	<i>o di cōrdem</i> (<i>cuore</i>)	<i>-a di foemina</i> (<i>donna</i>)
Latino volgare					
Casarsese (friulano occidentale)	<i>aséit</i>	<i>vóus</i>	<i>méil</i>	<i>cóur</i>	<i>fèmina</i>
Friulano centro- orientale standard	<i>asét</i>	<i>vós</i>	<i>mîl</i>	<i>cúr</i>	<i>fèmine</i>
Friulano carnico	<i>aséit</i>	<i>vóus</i>	<i>mîl</i>	<i>cúr</i>	<i>fèmina</i>

Per fornire un quadro completo sul panorama contrastivo del vocalismo tonico, è opportuno porre attenzione sugli esiti delle altre vocali. L'esito di *ě* in sillaba chiusa fa nuovamente parte dei tratti conservativi del casarsese: ad esempio, dal latino *mērŭla* si giunge al casarsese *mièrli* (come anche in *tĕrra* > *cièra*⁷²). Gli esiti di *ě* nel dialetto di Casarsa differiscono da quelli che si ritrovano nel friulano standard, in cui dal latino si giunge a *miàrli* e *tiàre*. Mentre *ě* in posizione di non allungamento (quindi quando la vocale non si trova in sillaba aperta) non dittonga: *ĕram* > *èri*; diversamente dal più comune *ièri* (*io ero*) (Frau 1996, 37). Per quanto riguarda la vocale *ǫ*, quando essa è seguita dalla nasale *n*, come nel caso di *pōntis*, a Casarsa l'esito è *punt* mentre in friulano standard dittonga in *-ui-* (*puìnt*). In altre parole, il dittongo *ui* tipico del friulano standard corrisponde semplicemente a *u* nella variante casarsese: *buna*, *cuntra* (*buona*, *contro*) (in friulano standard si trova: *buina* e *cuintra*). È interessante anche notare l'apertura del dittongo *ue* dinnanzi a *r* in parole come *confuart* o *cuarp* (*conforto*, *corpo*), diversamente in casarsese il dittongo *ie* davanti a *r* rimane invariato: *fiers*,

⁷¹ La tabella qui riportata è ripresa da Frau G., (1996), *La parlata friulana di Casarsa*, p. 36.

⁷² Merlo e terra.

niers, ufèrta (*ferro, verso, offerta*). Infine, degne di nota sono anche le finali in *-u* (dalla vocale atona latina *o*), identificati come prestiti maschili veneti: *sigu, fangu, véciu, chèsciu, dopu, estru, caligu* (*grido, fango, vecchio, questo, dopo, estro, caligo*); e il passaggio *e* atona > *i*: *distin, trimant* (*destino, tremante*) e di *o* atona > *u*: *flurìs, cunsume* (*fiori, consuma*) (Francescato 1958, 17; Vicario 2015; Vanelli 1990, 248).

Il casarsese – e il friulano occidentale – si differenzia inoltre dal friulano centro-orientale (standard) e dal carnico per la totale assenza di opposizione fonologica della lunghezza delle vocali. Ovvero, nel vocalismo tonico friulano, esiste una doppia serie completa di vocali, brevi (*a e i o u*) e lunghe (*â ê î ô û*) in opposizione fonologica, che hanno valore distintivo (Vicario 2007, 256-257). La lunghezza delle vocali distingue, cioè, parole che hanno significati differenti. Un parlante casarsese, tuttavia, non conosce tale contrapposizione tra vocali brevi e lunghe, per cui a livello di pronuncia non si sente alcuna differenza e il significato delle parole si desume dal contesto. I seguenti esempi esemplificano quanto affermato: *lat* (*latte*) e *lât* (*andato*); *crot* (*nudo, rana/ranocchio*) e *crôt* (*io credo*); *mil* (*mille*) e *mîl* (*miele*); *che* (*che*) e *ché* (*quella*) (Vicario 2005, 49).

Per quanto concerne il consonantismo si può osservare un fatto innovativo che riguarda le affricate: nel Friuli centrale e nell'area carnica (non nella città di Udine e nel Friuli orientale) si denota il mantenimento delle primitive affricate, ovvero *ce, ci, ge, gi* latine: *cereseam* e *genuculum* > *ciariése* e *genôli* (*ciliegia* e *ginocchio*); a differenza del casarsese in cui si registra lo spostamento alle fricative alveolari sorda e sonora: *cereseam* > *sirisa* (*s-* sorda); *genuculum* > *senôli* (*s-* sonora). Tali esiti consonantici sono stati condivisi anche dalle vicine varietà venete, dalla stessa città di Udine – che potrebbe addirittura essere stato il centro irradiatore di queste innovazioni – dalle varietà del cividalese, del goriziano e del friulano centro-meridionale (Frau 1996, 37; Frau 1984, 143-144; Francescato 1958, 17-18).

Sulla morfologia del casarsese (e in generale del friulano occidentale) si segnalano i seguenti fatti notevoli: la caduta di *-s* della desinenza plurale dei nomi femminili con singolare in *-a*. La desinenza si mantiene invece inalterata nell'ultimo membro del sintagma. Si consideri

la seguente frase in italiano: *le belle donne*, in friulano standard l'equivalente tradotto è *lis biélis fêminis*, in casarsese *li biéli fêminis* (Frau, Vicario 2013, 82). Le forme dei pronomi personali soggetto e dei pronomi possessivi presentano speciali dittonghi, denominati «dittonghi induriti», caratterizzati dalla presenza del suono consonantico *-k* al posto della vocale tonica latina. Ad esempio, in casarsese il pronome soggetto di III persona singolare femminile è *ik* (o *liék* in altre varietà di friulano occidentale), invece dello standard *iè*; tipico del friulano occidentale è il pronome possessivo di II persona singolare femminile *tok* (*tua*), nuovamente caratterizzato dal dittongo indurito (Pellegrini 1969; Frau 1975; Vanelli 1990); si registra in casarsese il pronome possessivo di I persona plurale *nùsti*, diversamente dal più corrente *nèstri* (*nostro*). Il pronome soggetto di I persona plurale, *noi*, in friulano standard è *nó*, diversamente dal casarsese in cui l'esito è *nù* oppure *noàtris* (*noialtri*) (Frau 1996, 37). In friulano esistono due serie di pronomi personali: i «pronomi liberi» tonici e non obbligatori all'interno di una espressione, e i «pronomi clitici» atoni e obbligatori. Il fatto interessante riguarda lo sviluppo un sistema particolare di pronomi clitici con la funzione di soggetto che accompagnano, quindi, l'elemento che compie una azione. Solitamente nelle frasi dichiarative i pronomi clitici friulani si trovano prima del verbo, in quelle interrogative lo seguono. Comunemente i pronomi clitici sono i seguenti (Rizzolatti 2005, 62-63; Vanelli 1984):

I pers.		sing. <i>o</i> – plu. <i>o</i>
II pers.		sing. <i>tu</i> – plu. <i>o</i>
III pers. maschile		sing. <i>al</i> – plu. <i>a</i>
III pers. femminile		sing. <i>e</i> – plu. <i>a</i> (Rizzolatti 2005, 62)

In casarsese, invece, la forma clitica del pronome soggetto di I persona singolare risponde a *i* (e non a *o*); il pronome clitico *i* si registra anche alla I persona plurale (*nù i sunàn*

- *noi suoniamo*, in luogo del comune *noàtris o sunìn*⁷³). La frase: *io vengo volentieri* in casarsese si traduce: *iò i ven volenter*, mentre in friulano comune è *iò o ven vultintîr*⁷⁴ (Rizzolatti 2005; Frau 1996). Infine, la forma clitica del dativo e dell'accusativo di I prima persona plurale in casarsese è *ni: a noi ci > a nù ni*, contrariamente a *a noàtris nus* del friulano standard (Frau 1996).

In conclusione, è interessante notare l'esistenza in casarsese di forme verbali particolari, come *tù ti sós* (*tu sei*) invece di *tù tu sés*; la desinenza in *-àn* (I persona plurale); e l'uso del pronome *ti* per la seconda persona: *ti as, ti sos, tu ti podaràs* (*tu hai, tu sei, tu potresti*) (Francescato 1958, 18).

Qui di seguito viene riportata una tabella (Frau 1996) che riassume i tratti casarsesi appena descritti:

Friulano standard:	Casarsese:
<i>miàrli</i>	<i>mièrli</i>
<i>puìnt</i>	<i>punt</i>
<i>ciariése e genóli</i>	<i>sirisa e senóli</i>
<i>sigo</i>	<i>sigu</i>
<i>lis feminis</i>	<i>li feminis</i>
<i>ié</i>	<i>ic</i>
<i>néstri</i>	<i>nustî</i>
<i>noàtris o sunìn</i>	<i>nù i sunàn</i>
<i>a noàtris nus</i>	<i>a nù ni</i>
<i>tù tu sés</i>	<i>tù ti sós</i>

⁷³ In casarsese per i verbi della prima coniugazione si mantiene la desinenza *àn* per la I persona plurale (Frau 1996, 37).

⁷⁴ Questa regola vale anche per la I persona plurale: *nu i restan* (*noi rimaniamo/restiamo*) (Francescato 1958, 18).

Per concludere questa breve sezione sulle caratteristiche linguistiche del casarsese è opportuno porre ora attenzione al lessico. Sono degne di nota alcune varianti lessicali, rappresentative della ricchezza del vocabolario del dialetto casarsese: *arsént* per *arìnt* (*argento*), *pi* invece di *plui* (*più*), *ploja* per *plóe* (*pioggia*) e *vui* per *voi*. Si segnala inoltre la presenza di voci originarie venete: le più evidenti sono i prestiti di alcuni termini derivanti dalla II declinazione, in cui la sillaba finale è innalzata a *-u* (per la regola spiegata in precedenza sull'esito in *-u* di *-o* finale atona): *sigu* (*grido*), *vécium* (*vecchio*), *chìschium* (*questo*) (Frau 1996, 37).

Si registrano infine varianti come: *pilustràt* (*arruolamento punitivo* o *arruolamento di discoli*), *sanforgnès* (*una cosa futile*), *inglussada* (*avviluppata*), *scòmium* (*commiato* o *buona uscita*), *sfadessàt* (*trafelato*), *balonéi* (*balonero*, ovvero persona che dice molte "balle", molte menzogne), *sbunbinàt* (*sbeccato*), *suliso* (*lastricato*), *a pidina* (*a piedi*)⁷⁵ (Francescato 1958, 18; Frau 1996, 39).

3.3. *Analisi linguistica delle Poesie di Pasolini*

Nella prima raccolta giovanile l'universo poetico dell'autore gira attorno ai ricordi legati alla propria giovinezza: luoghi, persone e oggetti riemergono sotto il segno di una profonda nostalgia e il friulano viene in aiuto al poeta per rievocare le immagini del passato e dare significato anche alle parole più comuni. In questa prima fase di formazione sia linguistica che letteraria Pasolini non si pone il problema dell'aderenza al parlato casarsese (Rizzolatti 1990, 11): dinnanzi a quelle suggestioni poetiche, «ben misera» sembrava l'ambizione di riportare fedelmente, con il suo lessico e i modi di dire, la realtà della lingua parlata a Casarsa (Pasolini 1946a [1983, 14-15]).

⁷⁵ Per un valido approfondimento sul friulano di Casarsa si consulti Bacher B., (1987), *La vitalità del friulano di Casarsa della Delizia (Pordenone). Un'indagine sociolinguistica nell'area di transizione Friulano-veneta*, lavoro di licenza in linguistica italiana, Facoltà di lettere - Università di Zurigo, relatore Prof. Dr. G. Berruto.

In *Poesie a Casarsa* la lingua adoperata da Pasolini risente dell'interferenza di due filoni linguistici: il primo è il frutto degli studi letterari e delle letture personali⁷⁶, influenzato quindi dalla lingua della tradizione e dalla koinè letteraria friulana; il secondo risulta essere il prodotto dell'esperienza personale dell'autore, ovvero un esercizio linguistico dato dal contatto diretto con le persone e l'ambiente casarsese. Sempre nel primo numero de *Il Stroligut* (1944) Pasolini invita gli abitanti di Casarsa a fare uso della parlata "materna". È necessario risvegliare la coscienza linguistica dei parlanti e non ridurre il casarsese a uno «sterile filone linguistico sotterraneo» (Rizzolatti 1990, 14). Nel secondo numero Pasolini prosegue la sua riflessione sul dialetto, dichiarandosi contro ogni valutazione del dialetto in termini folcloristici (Pasolini 1983 [1946a, 14-15]). Parallelamente a tali riflessioni linguistiche, il friulano di Pasolini, da lingua senza tempo e senza luogo, assume la fisionomia di un codice inedito e particolare: quello di Casarsa, caratterizzato, in un primo momento, dalle modifiche di Pasolini (Rizzolatti 1990; Felice 2017).

Il dialetto casarsese rientra tra le varietà denominate «occidentali esterne» e per ragioni di carattere geografico, come la vicinanza al Tagliamento, subisce l'influenza delle parlate della sinistra del fiume (Francescato 1966). In altre parole, il dialetto di Casarsa si colloca in un'area periferica caratterizzata dall'interferenza con il veneto, differentemente dalle altre varietà più conservative del Friuli occidentale⁷⁷. Tale vicinanza al Veneto, e quindi la mescolanza dei tratti provenienti dall'uno e dall'altro dialetto, provocano nell'area «esterna»

⁷⁶ Tra cui quelle dei *Saggi ladini* di Ascoli e quella del *Pirona* (Rizzolatti 1990; Pasolini 1996).

⁷⁷ Giovanni Frau (1984) classifica sei varietà di friulano occidentale. Il *friulano occidentale comune* comprende le parlate della valle del fiume Meduna (Pordenone), della zona compresa tra il Meduna e il Tagliamento, e infine i dialetti posti tra la sorgente del torrente Cellina sino alla confluenza col Meduna, e da Casarsa - San Vito al Tagliamento sino al fiume omonimo; il *friulano della fascia nord-occidentale del basso Tagliamento* si trova tra le Prealpi, il Meduna e Spilimbergo, e giunge sino all'altezza di Casarsa-Codroipo; il *friulano asino* comprende i dialetti delle valli del Cosa e dell'Arzino, Vito d'Asio e Clauzetto; il *friulano tramontino* è la varietà di Tramonti di Sopra e di Tramonti di Sotto, sono varietà rivolte in direzione della Carnia, e proprio per questo motivo non sono incluse nel *friulano occidentale comune*; il *friulano ertano* parlato nella valle del Vajont nella varietà di Erto; infine si registra il *friulano della fascia di transizione friulano-veneta* che comprende le parlate situate a ridosso del confine con la regione del Veneto, dalle sorgenti del Livenza sino a Bagnarola (Frau 1984, 16).

diversi fenomeni di semplificazione del sistema⁷⁸; in altre parole la struttura del friulano si “impoverisce” in seguito alla penetrazione nel sistema linguistico di prestiti veneti (Rizzolatti 1990, 15-17). Di questa particolarità Pasolini se ne era accorto, tant’è che ne *Il stroligut* (agosto 1945) specifica che le varietà di friulano necessitano di una “resa grafica” differente a seconda che si tratti di un dialetto occidentale o centro-orientale, proponendo *Alcune regole empiriche di ortografia* utili a coloro che vogliono fare uso del friulano occidentale (Pasolini 1945 [1999a, 74-75]).

Si propone ora una analisi della lingua utilizzata da Pasolini in *Poesie a Casarsa* suddividendo la ricerca nelle quattro principali aree di indagine linguistica: fonologia, morfologia, lessico e sintassi. Per esaminare le caratteristiche di tipo dialettologico, lo studio prende in considerazione quanto specificato da Caterina Pascolini nel saggio *Sulla lingua delle Poesie a Casarsa di Pier Paolo Pasolini* (1996), e fa uso de *Il Nuovo Pirona – Vocabolario friulano* (1972), del pratico dizionario italiano-friulano (standard) di Nazzi Gianni (1993), nonché del *Grande dizionario biligüe italiano-friulano* dell’ARLeF (*Agjenzie Regjonâl pe Lenghe Furlane*⁷⁹).

⁷⁸ Alcuni esempi di semplificazione del sistema si denotano nella coincidenza degli esiti delle vocali medie alte e basse del latino tardo in posizione forte – o in posizione di allungamento – come *nīve* (*neve*) > *nejf*; oppure *lōcu* (*luogo*) > *louk*; lo spostamento alle fricative sorda e sonora della serie delle primitive affricate provenienti da *ce, ci, ge, gi* latini; la forma unica sia per il maschile che per il femminile dei pronomi e aggettivi possessivi (*mé pári* - *mé mári* (*mio papà* - *mia mamma*)) (Rizzolatti 1990, 15-17; Frau 1996, 37).

⁷⁹ Agenzia Regionale per la Lingua Friulana.

3.3.1. *Fonologia*

Come già accennato, il friulano centrale conosce l'opposizione fonologica della lunghezza vocalica⁸⁰. Le vocali lunghe costituiscono l'esito di un processo che ha interessato le vocali toniche del friulano collocate in sillaba chiusa finale, equivalente però a una sillaba aperta in latino (Francescato 1953, 108). Nel friulano occidentale – e anche in casarsese – mancano le vocali lunghe, ma il dialetto in alcuni casi è comunque sensibile a quella che Francescato chiama «posizione forte» (Francescato 1966; Pascolini 1996, 62).

In *Poesie a Casarsa* Pasolini opta per il sistema standard, ovvero fa uso del sistema che prevede l'opposizione fonologica della lunghezza delle vocali: inserisce le forme con vocale lunga imparate sul Pirona e tenta di inserire vocali lunghe nei suoi neologismi, come *sconsolât* e *rapît* (Pascolini 1996, 62). Tuttavia, nei componimenti si registra una alternanza tra le forme che presentano la vocale lunga in posizione forte e altre con vocale breve, tratto che testimonia uno scarso realismo linguistico nei componimenti: in *Pioggia sui confini* si legge *vis* (*viso*) corretto in friulano casarsese (poiché in friulano standard centro-orientale è *vîs*) e *sblanciât* (*sbiancato*) (in luogo del più comune *smarît*), accanto a forme che presentano la vocale lunga come *rît* (*ride*) e *bessôl* (*solo*) (Rizzolatti 1990, 12). In altre parole, a causa della poca conoscenza del dialetto casarsese e dei meccanismi di allungamento vocalico del friulano, si registrano forme prive di allungamento come *sbalnciât* (non attestato dal Pirona e dal Nazzi) e *gris* (*grilli*) o *dis* (*dico* o *dire*) invece di *dîs* o *dî* (Pascolini 1996, 62).

Si registrano anche due casi di ipercorrettismo nelle parole *vîdis* (*viti*) e *dûris* (*dure*) non attestate in alcuna varietà di friulano, regolarmente *vite* in friulano standard è *vîtem* > *vît* (*vîz* al plurale). Per esigenze metriche Pasolini modifica questa parola, facendola passare dalla terza declinazione alla prima, acquisendo una sillaba in più; viene mantenuto però

⁸⁰ Questa caratteristica permette di distinguere a livello di significato parole come *lat* (*latte*) e *lât* (*andato*) (Pascolini 1996, 62).

l'allungamento della vocale *i* senza considerare che con la modifica del contesto fonologico la vocale non è più sottoposta alla regola di allungamento (Pascolini 1996, 68).

Interessanti sono inoltre gli esiti delle vocali medie latine, poiché per esse il casarsese distingue la posizione forte. Nel dialetto di Casarsa l'esito delle vocali *ē*, *ī* e *ō*, *ū* sono i dittonghi discendenti *ei* ed *ou*, che nel friulano standard centro-orientale lasciano il posto ai monottonghi *ê* e *ô*. Nella raccolta del 1942 Pasolini inserisce voci che seguono per lo più il modello standard coi monottonghi; al dialetto casarsese si rifanno pochi casi come *mèis* (da *mēsem*); *indavòur* (da *indavōrsūm*); *mòuf* (da *mōvet*); *rabiòus* (da *rabiōsum*); *liseirs* (da *leggeri*). È altresì interessante notare che nel Pirona sono riportate le voci *mèis*, *indavòur*, *mòuf*, mentre mancano le forme *rabiòus* e *liseirs* che si avvicinano al casarsese. Lo standard prevede le forme monottongate *més*, *indaúr*, *movi*, *rabiòs*, *lizér* (Pascolini 1996; Nazzi 1993). La scarsa aderenza al parlato casarsese si evidenzia nella convivenza dei dittonghi discendenti e dei monottonghi. In *Pioggia sui confini* si presentano le forme *plúf*, *mél* e *bessól* accanto a *mèis*; in *Per un ritorno al paese* si trova *mòufe* e *fíic*. Come si può notare la presenza dei monottonghi del friulano standard è maggiore rispetto alle forme occidentali, e nuovamente testimoniano una lingua che ha poco a che vedere col reale casarsese (Rizzolatti 1990, 12).

Da alcune testimonianze, sembra che Pasolini, mentre componeva le *Poesie a Casarsa*, cercasse di adeguarsi il più possibile al friulano presentato dal Pirona. In una lettera inviata a Luciano Serra nell'agosto 1941, Pasolini inserisce anche le sue prime prove poetiche in friulano. Tra queste è inserita anche *Il nini muàrt* che presenta la parola *colore* scritta correttamente col dittongo tipico occidentale, ovvero *colòur* (Pasolini 1941f [1986, 75]). È sicuramente curioso il fatto che nella raccolta del 1942 il dittongo *-ou-* lascia il posto al monottongo standard *ô* presente nei vocabolari (Pascolini 1996).

Accanto a tale varietà di forme vocaliche, se ne registrano altre che non appartengono né al friulano casarsese (o occidentale), né al friulano standard, e non sono nemmeno attestate dal vocabolario. Nella III parte della poesia *Lis litanis dal biel fi*, Pasolini decide di utilizzare la forma *pes* (per indicare *piède*), forma anomala poiché in casarsese è *piè*, in friulano occidentale

è *pèis*, in friulano centrale è *pîs*. Le motivazioni legate a questa “invenzione” potrebbero ricondursi o all’esigenza di far rimare *pes* : *scarpèis*, oppure al tentativo pasoliniano di rifarsi alla originalità e arcaicità del lingua e mantenere quindi una forma che ricordasse quella originaria priva di dittongazione (dal latino *pēdes*); in *Pioggia sui confini* si riscontrano le forme *sièl* e *fièl* (per *cielo* e *fièle*), nuovamente non attestate in nessuna varietà di friulano. Probabilmente sono il frutto di una mescolanza con il veneto (Pascolini 1996).

Un altro caso di poca aderenza al dialetto materno è evidente nell’uso alternato delle vocali finali *-e* (standard) e *-a* (casarsese) utilizzato nei nomi femminili singolari (Rizzolatti 1990): nei componimenti dedicati a Casarsa il morfema di cui si registra la presenza maggiore è *-e*, fatta eccezione per pochi casi come *plòja* (*pioggia*), *ròja* (*roggia*), *trista* (*triste* o *cattiva*). L’articolo indeterminativo *una* si trova nella forma abbreviata *'na* prevista anche nel vocabolario; il pronome clitico con la funzione di soggetto di III persona femminile singolare usato da Pasolini è *'a*, anche se la forma comune standard è *'e* (specificato anche dal Pirona) (Pascolini 1996; Rizzolatti 2005, 62).

Nel friulano standard il dittongo *ie* (da *ĕ* in posizione debole) si modifica il *ia* dinnanzi a *-r* seguita da consonante; questo processo non si verifica invece in casarsese, dove il dittongo *ie* rimane inalterato. Pasolini preferisce la forma occidentale, probabilmente per la maggiore conservatività del tratto e quindi la sua arcaicità. *Pièrt* (*perdo*), *tière* (*terra*) (talvolta si sente dire anche *cièra*), *jèrbe* (*erba*), *cuviersis* (*coprirsi*), sono alcuni termini utilizzati dal poeta e che dimostrano fedeltà al friulano occidentale; fanno eccezione le parole *unviâr* (*inverno*) e *infiâr* (*inferno*) nella I parte di *Lis litanis dal biel fi* e in *Per un ritorno al paese* (Pascolini 1996).

Si denota, infine, un fatto interessante che investe il settore delle affricate e delle fricative. Nelle varietà del friulano centrale e carnico si denota il mantenimento delle affricate *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, differentemente dal casarsese che ha introdotto l’uso delle fricative sibilanti alveolari *s* e *z* (Venelli 1984, XXIII; Francescato 1958, 17-18). Pasolini opta per il mutamento che ha investito le consonanti nella variante occidentale, quindi *sièl* (*cielo*), *siàle* (*cicala*), *se* (*cosa*, esempio *se ditu? Cosa dici?*), *dols* (*dolce*), *pasient* (*paziente*), *pòs* (*pozzo*). Appaiono dei termini in *z*

(proposti anche dal Pirona), come *zinèpri* (*ginepri*), che però in Pasolini è un neologismo; *belzà* (*già*) e *donzèl* (*giovinetto*) termine più letterario che raramente si sente nel casarsese parlato (è più comune *frut*). L'opposizione tra *s* sorda e sonora si rende graficamente con *ss* e *s*. Pasolini adotta questo sistema di trascrizione ma con alcune variazioni, come in *fantasùt* e *fantasùte* (*ragazzino* e *ragazzina*) in cui la *s* sorda andrebbe segnalata con *-ss*; in altri casi, come *vorèss*, *sarèss*, *cognòss*, la sorda è resa graficamente; tuttavia, in questo caso non è necessario rappresentarla poiché a fine parola c'è automaticamente la fricativa sorda (Pasolini 1996, 64).

3.3.2. *Morfologia*

Il sistema pronominale che si desume da *Poesie a Casarsa* è il seguente (Pasolini 1996 64; Frau 1984, 145-146); tra parentesi sono state inserite le voci che non compaiono nella raccolta:

Pronome soggetto:	Forma tonica:	Forma clitica:
I persona singolare	<i>Jo</i>	<i>'i</i> o <i>i</i>
II pers. sing.	<i>Tu</i>	<i>ti</i>
III pers. sing. maschile	<i>(I)</i>	<i>a, al, l'</i>
femminile	<i>Ic</i>	<i>a, l'</i>
I pers. plurale	<i>Nu, noàltris</i>	<i>ni</i>
II pers. plu	<i>(vuàltris)</i>	<i>(o)</i>
III pers. plu.	<i>(lòur)</i>	<i>(i)</i>

Le forme clitiche *i, ti, a* sono casarsesi e non vengono utilizzate nel friulano standard. Tra le forme toniche si registra anche la presenza del dittongo indurito *ic* per il femminile (ne *L'ingannata*) che riporta all'uso occidentale (Rizzolatti 1990; Francescato 1966); e il pronome soggetto *nu* anch'esso tipico casarsese. *Ic* e *nu* non sono attestate dal Pirona, che riporta invece la variante standard *je* e *no*. La forma clitica del dativo e dell'accusativo di I prima persona plurale in casarsese è *ni: a noi ci > a nù ni*, contrariamente a *a noàtris nus* del friulano standard (Frau 1996; Pascolini 1996).

Per quanto riguarda i verbi, nel dialetto di Casarsa la desinenza per i verbi della prima coniugazione e per la prima persona plurale è *-àn* (in luogo del più comune *-in*). Per i verbi della II, III e IV coniugazione la desinenza è *-in*⁸¹: *vìn* (*noi abbiamo*), *crođìn* (*noi crediamo*), *vignìn* (*noi veniamo*) (Francescato 1958). Questo sistema a doppia uscita sembrerebbe essere una «sopravvivenza arcaica» del sistema dell'antico friulano che conservava la distinzione tra le coniugazioni dei verbi. Nel tempo l'opposizione è venuta meno e la desinenza *-in* si è estesa a tutte le coniugazioni (Rizzolatti 1981, 40). Pasolini accoglie le desinenze tipiche del casarsese, come in *sunàn* (*suoniamo*), *tornàn* (*torniamo*), *sin* (*siamo*) (Pascolini 1996, 64).

Nella varietà occidentale si riscontra la caduta di *-s* finale delle desinenze dei nomi femminili plurali, la caduta incide solamente sul primo membro del sintagma, mentre l'ultimo mantiene la desinenza inalterata (Frau, Vicario 2013): *bielis frutis > bieli frutis*. Questo fenomeno investe anche l'articolo determinativo femminile plurale *le*: in friulano standard si mantiene l'articolo *lis* (*lis bielis frutis*), in casarsese la *-s* cade e l'articolo si modifica in *li* (*li bieli frutis*) (Pascolini 1996).

⁸¹ In alcune zone del Friuli occidentale l'uscita della II e III coniugazione è *-én* (*volén, créden*) (Rizzolatti 1981, 39).

Il sistema degli aggettivi possessivi in friulano standard presenta le forme seguenti (Pascolini 1996, 65):

	I persona	II persona	III persona
singolare maschile	<i>Miò, gnò</i>	<i>Tò</i>	<i>Sò</i>
singolare femminile	<i>Mé</i>	<i>Tó</i>	<i>Só</i>
plurale maschile	<i>Miei, gniei</i>	<i>Tiei</i>	<i>Siei</i>
plurale femminile	<i>Mês</i>	<i>Tôs</i>	<i>Sôs</i>

Tra le semplificazioni a livello morfologico, tipiche della zona a occidente del Tagliamento, rientra anche l'uso di una di un'unica forma da utilizzare sia per il maschile che per il femminile negli aggettivi e pronomi possessivi (*me pari, me mari* – ‘mio papà, mia mamma’) (Rizzolatti 1990, 17). La forma plurale è distinta dalla forma singolare dalla presenza del morfema *-s* (che tende al dileguo all'interno di un sintagma come nel caso di *lis*). Nella raccolta di Pasolini le forme degli aggettivi e dei pronomi possessivi coincidono con quelle delle varianti occidentali ma con una particolarità; il sistema presentato da Pasolini è il seguente (Pascolini 1996, 65; Rigo 2008):

I persona singolare maschile/femminile: *mè/mé* e *més/mês* (*mio, miei*);

II persona singolare, maschile/femminile: *tò/tó* e *tôs* (*tuo, tuoi*);

III persona singolare, maschile e femminile: *só* e *sôs/sós* (*suo, suoi*);

I persona plurale: *nustra* e *nùstris* (*nostro, nostri*);

II persona plurale: *vustra* e *vustris* (*vostro, vostri*);

III persona plurale: *só* e *sôs/sós* (*loro*).

Pare che l'autore abbia infatti costruito un sistema di pronomi e aggettivi possessivi personale in cui è presente una opposizione basata sul genere. Probabilmente l'esigenza di

distinguere tra il maschile e il femminile dei possessivi nasce in seguito al tentativo di rendere graficamente il dialetto. Fino a quel momento non era stato necessario porre tale distinzione, poiché il casarsese era solo parlato e il genere lo si desumeva dalla frase o dal contesto; la differenza è data dall'accento: quando il possessivo presenta l'accento grave segnala il genere maschile (*mè* = *mio*, vocale aperta); se il possessivo ha l'accento acuto allora è femminile (*só* = *sua*, vocale chiusa) (Pascolini 1996, 65).

L'uso di *-u* finale segnala la presenza di venetismi e spinge il linguaggio di Pasolini verso la parlata occidentale (Rizzolatti 1990, 13). Solitamente i prestiti maschili veneti, caratterizzati dalla presenza di *-u* finale, formano il plurale con *-s*. La lettura di *Poesie a Casarsa* dimostra che Pasolini non conoscesse bene tale meccanismo, si registra un solo caso corretto: *vèciu* (*vecchio*) > *vecius* (*vecchi*) (Pascolini 1996, 65).

In friulano esistono, infine, una serie di parole maschili che al singolare terminano in *-s*, *-t*, *-n*, *-l* e che formano il plurale tramite la palatalizzazione della consonante finale (differentemente da altre parole che lo formano con l'aggiunta della desinenza *-s*). Ad esempio, sing. *ciavàl* (*cavallo*) > plu. *civaj*; *chist* (*questo*) > *chisç*; *an* (*anno*) > *agn*; *grant* (*grande*) > *granç*. È evidente che anche in questo caso Pasolini non conosce perfettamente la formazione dei plurali palatali, nelle *Poesie* si trova: sing. *trist* (*triste*) > plu. *trist* o *trists* (e non *trisç*); *rivâl* (*fossato*) > *rivals* (e non *rivaj*); è corretto invece *arbui* (*alberi*), plurale di *arbul* e *duç* (*tutti*), plurale di *dut* (Pascolini 1996, 65).

3.3.3. Sintassi

Solitamente in friulano standard l'imperativo negativo si forma nel modo seguente: «*no* + imperativo del verbo *stare* + *a* + verbo infinito», ad esempio: *no sta ciapâ pòure*, che si traduce in italiano *non prendere paura*. Nel friulano di Casarsa la costruzione è diversa, prevede infatti l'uso di «*no* + verbo infinito», ovvero *no ciapâ pòure*. Nella raccolta Pasolini si allontana dall'uso dello standard, accogliendo invece l'uso casarsese (Pascolini 1996, 65).

Come già accennato, il friulano, differentemente dall'italiano, possiede due serie di pronomi soggetto, una tonica e una atona o clitica (Benincà, Vanelli 2015, 396). L'uso che fa Pasolini dei pronomi clitici non è del tutto coerente, probabilmente per la scarsa conoscenza che il poeta ha delle regole sui clitici in friulano. Ne consegue che spesso ciò che produce sono delle frasi agrammaticali in cui il clitico compare o meno a seconda dell'arbitrio del poeta. Anche per quanto riguarda l'uso delle forme *a*, *al*, *l* per la III persona si denota poca chiarezza d'uso: *l'* viene posto davanti a un verbo che comincia per vocale (*il vivi l'è sigûr, il vivere è sicuro; fûc che l'odore, fuoco che profuma*). Solitamente in friulano *l* si utilizza in riferimento a oggetti di genere maschile; tuttavia, Pasolini lo utilizza anche al femminile in frasi come: *la sère l'è tornàde (la sera è tornata), parsè [...] no l'è vignudè al lum la làgrime? (perché non è venuta alla luce la lacrima?)*. *Al* viene solitamente utilizzato quando ci si riferisce a un soggetto determinato (maschile) e può essere collocato prima o dopo il soggetto: *il fum al svuàle (il fumo vola); al rît [...] il Diàul (ride il Diavolo)*; infine, *a* viene utilizzato in riferimento a cose o persone di genere femminile, ma questa regola, come detto, non è metodicamente rispettata dal poeta. Pasolini fa anche uso della particella *a* (con la funzione di clitico soggetto) dinnanzi alle forme impersonali oppure ai verbi usati per indicare uno stato meteorologico: *a si mûr, a si vîf (si muore, si vive); a plûf (piove)*. In *Poesie a Casarsa* questa forma si trova alternata con *al* (*al cole un vèl, cade un velo*) (Pascolini 1996, 66; Benincà, Vanelli 2015, 404).

3.3.4. Lessico

Nella *Nota* posta in chiusura della raccolta, Pasolini specifica che il lettore incontra alcune parole, tra cui *imbarlumide*, *sgorlá*, *svampidít*, *tintinulá*, *rampít*, *mìrie*, *albàde*, *trèmul*, di cui è stata fornita una traduzione italiana, ma che nella realtà restano intraducibili (Pasolini 1942b, 43). Sembrerebbe che alcune delle parole che lui utilizza e poi riporta nella *Nota* non siano soltanto intraducibili, ma addirittura inesistenti in casarsese: anche sul piano lessicale l'assetto linguistico trova conferma nell'inventività di Pasolini. Come *svampidít* (che Pasolini traduce in *che svanisce*) o *svampít* (nel senso di *svanito*); *tintinulá* (per il poeta *trillare*) o *tintiná* (*tintinnare*), *bielút* (*bellino*, probabilmente dal casarsese *bièl*) e l'analogo *verdút* (*verdino*) da *vèrt*, o *pizzulít* (*piccolino*) da *pizzul* (Pasolini 1942b; Pasolini 1996, 66). Oppure *sidinamìnt* che Pasolini scrive con la consonante fricativa accogliendo pertanto il sistema fonologico casarsese.

Il verbo *imbarlumí*, che è presente in casarsese, Pasolini lo traduce «all'ultimo barlume» (Pasolini 1942b, 10), diversamente il Pirona attesta *imbarlumá* tradotto con *abbagliare* oppure *ubriacarsi*. Le traduzioni che Pasolini propone a piè di pagina sono molto libere e spesso non rispecchiano il reale significato, ma sono certamente funzionali a rappresentare il sentimento dell'autore (Pirona 1972; Pasolini 1996).

Diversi gli italianismi come *vèspèri* (*vespero*), *remedi* (*rimedio*), *zìnepri* (*ginepro*), *sconsolát* (*sconsolato*), *sgomènt* (*sgomento*), *rapít* (*rapito*). Infine, si segnala anche la presenza di alcuni termini che il vocabolario Pirona specifica come “antichi”: *vis* (*viso*), *jupá* (*balzare*), *donzel* (*giovannotto*), *ni* (*ci*) (Pasolini 1996, 67).

Da questa rassegna di fenomeni e caratteri linguistici risulta evidente che la lingua proposta dal Pirona e il casarsese si collocano nella raccolta del 1942 su due linee parallele, talvolta sovrapponendosi l'una all'altra. È chiaro che Pasolini avesse impiegato diverso tempo

nello studio della “lingua materna”, ma a questa altezza la lingua risulta essere ancora imprecisa, talvolta agrammaticale. Pasolini giustifica questa scarsa conoscenza attraverso la scelta di una lingua pura e incontaminata, ancora inesistente, facendo di questo idioma l’unica lingua per la poesia: Pasolini crea un codice interiore, al limite dell’intraducibile e dell’indecifrabile (Pasolini, Naldini 1993a, 36; Brevini 1989). Il friulano di *Poesie a Casarsa* non è tanto una lingua, si direbbe piuttosto un «codice estetico» (Pasolini 1996, 67) «non corrotto da una coscienza poetica» (Pasolini 1946a, 15). Questo fatto conduce il poeta a valutare fonti da cui è estraneo, tanto da poterne forzare le regole fonetiche, morfologiche e sintattiche con certa tranquillità, creando conseguentemente un friulano artificioso ma appartenente solo al poeta (Brevini 1979, 399):

Pierdût ta la mé vós,

'i sint sôl la mé vós,

*'i cianti la mé vós*⁸² (Pasolini 1942b, 37-38).

3.4. *Lingua e temi in Poesie a Casarsa*

Si fornisce ora una analisi della lingua inventata da Pasolini direttamente sulle *Poesie* e sulla base di quanto spiegato sino ad ora. Lo studio propone di evidenziare ciò che non appartiene o non esiste nel dialetto casarsese, nonché le forme ibride o grammaticalmente scorrette che caratterizzano la raccolta. È opportuno ricordare che un’opera di correzione della lingua utilizzata nella raccolta del 1942 è stata operata dal poeta stesso, nel tentativo di eliminare le forme scorrette e le contaminazioni con le altre varietà di friulano e di ricercare gli elementi più tipici del dialetto materno, proponendo una lingua il più possibile vicina al

⁸² *Perduto nella mia voce, / io sento solo la mia voce, / io canto la mia voce* (da *La Domenica uliva*, vv. 62-64).

casarsese “isituzionale”. Le poesie nella nuova veste linguistica compongono la prima sezione, intitolata *Poesie a Casarsa (1941-1953)*, della raccolta successiva, *La meglio gioventù* (1954)⁸³ (Rizzolatti 1996).

Poesie a Casarsa (1942), è divisa in due sezioni anticipate da una dedica al padre. La prima sezione è intitolata *Poesie a Casarsa* e si articola in tredici componimenti ed è aperta da una epigrafe che reca tre versi tratti dalla canzone *Nostalgia della Provenza* di Peire Vidal; la seconda sezione, *La Domenica uliva*, è introdotta in epigrafe dalla prima strofa della poesia *La madre* di Ungaretti⁸⁴ ed è formata da un unico lungo poemetto. Tutti i quattordici componimenti sono accompagnati dalla traduzione in italiano posta a piè di pagina (Pasolini 1942b; Brevini 1990, 62; Jori 2001).

Indice della raccolta del 1942:

I. Poesie a Casarsa

Dedica
Il nini muàrt
Pioggia sui confini
L'ingannata
O me giovanetto!
Per il «David» di Manzù
Lis litanis dal biel fi
Al fratello

⁸³ *La meglio gioventù* viene pubblicata nel 1954 dall'editore Sansoni (Firenze). Il titolo probabilmente è tratto da un verso di un canto degli alpini che recita *La meglio gioventù la va soto tera* (*La meglio gioventù va sottoterra*, in riferimento al sacrificio degli alpini per difendere i confini della Patria) (Felice 2017b). La raccolta è divisa in due parti anticipate da una dedica a Contini: *A Gianfranco Contini, con «amor de loinb»*; la prima parte è intitolata *Poesie a Casarsa (1941-1953)* e riunisce le poesie composte tra il 1941 e il 1943, seguite da una seconda sezione, *Suite furlana (1944-1949)*; entrambe le sezioni sono suddivise in tre parti ulteriori, *Poesie a Casarsa* si articola in I. *Casarsa*, II. *Aleluja* e III. *La Domenica uliva, Suite furlana* è composta da I. *Linguaggio dei fanciulli di sera*, II. *Danze* e III. *Lieder*. Il secondo volume si intitola *Romancero (1947-1953)* ed è composto anch'esso da due sezioni: *Il testament Coràn (1947-1952)* e *Romancero (1953)*, quest'ultima sezione si compone di I. *I Colùs* e II. *Il Vecchio Testamento*. La raccolta si chiude con una *Nota* dell'autore (Arveda 1998; Jori 2001).

⁸⁴ «E il cuore quando d'un ultimo battito / avrà fatto cadere il muro d'ombra / per condurmi, Madre, sino al Signore, / come una volta mi darai la mano»; la poesia è stata composta nel 1930 in seguito alla morte della madre e fa parte della raccolta *Sentimento del tempo* (Ungaretti 1988; Pasolini 1942b).

Dilio
Fuga
Per un ritorno al paese
Altair
Canto delle campane

II. La Domenica uliva

Le *Poesie* rappresentano il mito del tempo friulano e descrivono i paesaggi della campagna casarsese avvolti in una atmosfera quasi idilliaca in cui fuggire dalla corruzione del tempo presente. Recuperando le parole di Contini (1943), il mondo poetico e i versi friulani del giovane Pasolini provocano uno «scandalo» all'interno degli «annali della poesia dialettale». La «posizione violentemente soggettiva» (Contini 1943) della sua poesia si concretizza nel motivo dell'«io-Narciso» e nella parola dell'io assoluto che si racchiude nel proprio rimpianto, nella nostalgia e dell'adorazione di sé (Felice 2017b, 105). La figura di Narciso fa la sua prima comparsa ne *Il nini muàrt*, per poi tornare nella sezione *Suite furlana* de *La meglio gioventù* in quattro liriche (ovvero in *Pastorela di Narcis* e in tre variazioni che subisce *Dansa di Narcis*). Tutto il primo tempo friulano è caratterizzato dalla presenza di un io narcisistico che trova in sé l'oggetto del proprio desiderio. Il tema dell'io-Narciso pare ricordare l'archetipo greco che si innamora della propria immagine riflessa sull'acqua della fonte, e perde la vita nel tentativo di abbracciarla. Anche il Pasolini-Narciso trova differenti “specchi” su cui riflettere la propria immagine: l'alter ego dei giovani che vengono rappresentati come se fossero dei fiori⁸⁵ e che prendono vita «tal spieli da la roja» (*dallo specchio della roggia*) (Pasolini 1942b; Felice 2017b). I fiori e le acque appaiono quindi «emblemi di integrità fisica autosufficiente e felice» (Felice 2017b, 106). Tuttavia, a questi elementi si oppongono altre figure, come quella del

⁸⁵ L'immagine dei giovani paragonati a dei fiori ricorre spesso in Pasolini, basti pensare anche a un ritratto del 1947 che l'autore fece di sé e in cui si dipinse con un fiore rosso in bocca (Felice 2017b, 106).

“giovane peccatore” (in *O me giovinetto!*) paralizzato in una sorta di bipolarismo che lo fa sentire «*mostru o pavea*» (*mostro o farfalla*), e che gli impedisce di vivere una vita vera, mentre attorno il paese di Casarsa perde progressivamente i suoi colori e si avvicina sempre più a un «vuoto disperato» (Arveda 1998; Felice 2017b).

Le *Poesie a Casarsa* appaiono quindi un «gigantesco autoritratto» (Rinaldi 1982, 7) caratterizzato da una soggettività particolare che tenta di uscire dai confini strettamente personali e ricercare altre figure: il motivo della gioventù si innesta al centro di questo sforzo e diviene per Pasolini simbolo per eccellenza e paradigma interpretativo della realtà. Questo motivo sarà infatti destinato a perdurare nel corso di tutta la vita dell'autore, basti infatti pensare ai romanzi romani (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*) in cui i protagonisti sono giovani ragazzi delle borgate. I giovani della campagna friulana divengono strumento di paragone e motivo di nostalgia del tempo passato, i “nuovi giovani” degli anni Sessanta saranno agli occhi dell'autore dei “morti viventi” che si conformano a una società oramai corrotta e volta al capitalismo, rovesciando il mito pasoliniano della meglio gioventù (Felice 2017b, 107).

L'incombente presagio della fine della giovinezza percorre l'intera raccolta del 1942, Pasolini celebra la *gioventù* e la sua diversità rispetto all'età adulta pur rimanendo sempre consapevole della transitorietà di quel tempo puro e autentico, e sentendo quindi con pesantezza il suo inevitabile sfiorire. Il friulano viene in aiuto all'autore per definire le fasi della giovinezza, dalla sua nascita sino al suo sfiorire: *frut*, *zòvin* e *fantàt* sono i termini maggiormente utilizzati, assieme a *nini* e *donzel*. Nell'ultima fase della lirica friulana, Pasolini accoglie anche il termine *cumpàins* (*compagni*) per indicare inizialmente le compagnie di amici che affollano le feste paesane, e in seguito maturare in «compagni con il fazzoletto rosso al collo e in militanti per il *Sogno di una cosa*» (Felice 2017b, 110-111). Muore la gioventù, muoiono i *cardellini*, *lucherini* e *usignoli* del mitico tempo passato, lasciando spazio alle difficoltà del presente e alla nostalgia (Felice 2017b).

Per l'analisi delle liriche di *Poesie a Casarsa* si è scelto di concentrare l'attenzione sulle poesie che l'autore ha deciso di mantenere nelle successive pubblicazioni. Lo studio prende in considerazione l'edizione commentata de *La meglio gioventù* a cura di Antonia Arveda (1998) e quanto spiegato precedentemente sulla lingua di Pasolini sulla base dello studio di Caterina Pascolini (1996), assieme al supporto de *Il Nuovo Pirona* (1972) e del *Grande dizionario bilingue italiano-friulano* dell'ARLeF (*Agjenzje Regionâl pe Lenghe Furlane*). Si è deciso di inserire anche le traduzioni scritte dall'autore a piè di pagina. Nelle liriche vengono segnalati mediante il **grassetto** i fenomeni linguistici più rilevanti, forme ibride o non appartenenti al dialetto casarsese. Le sottolineature evidenziano invece neologismi e italianismi.

I. *Poesie a Casarsa*

Dedica

Fontàne **d'aghe** dal mè paîs.

A no è **àghe** pi frès-cie che tal mè paîs.

Fontàne di rùstic amôr⁸⁶.

Dedica è la poesia che apre la raccolta e si pone come un omaggio al Friuli, e porta in sé l'autentico sentimento d'amore provato dal poeta per questa terra. Si denota immediatamente l'anafora di *Fontàne*, ripetuta a inizio dei vv. 1 e 3; i due versi sembrano avere una costruzione parallelistica: l'immagine dell'acqua che esce dalla fontana del paese evolve in quella di amore rustico, l'aggettivo scelto per descrivere il sentimento del poeta richiama semanticamente il *paîs* del verso iniziale. I tre versi descrivono un paesaggio idilliaco: la fonte di acqua freschissima e di amore diviene l'elemento che permette di immergersi in un

⁸⁶ Fontana d'acqua del mio paese./ Non c'è acqua più fresca che al mio paese./ Fontana di rustico amore (Pasolini 1942b, 9).

ambiente mitizzato. La staticità dell'immagine rappresentata concorre a rendere magico il paesaggio: nella poesia non accade nulla, non vi sono verbi che indicano movimento e non vi è alcun personaggio. L'unica presenza umana è data dal pronome possessivo *me (mio)* ai vv. 1-2 che implica la partecipazione del soggetto poetico. L'io poetico guarda la fontana, essa diventa luogo simbolico dal quale scaturiscono i ricordi e da cui nasce il linguaggio poetico (Arveda 1998, 5-6).

A livello linguistico vi sono diversi elementi che allontanano la lingua dal puro casarsese, si noti innanzitutto l'uscita in *-e* tipica del friulano centro-orientale per i sostantivi femminili. In casarsese la forma corretta prevede l'uscita in *-a*: *fontàne > fontàna; aghe > aga; frèscie > frescia*. Nel v.1 la costruzione *d'aghe* non è del tutto corretta, nel parlato solitamente l'articolo determinativo viene mantenuto senza l'apostrofo: *di aga*. L'accento circonflesso in *paîs* (vv.1-2) è scorretto: il casarsese non conosce l'opposizione fonologica della lunghezza vocalica, è sufficiente porre l'accento acuto *païs* (Pascolini 1996, 62; Vicario 2007). Anche l'accento circonflesso di *amôr* (v.3) non è presente in casarsese, che accoglie invece il dittongo *ou* tipico del friulano occidentale: *amôr > amour; colôr > colour*. Si segnala infine la presenza dell'aggettivo possessivo *mè* con l'accento grave, utilizzato dal poeta per segnalare il genere maschile (Pascolini 1996).

Il nìni muàrt

Sère imbarlumide, tal fossàl
'a crès l'aghe, 'na fèmine plène
'a ciamine tal ciamp.

Jo ti recuàrdi, Narcis, tu vèvis il colôr
da la sère, quant **lis** ciampànìs

'a sunin di muàrt⁸⁷.

Il nini muart è composta da due terzine «disposte secondo una nitida opposizione simbolica nascita-morte: sono l'una il riflesso dell'altra all'interno di un'unitaria suggestione estetica» (Santato 2012, 68). Il componimento è strutturato sulla opposizione tra la «contemplazione della vita (ancora racchiusa nello stadio prenatale) e contemplazione della morte (nel pallore di Narciso)». Tale opposizione prende corpo attraverso una successione rapida di simbolismi, ma al tempo stesso scandita con lentezza grazie alla punteggiatura e all'uso degli enjambements. Nella seconda terzina, inoltre, la lettura è rallentata anche dalla presenza di elementi consonantici ravvicinati (*da la sère, quant lis ciampanis*, v.5) (Santato 2012, 69). La contrapposizione tra il “trionfo della vita” e il “trionfo della morte” si esplica attraverso le immagini che vengono evocate nelle due terzine; nei primi tre versi si ritrovano i simboli di una vita nascente: la figura centrale è una donna incinta che cammina per il campo, attorno a essa vengono disegnate le immagini di una serata tranquilla «mite all'ultimo barlume» (Pasolini 1942b, 10) e del fossato nel quale si sta raccogliendo un po' d'acqua. È l'esaltazione della vita e della fecondità; nella seconda terzina si trovano invece immagini opposte: il poeta introduce la figura di Narciso, il fanciullo che aveva il colore della sera prima descritta e che ora è morto. Si sente il lento rintocco delle campane che suonano a morto (Santato 2012, 69). Con *Il nini muart* Pasolini inaugura il motivo dell'io-Narciso, accompagnato dalle figure che oppongono la serenità della fanciullezza alla morte (Felice 2017b). I parallelismi tra la prima e la seconda strofa improntano la struttura sintattica: all'incipit nominale fanno seguito due frasi in cui verbo e soggetto si “incrociano”, creando una costruzione a chiasmo con i soggetti delle frasi a contatto (*aghe e femine*). Anche il primo verso della seconda terzina è costruito in maniera speculare, con Narciso (il vocativo) posto al centro: *Jo ti recuàrdi* (soggetto + verbo), *Narcis, tu vevis il colôr* (verbo + oggetto). Entrambe

⁸⁷ *Il bambino morto*. Sera mite all'ultimo barlume, nel fosso/ cresce l'acqua, una femmina piena/
cammina pel campo. Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore/ della sera, quando le campane/
suonano a morto (Pasolini 1942b, 10).

le terzine finiscono con un verso formato da verbo + complemento, e il soggetto collocato nel verso precedente. Il titolo è essenziale per comprendere il significato della poesia, poiché permette di identificare il bambino morto proprio con Narciso (Arveda 1998, 9).

Per quanto concerne il casarsese, si denota, come in *Dedica*, una scarsa omogeneità sull'uso della desinenza *-a* per il femminile (friulano st. *-e*). Si registra nuovamente l'uso del monottongo *ô* (*colôr*) al posto del dittongo *ou* occidentale e la mancata caduta di *-s* nella desinenza dell'articolo determinativo *lis* davanti a nomi femminili plurali (*lis ciampanis* > *li ciampanis*), il friulano di tipo centro-orientale mantiene invece la desinenza intatta (Frau 1996). Si segnala, inoltre, una piccola imprecisione per la grafia della congiunzione *quando* > *quant*, solitamente il casarsese nello scritto, e il friulano in generale, non fa uso della consonante oclusiva velare sorda *q*, ma della oclusiva *c* > *cuant* (ARLeF, vc.; Pirona 1972, vc.). Si denota la correttezza della desinenza *-in* per il verbo *sunin* di prima persona plurale, come vuole la regola occidentale, e la forma abbreviata dell'articolo indeterminativo *una* > *'na* (Frau 1996). Infine, a livello lessicale si può porre attenzione alla traduzione di *plène* > *piena* al posto di *incinta*: *plena* in friulano può avere un duplice significato, può indicare qualcosa che è pieno (es. *una caraffa piena di acqua*) o può indicare una donna in gravidanza. In questo caso Pasolini non inserisce il significato di *plena* in riferimento a quanto descritto nella poesia. Probabilmente l'autore vuole mantenere il senso principale dato dal friulano, Pasolini mira all'effetto di arcaicità nella versione italiana, piuttosto che alla perfetta corrispondenza semantica con il friulano⁸⁸ (Doi 2011, 52). Il termine *imbarlumide* viene tradotto dall'autore in (*sera*) *mite all'ultimo barlume*, mentre il Nuovo Pirona lo attesta con il significato di *abbagliare* o *ammaliare*, senza alcun riferimento alla debole luce della sera o del tramonto, tuttavia, il significato che dà Pasolini probabilmente è modificato sulla base della somiglianza lessicale tra la parola italiana *barlume* e il termine friulano (Pasolini 1996; Pirona 1972, vc.).

⁸⁸ Il medesimo procedimento avviene anche per la traduzione di *trist* nelle liriche successive (Doi 2011, 51).

Pioggia sui confini

Fantasùt, 'a plûf il sièl
tai spolèrs dal tò paîs,
tal tò vis di róse e mël
dut verdút 'a nàs il mèis.

Brùse e fùme – ùltim di – 5
triste ombrène tai morârs
il sorèli; tai confins
dut bessòl tu ciant' i muàrs.

Fantasùt, 'a rît il sièl
tai **balcòns** dal tò paîs 10
tal tò vis di sanc e fièl
dut sblanciàt 'a mûr il mèis⁸⁹.

Il testo presenta una struttura circolare, è formato da tre strofe aventi quattro versi ciascuna, la prima e l'ultima sono identiche per quanto riguarda la disposizione sintattica ma opposte nel significato (Arveda 1998, 13). L'io poetico si rivolge a un ragazzino, protagonista del componimento, e descrive l'ultimo giorno del mese. La voce poetica invita l'interlocutore a guardare verso due parti opposte, da un lato si ha la nascita del nuovo mese (descritta nella prima quartina), dall'altra il vecchio mese sta morendo (nella terza quartina). I confini (nominati nella seconda strofa), sui quali si trova il *fantassùt*, sono il luogo da cui guardare la

⁸⁹ Ragazzetto, piove il cielo/sui focolari del tuo paese,/ nel tuo viso di rosa e miele/ tutto verdino nasce il mese./ Brucia e fuma (ultimo giorno)/ trista ombra sui gelseti/ il sole; sui confini/ tutto solo tu canti i morti./ Ragazzetto, ride il cielo/ sui balconi del tuo paese,/ nel tuo viso di sangue e fiele/ tutto sbiancato muore il mese (Pasolini 1942b, 11).

nascita e la morte, il punto d'equilibrio tra queste due condizioni (Doi 2011, 70). Come ne *Il nini muàrt*, la lirica presenta una contrapposizione tra la vita (vv. 3-4: *nel tuo viso di rosa e di miele/ tutto verdino nasce il mese*) e la morte (vv. 11-12: *nel tuo viso di sangue e fiele / tutto sbiancato muore il mese*). I quattro versi hanno la medesima costruzione, con anafora di *tal tò vis* (vv. 3-11). L'opposizione tra la prima e la terza quartina si denota anche nella scelta dei colori: *rosa* (v. 3) viene sostituita da *sanc* (*sangue*) (v. 11), come *mèil* (*miele*) viene sostituito nell'ultima quartina da *fièl*. Si genera pertanto un contrasto tra un colore tenue (il colore chiaro dei petali della rosa, il giallo del miele e il "verdino" che indica la nascita del mese) e un colore vivo (il rosso del sangue, il verdastro del fiele e il bianco che sopraggiunge alla morte); inoltre, la rosa e il miele sono due elementi naturali che emanano positività, mentre il sangue e il fiele appartengono alla sfera umana e corporea e sono per lo più di segno negativo (Arveda 1998, 13). Il parallelismo della prima e della terza quartina è dato dalla presenza di parole-rima che si ripetono alla fine dei versi: *sièl, país, mèis*; L'ultima strofa presenta la rima a b a c: *sièl* che rima con *fièl* (vv. 1-3) e la quasi assonanza tra *país* e *mèis*. Differentemente la prima quartina non ha una rima fissa per *mél* del v.3, le parole finali dei versi sono però assonanti (Doi 2011, 70). Nella seconda strofa il *fantassùt* canta i morti, ma non è un canto sereno e spensierato, lui si trova "sui confini", ai margini del suo paese disabitato ed è solo sotto un sole che *brucia e fuma*. Il ragazzo pare trasformarsi in uno spettro di morte con il volto segnato dal sangue e dal fiele. Questo angosciante cambiamento si inserisce però in una stagione che si sta rasserenando con l'arrivo del nuovo mese. «Il giovane sembra assumere in sé la morte implicita nella natura; così anche il mese, per rasserenarsi, deve morire» (Arveda 1998, 14-15).

A livello linguistico si registra ancora l'uso della desinenza in *-e* per i nomi femminili al posto dell'uscita casarsese in *-a* (*bruse e fume > brusa e fuma*). E nuovamente si evidenzia una scarsa aderenza al dialetto materno a causa della compresenza dei monottonghi tipici del friulano standard e dei dittonghi occidentali. Si alternano infatti i termini *mél* (in casarsese il termine corretto è *mièl*), *miès*, *bessól* (Frau 1996). Anche nell'uso delle particelle clitiche *a* e *al*

poste davanti al verbo si denota poca chiarezza d'uso: solitamente 'a viene utilizzato in riferimento a nomi femminili, cosa che non viene rispettata da Pasolini (Pasolini 1996, 66; Benincà, Vanelli 2015, 404). In *Pioggia sui confini* si può notare che la particella *a* è anteposta a verbi che si riferiscono a elementi di genere maschile (*mese, cielo*). La forma corretta è *al: al rit il sièl* (v.9). Solitamente nello scritto la differenza tra *s* sorda e sonora viene segnalata graficamente con *ss* e *s*. Pasolini non rispetta perfettamente questa regola, infatti la *s* sorda in *fantasut* (vv. 1 e 9) non è segnalata con *-ss-*. Nella versione presentata ne *La meglio gioventù* si trova *fantassùt* scritto correttamente. Si noti anche l'uso dell'aggettivo possessivo *tò* con accento grave in riferimento a un sostantivo maschile (*tò vis*) (Pasolini 1996). A livello lessicale il termine st. *balcons* (per *balconi*) è errato, il termine corretto in casarsese non presenta la consonante liquida *l* ma la vibrante *r*: *barcons* (Pirona 1972, vc.). *Sièl* e *fièl* sono inoltre parole che non sono attestate in alcuna variante del friulano, probabilmente sono invenzioni dell'autore: *cielo* in casarsese è *sèil*. Sempre per quanto riguarda *sièl* si segnala la grafia con la fricativa *s* tipica nel parlato casarsese, differentemente dal friulano standard che ha mantenuto le affricate *ci, gi*. Infine, *verdùt* (v.4 - *verdino*) è probabilmente una invenzione del poeta, Pasolini ha creato il diminutivo a partire dalla forma *vért* (*verde*) (Pasolini 1996). Si registra anche una forma di italianismo che si regge a livello semantico: l'aggettivo *trist* in Pasolini porta solitamente il significato italiano di *triste*, differentemente il friulano attribuisce a tale aggettivo sinonimi come *cattivo, malvagio*, più raramente *sofferente, meschino* (Pirona 1972, vc.; ARLeF, vc.).

O me giovinetto!

O mè donzèl, memòrie
 ta l'odôr che la plòja
 da la **tière** 'a **sospìre**,
 'a nàs. 'A nàs memòrie
 di jèrbe víve e roja.

In fònt al pòs Ciàsarse
– còme i pràs di rosàde –
di timp antíc 'a **trème**.

Lajù, 'i vif di **dûl**

lontàn frut peciadôr, 10

ta un ridi sconsolât.

O mè donzèl, serène

puàrte la sère ombrène

tai vècius mùrs: in **sièl**

la lùs imbarlumis⁹⁰. 15

Il protagonista di questa poesia è l'io poetico che si identifica con Narciso e il tema principale è una nascita: l'invocazione *O mè donzèl*, ripetuta anaforicamente ai vv. 1 e 12, vuole suggerire lo stupore di assistere alla propria nascita. L'ambiente circostante non viene descritto in maniera dettagliata, dalla lettura si comprende solamente che si possono sentire gli odori dell'erba, della roggia e della pioggia che ravviva la terra. La nascita in un primo momento non si vede ma si può solamente odorare; mentre in seguito si scopre che più che una nascita, si tratta di una rinascita, ovvero un riscoprire sé stessi all'interno di una natura che pare quasi evanescente. L'io-Narciso riflette sé stesso sull'acqua del pozzo di Casarsa e sembra confondere il suo corpo reale con quello dato dallo specchio d'acqua, e addirittura trasferisce la vita dal corpo reale al corpo raffigurato in fondo al pozzo: «*Lajù, 'i vif di dûl / lontàn frut peciadôr, / ta un ridi aconsolât*» (vv. 9-11) (Arveda 1998, 21). Sempre nella seconda

⁹⁰ O me giovinetto, memoria/ dall'odore che la pioggia/ ravviva dalla terra/ nasce. Nasce memoria/ di erba e roggia./ In fondo al pozzo Casarsa/ – come i prati di rugiada –/ trema di antico tempo./ Laggiù, io vivo di pierà/ lontano fanciullo peccatore,/ in un riso sconsolato./ O me giovinetto, serena/ la sera reca l'ombra/ sulle vecchie mura: in cielo, la luce acceca (Pasolini 1942b, 13).

strofa viene descritta un'altra immagine che anticipa l'identificazione del soggetto appena nato e Casarsa: vi è un doppio gioco di riflessi, la stessa superficie d'acqua riflette anche l'immagine del paese. Ciò che appare non è la Casarsa del tempo presente, ma in fondo al pozzo il *timp antîc 'a trème* (v. 8 - *trema il tempo antico*) (Arveda 1998, 21). A tal punto si scopre che il pozzo porta alla nascita sia del soggetto che della memoria, e «nell'immagine il soggetto si trova ma anche immediatamente riconosce una differenza, comincia a misurare la distanza che lo separa da quell'Eden [...] (il tempo antico), in un continuo ripiegamento all'indietro» (Rinaldi 1982, 9). L'immagine del passato è evanescente proprio come la natura nella quale è nato l'io-Narciso, questa condizione viene evidenziata da due verbi: *sospira* riferito alla terra (v. 3) e *trema* riferito al tempo antico (v. 8). Il tremolio del passato è paragonato alla rugiada dei prati: «Casarsa è come un prato che trema di rugiada, e la rugiada è il tempo» (Arveda 1998, 22). Nell'ultima strofa il soggetto si trova in preda allo sconforto e alla pietà, la serenità della prima strofa si trasforma in malinconia, Narciso è intrappolato dentro il pozzo e quindi anche nel tempo passato, ed è condannato all'immobilità. Da quella dolorosa lontananza però guarda verso il cielo, la sera oscura le vecchie mura del paese e tutto sparisce dietro la luce accecante del tramonto⁹¹ (Arveda 1998; Doi 2011, 68-70).

Il dialetto è sempre caratterizzato dalla assenza dei dittonghi tipici delle varianti del friulano occidentale (*peciadôr* invece di *peciadour*) e della desinenza in *-a* per i nomi femminili, sostituita dalla variante standard *-e* (*memorie* invece di *memoria*; *jerbe* invece di *jerba*; *ombrena* invece di *ombrena*; *rosade* invece di *rosada*). In questa poesia, differentemente dalle precedenti sino ad ora analizzate, l'uso dei pronomi clitici con la funzione di soggetto è corretto, si registra l'uso di *'a* in riferimento a nomi di genere femminile (*'a nàs memorie*). Altrettanto corretto è il mantenimento del dittongo *-ie* davanti a *r* (es. *fiers*, *viers*, *ufierta*), mentre in friulano

⁹¹ Rodolfo Macchioni Jodi (1954) sottolinea importanti influenze provenienti dalla poetica di Montale, e in particolare da *Ossi di seppia*, sulla poesia del giovane Pasolini friulano. Tutta montaliana è infatti la rappresentazione di oggetti e situazioni utili al processo evocativo e alla immedesimazione del lettore (Macchioni Jodi 1954, 108). *O me giovinetto!* riprende chiaramente le immagini e i motivi di *Cigola la carrucola del pozzo*: il ricordo del passato riemerge all'improvviso ma non può essere trattenuto, l'immagine del tempo antico è evanescente e non può essere recuperata (Montale 2016).

standard si ha l'esito in *-ia: univar* (*inverno*) (Frau 1996; Vicario 2005; Pasolini 1996). Pertanto, *tière* (v. 3) è un termine corretto in friulano occidentale (in casarsese è più comune l'uso di *cièra*). Questa è una regola che non sempre viene rispettata da Pasolini, in *Lis litanis dal bièl fi* infatti si trova l'esito standard nelle parole *unviâr* e *infiâr* (*inferno*). L'uso del plurale *vecius* è un venetismo e avvicina il dialetto di Pasolini al friulano occidentale, ricco di prestiti dal Veneto. A livello lessicale si registrano i seguenti fatti rilevanti: *sconsolât* (v. 11) non è attestato in alcuna variante friulana e pare essere una parola inventata dall'autore, più precisamente un italianismo da *sconsolato* (Pirona 1972; ARLeF; Pasolini 1996); l'uso di *donzèl* non si riscontra frequentemente nel casarsese, in cui si preferiscono sinonimi come *frut* o *fantât*. *Donzèl* è attestato dal Vocabolario come una variante letteraria antica, e non ha alcun riscontro nel parlato contadino (Doi, 2011, 50; Pirona 1972, vc.); infine, *imbarlumis* viene utilizzato col significato di *accecare*, come vuole il Pirona. Questo consoliderebbe l'ipotesi sull'uso inventato di *imbarlumida* ne *Il nini muàrt* (Pasolini 1996).

Per il «David» di Manzù

Di fadiè, fantât, **l'è** blanc il tò paîs,

tu vòltis fèr il **ciâf**,

pasiènt ta la tó ciâr lutâde.

Tu sôs, David, còme il tòru in di d'Avrîl,

che ta **lis** mans d'un fi c'al rît

5

al va dóls a la muàrt⁹².

⁹² Amico, di stanchezza sbianca il tuo paese,/ tu volgi fermo il capo,/ paziente nella tua carne tentata./ Tu sei, David, come il toro in giorno d'aprile/ che nelle mani di un fanciullo ride/ va dolce alla morte (Pasolini 1942b, 15).

La poesia nasce come un omaggio alla scultura in bronzo “*David*” di Giacomo Manzù realizzata nel 1938. Nella prima terzina l’io poetico si rivolge a un destinatario imprecisato che chiama *fantàt* (che Pasolini traduce con *amico*, ma letteralmente è *giovane, giovanotto*). Nella seconda terzina si comprende che l’interlocutore è David, il quale viene rappresentato mentre volge il capo. Azione ripresa molto probabilmente dalla scultura di Manzù, che raffigura il David accovacciato con la testa rivolta verso destra. Il giovane si trova solo, con alle spalle un paese sbiancato dalla stanchezza, avvolto dalla sua tentazione (*la tó ciâr lutáde - la tua carne tentata*). Nella seconda terzina David viene comparato a un toro condotto al macello: il riso di un fanciullo conduce un toro alla morte, e David diviene proprio quel toro e la morte avviene in un contesto primaverile, in un sereno giorno di aprile, realizzando una immagine quasi ossimorica. Il movimento di David presentato nella prima terzina, colto mentre volge il capo, paziente nella sua carne tentata (simbolo di peccato) si allaccia al procedere del toro che viene guidato dal fanciullo. L’accostamento tra il giovane e l’animale ricorda l’immagine biblica del bambino che, con la mano dentro la tana del serpente, gioca con gli animali feroci. Viene rappresentato una sorta di mondo edenico in cui la morte, il male e i pericoli non sono eliminati (Arveda 1998, 33-34).

A livello linguistico si evidenziano diverse imprecisioni circa l’uso della desinenza in *-a* tipica casarsese (e delle varianti occidentali) per i nomi femminili e la tendenza ad utilizzare l’articolo *lis* al posto del casarsese *li* (caratterizzato dalla caduta di *-s* della desinenza plurale dei nomi femminili): *lis manis* > *li manis*, all’interno di un sintagma la perdita di *s* non avviene sull’ultimo membro (Pasolini 1996; Frau, Vicario 2013). Si denota l’uso della forma tonica del pronome soggetto ai vv. 2 e 4: *tu vòltis* e *tu sós*, la forma corretta prevede l’uso del clitico *ti* con la funzione di soggetto: *ti vòltis* e *ti sós* (Frau 1996). Sul versante del lessico, si segnala il verbo al participio passato *lutáde* (*tentata*), il Pirona attesta la forma usata a Cordenons (prov. Pordenone) *lutâ* col significato di «guardare intensamente con ansia o bramosia», mentre la medesima forma nel friulano standard indica il desiderare o agognare ansiosamente qualcosa (Pirona 1972, vc.). I significati sono simili, ma si direbbe che il poeta abbia preferito il

significato in uso nello standard; una più corretta traduzione sarebbe *la tua carne desiderata*; si segnala infine la correttezza di *toru* (*toro*), tipico casarsese (il friulano centrale ha *taur*) (ARLeF, vc.; Pascolini 1996).

Lis Litanis dal bièl fi

I.

La siàle 'a clàme **P'unviâr**,
– quànt che ciàntin **lis** siàlis –
dut il mònt l'è fèr e clâr.

Lajù il sièl l'è dut serèn!

– si tu vens cajù, se **ciàlitu?** 5

Plòja, folc, un plant **d'infîâr**⁹³.

II.

Jo soi un bièl fi,
'i plans dut il di,
ti prei, Jesus mè,
no fami murî. 10

Jesus, Jesus, Jesus.

Jo soi un bièl fi,
i rît dut il di,

⁹³ *Le litanie del bel ragazço*. La cicala chiama l'inverno,/ – quando cantano le cicale/ tutto il mondo è chiaro e fermo./ Laggiù il cielo è tutto sereno!/ – se tu vieni quaggiù, cosa vedi?/ Pioggia, fulmine, un pianto d'inferno (Pasolini 1942b, 16).

ti prei, Jesus mè,
ah fami murî. 15

Jesus, Jesus, Jesus⁹⁴.

III.

Cumò l'è Domènie,
domàn a si mûr,
cumò mi vistis
di séde e d'amôr. 20

Cumò l'è Domènie,
pai prâs cun fres-cie **pes**
'a saltin frutins
lisèirs tai scarpès.

Ciantàt al mè spiéli, 25
ciantàt mi petèni...
al rîr tâl me vùli
il Diàul peciadôr.

Sunàit, més ciampànis,
paràilu indavòur, 30
«Sunàn, ma se ciàlitu,
ciantàt tai **tòs** prâs?»

⁹⁴ Io sono un bel ragazzo,/ piango tutto il giorno,/ ti prego Gesù mio,/ non farmi morire,/ Gesù Gesù Gesù./ Io sono un bel ragazzo,/ rido tutto il giorno,/ ti prego Gesù mio,/ ah fammi morire./ Gesù Gesù Gesù (Pasolini 1942b, 17).

'I **ciàli** il sorèli
di muàrtis estâs;
'i ciàli la plòja,
lis fuéis, i gris.

35

'I **ciàli** il mè cuàrp
di quànt **ch'ièri** frut,
lis tristis Domèniis
– par sèmpri passâs.

40

«Cumò 'a ti vèstin
la séde e l'amôr,
cumò l'è Domènie
domàn 'a si mûr⁹⁵».

Il titolo riprende la struttura della poesia, caratterizzata ovvero da ripetizioni e ritornelli ripresi in tutta lirica in forma litanica. A parlare è il *biel fi*, che non dà definizioni di sé, se non nella III parte ai vv. 27-28 (*al rît tàl me vùli/ il Diàul peciadór*) e ai vv. 37-38 (*'i ciàli il mè cuàrp/ di quànt ch'ièri frut*). Nell'ultima strofa si assiste inoltre a un cambiamento del soggetto, il quale specifica di non essere più un fanciullo. Non si tratta di un cambiamento dovuto all'età, ovvero al passaggio dalla giovinezza all'età adulta, ma è dato dall'anima che si

⁹⁵ Oggi è Domenica,/ domani si muore,/ oggi mi vesto/ di sera e d'amore./ Oggi è Domenica/ pei prati con freschi piedi,/ salntano fanciulli/ leggeri negli scarpetti./ Cantando al mio specchio,/ cantando mi pettino.../ ride nel mio occhio/ il Diavolo peccatore./ Suonate mie campane/ cacciatelo indietro, / «Suoniamo, ma cosa guardi,/ cantando nei tuoi prati?»/ Io guardo il sole/ di morte estati;/ io guardo la pioggia,/ le foglie, i grilli./ Io guardo il mio corpo/ di quando ero fanciullo,/ le tristi Domeniche/ tutto per sempre passato./ «Oggi ti vestono/ la seta e l'amore,/ oggi è Domenica/ domani si muore» (Pasolini 1942b, 19).

è corrotta, oppure all'esaudimento del desiderio di morte espresso nella II parte (*ah fami murá*, v. 15). A parlare sembra essere quindi lo spirito del *bel fanciullo* che guarda la vita da lontano: il tema principale è nuovamente la morte, vista come un momento di liberazione dall'inferno della vita: *lajù il sièl l'è dut sèren! / – se tu vens cajù, se ciàlitu? / Ploja, folc, un plant d'infiâr* (vv. 4-6). La morte è descritta come un luogo sereno (v. 4), mentre la vita (*se tu vieni quaggiù*) è caratterizzata da pioggia, fulmini e dal pianto d'inferno (v. 6). Le due terzine della I parte hanno una struttura in 1+2 versi, ovvero il verso iniziale descrive una condizione oggettiva e naturale (*la cicala che chiama l'inverno e il cielo sereno*), i due versi finali sono invece una sorta di commento, in cui una voce si rivolge a un interlocutore non precisato e lo invita a rimanere *laggiù* (nella morte) (Arveda 1998, 25-26).

Nella II parte il *biel fi*, che probabilmente è l'interlocutore imprecisato del v. 5, viene *quaggiù*, nella vita, trovando quanto la voce iniziale aveva annunciato, ovvero pianto e dolore: *jo soi un bièl fi / 'i plans dut il di* (vv. 7-8). Le lacrime del *biel fi* forse sono l'espressione dell'attaccamento alla vita, ma la seconda quartina descrive una immagine opposta: il fanciullo ride, e il suo riso si identifica come una invocazione della morte. Antonia Arveda parla di una compresenza degli opposti (riso e pianto), proprio come avviene in Narciso in cui vita e morte si avvicinano e sono intercambiabili (Arveda 1998, 26; Doi 2011).

Infine, nella III parte il fanciullo viene presentato nel momento della sua morte, specificato dalla ripetizione di *cumò l'è Domènie, / domàn si mûr*. La morte avviene dopo la domenica, ovvero dopo il giorno di festa e vengono inserite una serie di azioni che rimandano alla festività: saltano i fanciulli (v. 23), suonano le campane (v. 29) e il soggetto si veste «*di seta e di amore*» e canta allo specchio mentre si pettina, ma nello specchio compare il suo doppio, il diavolo peccatore che ride (vv. 25-28). È una visione che per il soggetto è quasi spaventosa, tant'è che chiede alle campane di mandarlo via con il loro suono (vv. 29-30). A questo punto comincia uno scambio di battute tra le campane e l'io-Narciso: *Suoniamo, ma cosa guardi?* – chiedono le campane – l'io risponde elencando ciò che vede: il sole, le estati morte, la pioggia, le foglie, i grilli, il suo vecchio corpo di fanciullo e le tristi domeniche ormai

passate. Il soggetto descrive immagini di vita appartenenti ormai al passato e non più recuperabili. La poesia si conclude nuovamente con la voce delle campane che ripetono quanto detto nella prima strofa della III parte, disegnando una struttura circolare (frequente in Pasolini): *oggi ti vestono, oggi è domenica, domani si muore*. Viene ribadita la distanza tra il soggetto e la vita, nonché la vicinanza ormai della morte (Arveda 1998, 26).

Tutte e tre le parti in cui è suddivisa la lirica mostrano una scarsa omogeneità sull'uso dei dittonghi tipici del parlato casarsese, alternati ai monottonghi esito dello standard. In una fase preparatoria della poesia (contenuta nella cassetta *Materiali di Casarsa 2*) (Siti 2003b) il titolo della poesia non presenta il dittongo *-ie-* di *biel*, ma il monottongo *bel*. Pasolini ha quindi modificato il titolo prima della pubblicazione della raccolta per avvicinarsi alla parlata occidentale. Sempre di tipo occidentale è l'uso di *siale* (*cicala*) con consonante fricativa iniziale (e non *cialâ* con l'affricata tipica dello standard) (Doi 2011, 35). Si segnala anche una poca coerenza nell'uso delle desinenze in *-a* per i nomi femminili, alternate all'uso standard in *-e*.

Nella prima parte si individuano due parole, *infiâr* e *unviâr* (*inferno* e *inverno*) che presentano l'esito standard *ie > ia* dinnanzi alla consonante *r*. Nel Friuli occidentale il dittongo *ie* viene conservato (Pasolini 1996; Francescato 1958). Si segnalano delle imprecisioni sull'uso del pronome clitico *ti* con funzione di soggetto, v. 5: *si tu vens > s'i ti vens* in casarsese. Spesso Pasolini confonde l'uso del pronome soggetto con il clitico, la stessa cosa avviene nella prima strofa della seconda parte, in cui il pronome soggetto *jo* non è accompagnato dal clitico *i*; e anche nella terza parte *ch'ieri frut* (v. 38): è una frase grammaticalmente scorretta poiché l'imperfetto friulano non è *ieri*, bensì *eri* spesso anticipato dal clitico *i*. Probabilmente Pasolini ha fuso insieme le due forme, la struttura corretta è pertanto: *ch'i eri frut* (Frau 1996; Pasolini 1996). Nello medesimo verso si segnala anche la grafia scorretta per *quando*, in casarsese non è *quant* bensì *cuant* (Pirone 1972, vc.).

A livello lessicale si nota la forma *ciàlitu* da *cialâ* (*guardare*) in uso soprattutto nel friulano standard (Pirone 1972, vc.) e poco presente invece in casarsese in cui si preferisce *vuàrditu*; l'uso di *pes* (*piede*) inesistente sia in casarsese in cui si ha la forma *piè* e nelle varianti

occidentali in cui si usa *pèis*, sia in friulano occidentale in cui si dice *pîs*. Probabilmente Pasolini ha deciso di modificare la forma in *pes* per farla rimare con *scarpes* (vv. 22-24) (Pasolini 1996; Pirona 1972, vc.); è interessante anche la scelta di usare il plurale *tristis* (*tristî*) – talvolta nella raccolta alternato al plurale *trists* (avente però una costruzione scorretta, col plurale sigmatico) – al posto delle forme più standard come *avilît, scunît, jù* (Pirona 1972, vc; ARLeF, vc). Sul problema circa il significato di *trist* si veda quanto specificato a pag. 124.

Dilio

Tu jódîs, Dili, ta lis acàssis

'a plûf. I ciàns a si sgòrlin

pal plan verdút.

Tu jódîs, nini, tai nústris cuàrps

la fres-cie rosàde

5

dal timp pièrdut⁹⁶.

In questa lirica compare uno dei temi fondamentali del primo Pasolini, anticipato nella poesia *O me giovinetto!*, ovvero la meditazione sul tempo – in particolare il tempo passato – che qui viene comparato alla *fresca rugiada*. Vi sono dei richiami tra la prima terzina e la seconda: entrambe cominciano con l'anafora di *tu jodis* seguita prima dal nome dell'interlocutore, Dilio (v. 1), e poi dall'aggettivo *nini* (*ragazzino, fanciullo*). Nella prima strofa l'acqua della pioggia bagna le acacie, mentre nella seconda l'acqua della rugiada bagna i *nostri corpi*, si crea quindi un parallelismo tra i vv. 1-2 e 4-5. Nei primi tre versi il quadro viene completato dalla presenza dei cani che abbaiano e dal verde di una distesa d'erba. Dilio viene

⁹⁶ Tu vedi, Dilio, sulle acacie/ piove. I cani si sfatano/ pal piano verdino./ Tu vedi, fanciullo, sui nostri corpi/ la fresca rugiada/ del tempo perduto (Pasolini 1942b. 21).

invitato ad osservare quanto descrive la voce dell'io poetante, *tu jodis (vedi)* (vv. 1, 4), e ad ascoltare i suoni della campagna. Nella seconda terzina lo sguardo passa dall'ambiente naturale ai due personaggi: sui corpi di Dilio e dell'io poetante scorre la fresca rugiada (si noti il rimando a *Dedica*), ed è l'acqua del tempo perduto. Come ne *Il nini muàrt*, la prima strofa è focalizzata sul tempo presente, mentre la seconda sul tempo passato ormai perduto, forse la scelta di paragonare il passato rugiada simboleggia la tendenza alla dissoluzione: la rugiada scorre sui corpi e si scioglie come il tempo scorre e diviene irrecuperabile (Arveda 1998, 18-19).

Oltre agli, ormai soliti, “errori linguistici” sull'uso dei dittonghi e delle desinenze femminili, questa poesia risulta interessante a livello lessicale. Si registra nuovamente il neologismo *verdut* (per *verdino*) (Pascolini 1996); il verbo *sgòrlá* esiste in friulano (sia centro-orientale – come attestato dal Vocabolario Pirona – che occidentale) col significato di *scuotere*, *scrollare* (Pirona 1972, vc.). In *Dilio*, invece, Pasolini lo associa al significato di *sfiatare* (nella poesia in riferimento all'abbaiare dei cani), ma è possibile affermare, con certa sicurezza, che sia un uso sbagliato. Interessante anche l'uso del verbo *jódis (vedi)*: il Pirona attesta la forma *jodi* come variante del verbo *viodi* (più comune). Il Pirona attesta anche la forma *jot* utilizzata a Cordenons, simile all'uso casarsese che prevede la forma *jos*. È possibile che Pasolini abbia voluto avvicinarsi il più possibile all'uso di *jodi* del friulano centro-orientale, anticipato inoltre dal pronome soggetto nella forma tonica *tu*, generalmente invece si usa la forma clitica *tí: tí jos* (Pirona 1972, vc.). Anche per il sostantivo *acàssis* pare che abbia accolto una forma vicina al friulano standard: il Pirona attesta infatti l'uso di *acacie*, *acàzzie*, *agàce*, mentre in casarsese si usa *càssis* (Pirona 1972, vc.; Pascolini 1996).

Per un ritorno al paese

I.

Fantasùte, se fatu
sblanciàde **dòngia** il fûc,
còme al tramònt d'unviàr
un àrbul svampidit?

«**Jo impii** vècius stècs 5

e il **fum** al svuàle scûr
a segnà che pal plan
il vîvi **l'è sigûr**».

Ma al tò fûc che l'odòre

jo pièrt la mé vòs, 10

e 'i vorèss **jèssi** il vint
c'al còle e al no si mòuf⁹⁷.

II.

Ciàle la clàre stràde
par vîdis e morârs,
la sère **l'è tornàde**
a fati dóls il viàs.

15

Par viè tu incontraràs
il mè païs lontàn;

⁹⁷ Ragazzetta, cosa fai,/ sbiancata presso il fuoco,/ come in tramonto d'inverno/ un albero che svanisce?/ «Io accendo vecchi sterpi/ e il fumo vola oscuro/ a segnare che nel piano/ il vivere è sicuro»./ Ma al tuo fuoco che profuma/ io perdo la mia voce,/ e vorrei essere il vento/ che cade e non si muove (Pasolini 1942b, 23).

salùdilu, s' al tâs

il plant che no tornàn⁹⁸. 20

III.

Il mè viàs l'è finît.

Dóls odòr di polènte

e **trists** sighis di bòus.

Il mè viàs **l'è** finît.

«Cà, tu vens da noàltris, 25

MA NOÀLTRIS A SI VÍF:

còme l'àghe 'a consùme

chèl che tu no ti sâs⁹⁹».

IV.

A fiéste 'a bat a glòns

il mè païs miesdì. 30

Tai prâs sidinamìnt

mi puàrte la ciampàne.

Sèmpri ché tu ti sôs

ciampàne, e cun passiòn

jo tòrni a la tò vòs. 35

«Il timp 'a **no si** mòuf:

rèste il ridi dai pàris

⁹⁸ Guarda la chiara strada/ per viti e gelseti,/ la sera è ritornata/ a farti dolce il viaggio./ Per via tu incontrerai/ il mio paese lontano,/ salutalo, se tace/ il pianto che non torniamo (Pasolini 1942b, 24).

⁹⁹ Il mio viaggio è finito./ Dolce odor di polenta/ e tristi grida di buoi./ il mio viaggio è finito./ «Qui tu vieni da noi,/ ma noi si vive:/ come l'acqua che corrode e distrugge/ quel che tu ignori» (Pasolini 1942b, 24-25).

– còme tai rams la plòja –
tal vis dai sòs frutîns¹⁰⁰».

La poesia è divisa in quattro parti e si sviluppa sottoforma di un dialogo, intervengono due voci, una è quella dell'io poetico, l'altra si modifica: prima è la *fantassute* – una ragazzina – nella I-II parte, poi i buoi nella III parte, e infine le campane (come spesso avviene in questa prima raccolta) nella IV. Si delinea quindi una progressiva «disumanizzazione» dell'interlocutore, che da umano passa a essere un animale, sino a divenire una cosa (Arveda 1998, 36). Ciò che accomuna i tre interlocutori è il loro parlar sicuro, ma si delinea, nel corso di tutti e tre i dialoghi, una rivelazione: uomini (la ragazzina) e animali (i buoi) per vivere quieti devono morire, differentemente dalla campana che rimane estranea al naturale ciclo della vita. La campana nasconde però un significato più profondo: al di là del ciclo naturale degli esseri viventi, c'è l'immobilità del tempo (v. 36) che permette di assimilare vivo-morto, giovane-vecchio (vv. 37-39) (Arveda 1998). Ogni interlocutore associa la vita ad un elemento: la *fantassute* al *fumo scuro che vola* (v.6) che lascia il vivere sicuro per il piano; i buoi paragonano la vita all'acqua che consuma quel che non si conosce; infine, il riso dei padri rimane sui volti dei figli come l'acqua della pioggia rimane sui rami degli alberi: la pioggia quindi è come il padre e la madre, fecondatrice e portatrice di vita. Mentre nella prima parte c'è una struttura botta-risposta tra l'io e la ragazzina, nella III e IV parte il soggetto non si rivolge direttamente a nessuno, sono i buoi e la campana che prendono subito la parola. Come in *Canto delle campane* probabilmente l'io poetante è trasportato dal vento (v. 11) e ricorda il ritorno al suo paese, giungendo alla rivelazione finale data dalla campana. Il racconto, quindi, prende la fisionomia di un viaggio: nella I-II parte l'io comincia il suo viaggio, caratterizzato dal segnale del fumo che si alza, in III-IV giunge alla fine del percorso e alla scoperta del tempo immobile. Alla fine l'io si trova davanti al paese: è mezzogiorno e stanno suonando le campane che

¹⁰⁰ A festa batte a rintocchi/ il mio paese mezzogiorno./ Sopra i prati silenzio/ mi reca la campana./ Sempre quella tu sei,/ campana, e con dolore/ io torno alla tua voce./ «Il tempo non si muove:/ resta il riso dei padri/ – come nei rami la pioggia –/ nel viso dei loro fanciulli» (Pasolini 1942b, 25-26).

avvisano l'arrivo del giorno di festa, nella campana il soggetto riconosce la voce di un tempo ormai passato e con dolore riconosce la distanza ormai incolmabile tra sé e quegli attimi: *con dolore/ io torno alla tua voce* (vv. 34-35) (Arveda 1998).

Interessante è la formazione dei plurali palatali per i nomi maschili che al singolare terminano in *-s, -t, -n, -l*. È il caso di *trists* (v.26): Pasolini crea un plurale sigmatico con aggiunta di *-s* finale, in friulano standard il plurale si crea con palatalizzazione della consonante finale: sing. *trist* > plu. *trisc'* (Pirona 1972, vc.; Pascolini 1996). È altrettanto vero che il significato che Pasolini vuole dare a *trist* – per *triste* – non è del tutto corretto, poiché in friulano ha il significato di *brutto, cattivo, malvagio, crudele* (Pirona 1972, vc.; ARLeF, vc.). Probabilmente Pasolini ha associato il significato italiano vista la somiglianza a livello lessicale. Altre scorrettezze linguistiche si registrano in *miesdí* (*mezzogiorno*) poiché il termine corretto non presenta il dittongo *ie*: *misdí*; e nella parola *unviâr* (*inverno*) che contiene l'esito *ia* del dittongo *ie* posto davanti alla consonante *r* (Frau, Vicario, 2013). In friulano occidentale si conserva invece *ie* (*unvier*) (Francescato 1958). Si segnala sempre la poca coerenza circa l'uso dei dittonghi occidentali (alternati a monotonghi standard), dei pronomi clitici che accompagnano il pronome personale soggetto (*jo impii* > cas. *jo i impii* al v. 5) e delle particelle clitiche (*a, al, l*) usate in riferimento a nomi maschili o femminili: *il timp 'a no si mòuf* (v. 36) > *il timp a no 'l si mòuf* (Pascolini 1996; Rizzolatti 1990).

A livello lessicale è curiosa la forma, tutta pasoliniana, *sidinamint* (v. 31) che l'autore traduce con *silenzio* o con *calma/calmarsì*; il lemma *cidinamint* è attestato nel Nuovo Pirona come forma letteraria antica avente il significato di *cbetarsi*, e offre una alternativa ai più comuni *cujetâsi* o *cidinâsi* (Pirona 1972, vc.). Pasolini opta per la variante antica ma accoglie il sistema fonologico casarsese, quindi l'iniziale palatale affricata *ci-* diventa *si-* fricativo. Si tratta comunque di un artificio pasoliniano poiché in casarsese è davvero raro che il termine venga utilizzato nel parlato (Doi 2011, 51). Anche *svampidît* (v. 4) è un termine che rimane intraducibile poiché è inesistente in friulano, probabilmente è stato coniato dal poeta stesso. Nel Pirona è attestata la forma *svampît* (*svanito*) (Pirona 1972, vc.), alla quale Pasolini ha

aggiunto *-dì-* alla desinenza per richiamare *sblanciàde* al v. 2 (Doi 2011, 58). Si registra anche un caso di ipercorrettismo: *vîdis* (plurale di *vite*, cioè *viti*) (v. 14), termine non attestato in alcuna varietà di friulano. In friulano standard si ha *vîtem* > *vît* (*vîz* al plurale). È possibile che per esigenze metriche Pasolini abbia modificato la parola facendola passare dalla terza alla prima declinazione e acquisendo una sillaba in più. Pasolini mantiene l'accento circonflesso sulla *i*, quindi l'allungamento vocalico, tuttavia la modifica del contesto fonologico non lo richiederebbe (Pasolini 1996, 68). Si registra l'uso di *fum* (*fumo*, v. 6) vicino al friulano standard, diversamente in casarsese la forma prevede la nasale *n*: *fum*; e l'uso di *jessi* (*essere*) anch'esso tipico standard, mentre il dialetto casarsese prevede la forma *essi* (Rigo 2008). Un uso indipendente dal Pirona e legato al dialetto materno è l'avverbio *dongia* (v. 2) col significato di *vicino* (Pasolini 1996).

Canto delle campane

Quant **che** la sere slavîne a lis fontànîs
il mè pais l'è colôr smarît.

Jo soi lontàn, ricuàrdi **lis sós** rànis,
la lùne, il trist tintinulâ dai gris.

Sùne il Rosàri, pai prâs al si scunis: 5
jo soi muàrt al ciànt da **lis** ciampànîs.

Forèst, al mè dóls svualâ sor' il plan,
no ciapâ pòure: **jo soi** spirit d'amôr,

c'a la só tière al tòrne di lontàn¹⁰¹.

Canto delle campane è l'ultima poesia della prima sezione *Poesie a Casarsa* e ha per tema il ritorno del poeta al suo paese, Casarsa, sottoforma di spirito dopo la sua morte. Questa condizione è specificata nel secondo e terzo distico, in cui l'io parla di sé stesso chiarendo di essere *lontano* e *morto*. La morte diviene una sorta di “luogo privilegiato” grazie al quale il poeta, sottoforma di “spirito d'amore” (v.8) può tornare a far visita ai luoghi dei suoi ricordi ormai perduti (Rinaldi 1982, 11; Arveda 1998, 42).

L'ambiente circostante viene descritto attraverso una serie di immagini che evocano sensazioni visive e uditive: il paese color smarrito (v. 2); il pallore della luna (v. 4); il gracidiare delle rane (v. 3); il frinire dei grilli (v. 4); la recita del Rosario, la cui eco *s'affioca* per i prati del paese (v. 5); il suono delle campane (v. 6). Il poeta può sentire e osservare solamente da lontano, e l'intera immagine rappresentata si svela essere un ricordo: il momento descritto è il passaggio dalla sera alla notte, unico momento della giornata in cui lo spirito può fare ritorno al suo paese; i colori del paese sbiadiscono, si sentono le rane e i grilli (animali che notoriamente escono solamente all'imbrunire), e il canto delle campane che simbolicamente pare rimandare alla morte del poeta. Il paese non ha particolari caratterizzazioni, ma prende forma attraverso le presenze naturali, animali e sonore. Nella terzina finale compare però un nuovo personaggio, un *forèst (straniero)*, al quale il poeta-spirito si rivolge: *non avere paura: io sono spirito d'amore* (v.8): il poeta vola dolcemente verso i ricordi, spinto dall'amore per il proprio paese (si noti anche qui il riferimento a *Dedica*) (Arveda 1998, 42-43).

Sul dialetto casarsese si segnalano le solite imprecisioni sull'uso dei dittonghi (*colôr > colour*), sulla desinenza in *-a* per i nomi femminili concordati col verbo (st. *sere slavine > cas. sera slavina*) e sulla desinenza in *-s* dell'articolo determinativo plurale *lis* per i nomi femminili

¹⁰¹ Quando la sera cade sulle fontane/ il mio paese è di colore smarrito./ Io sono lontano, ricordo le sue rane,/ la luna/ il triste trillare dei grilli./ Suona il Rosario, pei prati s'affioca:/ io sono morto al canto delle campane./ straniero, al mio dolce volo sul piano,/ non aver paura: io sono spirito d'amore,/ che alla sua terra torna di lontano (Pasolini 1942b, 29).

(Pascolini 1996). Pasolini accoglie l'uso standard in cui manca la caduta di *-s* (st. *lis fontanis* > cas. *li fontanis*). Si segnala il mancato uso del pronome clitico *i* avente la funzione di soggetto dopo il pronome soggetto *jo* (*io*): vv. 3, 6 e 8: *jo soi* al posto di *jo i soi* (Francescato 1958; Frau 1996). La costruzione usata dal poeta è scorretta in friulano, che prevede sempre l'uso del clitico dopo il pronome soggetto (Rizzolatti 1990; Frau, Vicario 2013). È corretta invece la costruzione dell'imperativo negativo in casarsese; v. 8: *no* + verbo all'infinito: *no ciapâ poure*. Si segnala infine una imprecisione sull'uso dell'aggettivo possessivo *sos* (*suo*) (v. 3): *lis sos ràn* tradotto con *le sue rane*. In friulano l'aggettivo possessivo al singolare è *so* (*sue*); e sull'uso della particella *a* dinnanzi a nomi femminili, nella poesia non viene utilizzata compromettendo a livello grammaticale la frase: *quant che la sère* > cas. *cuant ch'a la sera* (Pascolini 1996).

Sul verbo al presente *slavina* il Pirona rimanda al verbo *scravazzà*, *diluviare*, *crosciare*, il cui significato si limita a descrivere una condizione meteorologica. Questo uso è comune sia nel Friuli centro-orientale che occidentale; Pasolini lo utilizza nel senso di *cadere*, *scendere*: *cade o scende la sera sul paese* (Pirona 1972, vc.; Doi 2011, 55). È indubbio che il poeta abbia operato una modifica sul significato del verbo, ampliandone il campo semantico. La medesima operazione è stata effettuata anche sul verbo *tintinâ*: il Pirona attesta l'esistenza di questo verbo col significato di *tintinnare*, *scampanellare* (Pirona 1972, vc.), il poeta modifica la struttura del verbo aggiungendo *-lâ* a fine parola – nel tentativo, probabilmente, di creare un richiamo fonico con *colôr* (v. 2) – e allarga il significato del termine anche al verso dei grilli, probabilmente assimilando il frinire degli insetti al suono di un trillo o di piccole campane. L'uso del verbo *tintinâ* non è però molto diffuso in casarsese (Doi 2011, 59-60; Pascolini 1996).

II. *La Domenica uliva*

FIGLIO

Màri, 'i **ciàli** sgomènt
il vint che **trist** al mûr
par di là dai vinc'**agns**
dal mè vivi cristiàn.

Sère àrbui bagnâs, 5
ninis lontàns che sighin,
màri, chistu il païs
dulà ch'i soi passât.

MADRE

Parsè da lis mès vissaris
no **P'è** vegnùde al lum 10
la **làgrime** ch'al plans
il mè fi benedèt?

Sarèss tò màri, làgrime,
dute vestùde in clâr,
e il ciànt pierdût dal Vèseri 15
tò pàri 'a clamarèss.

E 'i vorèss **jèssi** màri
ència di tè, païs,
dut scûr pai prâa verdús,

làris, e vècius mùrs.

20

Mè fi, **dòngia** di tè
no pòl tò màri vègni,
còme il clâr ta la làgrime,
còme il tòn tal país?¹⁰²

MADRE

(Sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)

Sùne miesdí di **Pàsche**.

25

Fuèjs **dùris**, pan clâr.

Fantàs, volèisu aulíf?

Clàre sère di Pàsche.

Frès-cie ròja, usièl fèr.

Aulíf, aulíf, aulíf.

30

FIGLIO

Moculùt da l'aulíf,

si tu ta un ram verdút

tu cuvièrsis **iulíf**

il vis, plèn di vergògne,

còr a dami 'na fràs-cie!

35

¹⁰² FIGLIO: Madre, guardo sgomento/ il vento che triste muore/ al di là dai vent'anni/ del mio vivere cristiano./ Sera, alberi bagnati,/ fanciulli lontani che gridano/ madre, questo è il paese/ per dove io sono passato./ MADRE: Perché dalle mie viscere/ non è venuta alla luce/ la lacrima che piange/ i mio figlio benedetto?/ Sarei tua madre, lacrima,/ tutta vestita di chiaro,/ e il canto perduto del Vespro/ tuo padre chiamerei./ E vorrei essere madre/ anche di te, paese,/ tutto scuro pei prati verdini/ focolari e vecchie mura./ Mio figlio, presso di te/ non può tua madre venire,/ come il chiaro alla lacrima/ come il tuono al paese? (Pasolini 1942b, 33-34).

Ma tó **màri ti vîf**
tal vis la só passiòn,
– ’a si sblànce il païs
e tu, tu trèmis dut¹⁰³.

MADRE

(Ancora sotto le spoglie del fanciullo che reca l’ulivo)

No, ’i no **trèmi, donzèl**: 40
a un dòls ciantà di fuèjs
cun me, dut il fèr il **sièl**
tal **nústri** ridi al lùs.

Ciànte scunìt l’usièl,
ciaànte smarît il **fum**, 45
ciànte, rapît tal lum,
cun ghitàris il di.

FIGLIO

Se ciàcaris! ’Na fràs-cie,
no altri, ’i ài domandât:
che bèn jo ’i sint il tòn 50
dóls **trist** par dut tremâ¹⁰⁴.

¹⁰³ MADRE (*Sotto le spoglie del fanciullo che reca l’ulivo*): Suona mezzogiorno di Pasqua./ foglie dure, pane chiaro./ Giovanotti, volete ulivo?/ Chiara sera di Pasqua./ Fresca roggia, uccello fermo/ ulivo, ulivo ulivo./ FIGLIO: Chierichetto dell’ulivo/ come tu in un ramo verdino/ ricopri giulivo/ il viso, pieno di vergogna,/ corri a darmi una frasca!/ Ma tua madre ti vive/ nel viso, il suo dolore/ – si sbianca il paese/ e tu, tremi tutto (Pasolini 1942b, 34-35).

¹⁰⁴ MADRE (*Ancora sotto le spoglie del fanciullo che reca l’ulivo*): No, non tremo, giovanotto:/ a un dolce cantar di foglie/ con me tutto fermo il cielo/ sopra le nostre risa risplende./ Canta sfinito l’uccello/

MADRE

(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)

E i fràdis in Crist! 65

FIGLIO

Il sièl!

MADRE

(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)

La plòja!

FIGLIO

I angs!

MADRE

(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)

I cuàrps!

FIGLIO

Il dóls Avrîl! 70

MADRE

(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)

Lis fêminis!

FIGLIO

SÒL LA MÉ VÒS.

MADRE

(Ridivenuta spirito)

Ah, Crist¹⁰⁶.

FIGLIO

Etèrne 'a mûr

ju pai prâs scûrs 75

la **trista** vôs

che jo sospiri.

'A no si fèrme

al sièl e' al sighe,

al vint rabiòus 80

no va lontàn.

Dùcis lis sèris

la sint che mûr,

pai vècius mûrs,

e pai prâs scûrs. 85

MADRE

Fi, la tó vôs no bàste

a fati còme i pàris:

jo soi tó màri, e, muàrte,

¹⁰⁶ MADRE *(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)*: E i fratelli in Cristo!/ FIGLIO: Il cielo!/ MADRE *(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)*: La pioggia!/ FIGLIO: Gli anni!/ MADRE *(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)*: I corpi!/ FIGLIO: Il dolce aprile!/ MADRE *(Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo)*: Le donne!/ FIGLIO: Solo la mia voce!/ MADRE *(Ridivenuta spirito)*: Ah, Cristo! (Pasolini 1942b, 38-39).

'i víf tal tò sèn.

Par chistu, chèl ch'jo 'i dis, 90
fi, dis davòur di mè¹⁰⁷.

MADRE (*parla*) e FIGLIO (*ripete*)

Jo soi còme che tu mi às fat, Crist:

ciànt e plànt 'a son 'na robe in tè.

Ta la tó cròs inclàudimi, Crist:

jo soi sènze remèdi tò. 95

FIGLIO

'A plûf un fûc

scûr tal mè sèn:

no l'è sorèli

e no l'è l'è **lum**.

Dis sènze clâr 100

'a pàssin sèmpri,

jo soi di ciâr,

ciâr di frutin.

S'a plûf un fûc

scûr tal mè sèn, 105

¹⁰⁷ FIGLIO: Eterna muore/ per i prati oscuri/ la triste voce/ che io sospiro./ Essa non si ferma/ al cielo che grida,/ a vento rabbioso/ non va lontano./ Tutte le sere/ la sento che muore/ per le vecchie mura/ per i prati oscuri./ MADRE: Figlio, la tua voce non basta/ a farti uguale ai padri:/ io sono tua madre, e, morta/ vivo nel tuo seno./ Per questo, quello ch'io dico,/ figlio, ripeti dietro di me (Pasolini 1942b, 40-41).

tu clàmis, Crist,
E SÈNZE LUM¹⁰⁸.

La Domenica uliva è un lungo poemetto di 107 versi, composto tra il 1941 e il 1942, che occupa da solo la seconda sezione omonima della raccolta *Poesie a Casarsa*. Il titolo richiama *La domenica dell'ulivo* di Pascoli (madrigale contenuto nella raccolta *Myrica*) (Doi 2011, 83). Il poemetto è interamente dialogato, i personaggi che intervengono sono due, il figlio e la madre, e la voce che prende parola è sempre precisata. Nella maggioranza dei casi sotto l'indicazione *Madre* viene chiarito, tra parentesi, dove essa si trova o il suo stato: *Sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo; Ancora o Sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo; Ridivenuta spirito*. Sia dalla lettura del testo, che dalle brevi didascalie che accompagnano la voce della madre, si comprende che il dialogo ha sullo sfondo le festività del giorno di Pasqua. La madre esprime il proprio dolore già a partire dalle battute iniziali, e ha il compito di fornire delle spiegazioni al figlio, inizialmente il figlio riesce a rispondere a tono, ma progressivamente si perde nell'eco della propria voce sino a non essere più in grado di sostenere il colloquio con la madre. L'intesa tra i due personaggi può instaurarsi solamente quando la madre, ormai morta, prende le sembianze di uno spirito, rinunciando al contatto diretto con il figlio e recitando assieme al ragazzo una preghiera (vv. 92-95) (Arveda 1998, 78; Doi 2011, 84). A evidenziare la sempre maggiore incapacità del figlio di parlare con la madre è anche lo scambio di ruolo che avviene tra i personaggi: all'inizio del poemetto il figlio prende la parola con un vocativo, *Màri (madre)*, che interpella direttamente l'interlocutrice; alla madre non viene però rivolta alcuna domanda, il figlio descrive solo delle immagini, delle sensazioni visive (*sera, alberi bagnati* - v. 5) e uditive (*fanciulli lontano che gridano* - v.6), e lo sgomento che

¹⁰⁸ MADRE E FIGLIO: Io sono come tu mi hai fatto, Cristo:/ canto e pianto sono una cosa sola in te./ Sulla tua croce inchiodami, Cristo:/ io sono senza rimedio tuo./ FIGLIO: Piove un fuoco/ scuro nel mio petto:/ non è sole/ e non è luce./ Giorni senza chiaro/ passano sempre/ io sono di carne/ carne di fanciullo./ Se piove un fuoco/ scuro nel mio petto/ tu chiami, Cristo,/ e senza luce (Pasolini 1942b, 41-42).

egli prova nell'osservare quei momenti e nel sentire *il vento che triste muore al di là dei vent'anni del mio vivere cristiano* (vv. 2-4) ponendo attenzione sullo scorrere inesorabile del tempo (Arveda 1998, 78). Subito dopo prende parola la madre parlando del figlio in terza persona: il suo interlocutore diviene una lacrima mai nata e a lui si sostituisce, a questa lacrima la madre avrebbe voluto dare tutte le attenzioni che si danno a un figlio: si immagina di chiamare il padre del bambino, mentre lo coccola al canto del vespro (vv. 13-15). Progressivamente si delinea anche l'immagine del paese, caratterizzato per lo più da elementi naturali (la roggia, le foglie, il cielo, il canto degli uccelli), poco spazio occupano invece le presenze umane (il chierichetto che dà l'ulivo - v.31) e anzi, quando ci sono appartengono al tempo passato, di esse rimangono solamente i ricordi (*la Pàsche sùna, / pierdude pai riváls, la Pasqua suona, / perduta nei fossati* – vv. 53-54). È un paese praticamente disabitato e il figlio rimane solo: è una immagine che contrasta con quella della serenità del giorno di Pasqua (Arveda 1998, 78-79; Bazzocchi 2022, 46). La mamma si trova in cielo sottoforma di spirito mentre il destino del figlio è segnato ormai dalla solitudine. L'unico momento di contatto che c'è tra madre e figlio è dato dalla preghiera (vv. 92-95) che recitano insieme, le loro voci si intersecano e la recita diviene il mezzo per realizzare il desiderio dalla madre, espresso all'inizio, di vivere assieme al figlio e di fondere i loro destini. La preghiera assume la funzione di creare sintonia tra i due personaggi, tale da superare la distinzione tra vivi e morti. Il dialogo poco dopo però fallisce e il figlio rimane ancora solo avvolto nel proprio dolore, probabilmente negli ultimi versi viene preannunciata la morte del fanciullo: il figlio prende coscienza del proprio corpo mentre i giorni passano e lo risucchiano, accompagnato dalla chiamata di Cristo (vv. 100-107) (Arveda 1998, 81; Doi 2011, 72-73).

Anche in questo poemetto si segnala una poca coerenza sull'uso della desinenza *-a* per i nomi femminili (*sune; Pasche; vergogne; ferme; sighe*) e sull'uso dei dittonghi occidentali che spesso si alternano con le forme monotongate di esito standard (*mûr > mœur; vós > vous; plîf > plouf; rabîous* invece è scritto correttamente secondo la regola del friulano occidentale) (Francescato 1958). Ancora l'uso dei pronomi soggetto e dei pronomi clitici non segue la

regola in modo corretto: talvolta i clitici non vengono inseriti, come al v. 77 in cui il pronome soggetto di prima persona *jo* non è accompagnato dal clitico *i*: *jo suspiri* > *jo i suspiri*; altre volte si crea invece una frase agrammaticale, come al v. 39: *tu trèmis dut* > *i ti trèmis dut* in cui si fa uso solo del pronome soggetto di seconda persona singolare ma è un uso scorretto; oppure al v. 106 si legge *tu clàmis* (*tu chiami*), la forma corretta è *tu ti clamis* (Frau 1996; Rizzolatti 1990). Si segnala anche un uso improprio delle particelle clitiche *a*, *al*, *l* in riferimento a nomi femminili o maschili: è il caso del v. 10: *no l'è vegnùde al lum/ la làgrime* (*non è venuta alla luce/ la lacrima*) in cui manca la particella *a* frase in riferimento al soggetto femminile (lacrima): *no a è vegnùde al lum/ la làgrume*; altro caso uguale si registra al v.36: *ma tó màri ti vif* > *ma tó màri a ti vif* (Pascolini 1996). Si denota anche il pronome possessivo *nústri* (*nostro*, v.43): in casarsese la forma corretta è *nustris* (Frau 1996). Nuovamente si registra un uso scorretto dei plurali per le parole che terminano in *-s*, *-t*, *-l*, *-n*: v. 54 *rivâls* (*fossati*) nella poesia indica il plurale di *fossato* (in friulano *rivâl*). La regola vuole che per alcune parole della II declinazione il plurale si formi mediante la palatalizzazione della consonante finale. In questo caso la forma plurale corretta è *rivaj*, il plurale sigmatico inserito da Pasolini non esiste in friulano per questa tipologia di nomi maschili; Anche il plurale *serè* (per *serè*) è scorretto, il casarsese prevede sing. *sera*, pl. *seris* (Pascolini 1996).

Sul lessico è interessante il lemma *sgomènt* (v. 1) che è una forma non attestata dal Vocabolario e pare essere un italianismo, proprio come *Vèspèri* (v. 15). Si registra anche *verdus* (v. 19), alternato, sia nel poemetto stesso che nell'intera raccolta, a *verdut* (*verdino*): è un diminutivo di *vèrt* (*verde*) ed è un neologismo (Pascolini 1996). *Iulif* (per *giulivo*, v. 33) è un termine che non è attestato nel Nuovo Pirona. All'italiano *giulivo* si rimanda a *gaiòs*, *legri*, *gjubil*. *Iulif* pare essere anch'esso un italianismo (Pirona 1972, vc.). *Moculut* (v. 31) è il diminutivo di *mocul* (in questo caso *chierichetto* ma può avere diversi significati). La traduzione che offre Pasolini è *chierichetto* nonostante lui abbia utilizzato nel testo friulano il diminutivo, quindi *piccolo chierichetto*, *chierichettino* (Pirona 1972, vc.). Infine, si segnala l'uso di *dùris* (termine non attestato) col significato al femminile *dure* (v. 26), in questo caso lo standard prevede l'uso di

dure. fuéjs dûris > fuéjs dure (Pascolini 1996). Anche l'uso di *lum* per indicare *luce* non è corretto, *lum* è *lume*, *lus* è *luce* (Pirona 1972, vc.).

L'uso della *s* sorda è reso graficamente con *ss* anche quando non sarebbe necessario, come nelle parole *saress* (v.13); *clamaress* (v.16); *voress* (v.17); *cognoss* (v.58). A fine parola la sorda c'è a prescindere, senza bisogno di specificarlo (Pascolini 1996). Sono, inoltre, presenti alcuni termini che non trovano corrispondenza col casarsese: *lagrime* (v. 11) è un termine tipico dello standard, in casarsese si ha la desinenza in *-a* e la liquida *l* si perde: *àgrima*; *ència* (*anche*, v. 18) in friulano occidentale è *ància*, come anche lo standard *jessi* (*essere*) è *essi* nelle varietà occidentali e *come* (*come*) è *coma* (Rigo 2008). Il Vocabolario attesta l'uso di *agns* (*anni*, v. 3) ma anche di *ains* (plurali di *an*), in Friuli occidentale è più diffusa la variante *ains*, nel poemetto Pasolini opta per la voce con la nasale palatale *-gn-* (Pirona 1972, vc.; Pascolini 1996). Anche *tremi* (*tremo*, v. 40) è la variante standard dell'occidentale *trimi*, come lo è *dutis* (*tutte*, v.82) per *ducis* e *fum* (*fumo*, v. 45) per *fun*. *Donzèl* (*fanciullo*) è una forma attestata come letteraria e per nulla vicina al parlato casarsese, in cui si preferisce fare uso di *fantàt* (Pirona 1972, vc.). Si segnala, tuttavia, una certa attenzione al sistema fonologico casarsese, i termini *usiel* (*uccello*, v.29) e *senzè* (*senza*, v. 100) sono scritti infatti con il suono *-s-* fricativo, tipico esito occidentale. Lo standard prevede *uciel* e *cence*, nel caso di *senzè* Pasolini ha però mantenuto la desinenza in *-e*, in casarsese è *sensa* (Pirona 1972, vc.; ARLeF, vc.; Pascolini 1996).

CONCLUSIONE

Riprendendo le parole di Tullio De Mauro (1987), Pasolini può essere definito come il primo tra i grandi scrittori italiani ad aver sperimentato una condizione che risulta straordinaria nella nostra letteratura, ovvero quella di essere un autore «biograficamente senza dialetto» (De Mauro 1987, 259). Anche Walter Siti faceva riferimento a tale condizione quando affermava che le radici di Pasolini non sono friulane, semmai bolognesi, anche se non si può negare l'enorme importanza che ha rivestito la stagione friulana sulla formazione intellettuale e letteraria del poeta.

Quando Pasolini ha cominciato a progettare la pubblicazione di un canzoniere dedicato a Casarsa, il friulano, nonostante le origini casarsesi della madre, gli era tutt'altro che familiare; cercò pertanto di colmare le lacune linguistiche tramite lo studio del dialetto sul Vocabolario friulano di Jacopo Pirona e dei *Saggi ladini* di Ascoli, che costituirono il materiale di partenza, a cui Pasolini sommò le inflessioni della lingua materna. È indubbio che, nonostante lo studio – per lo più di un friulano standard della koinè letteraria – la conoscenza del casarsese rimase, almeno sino al 1944, molto approssimativa. I suoni di questo dialetto vengono trasferiti in poesia e attraverso essi si percepisce un universo di dolci suoni che si imprimono nella mente e che permettono al poeta di far ritorno alle estati della giovinezza trascorse nel piccolo paese friulano; tuttavia, sul piano linguistico quei suoni rimangono privi di una reale corrispondenza col vero “casarsese istituzionale”, pertanto quando si parla del casarsese del primo Pasolini ci si riferisce a una lingua per lo più “inventata”, creata appositamente per la poesia, in cui il linguaggio poetico accoglie le sperimentazioni e le invenzioni linguistiche del poeta. Pasolini stesso lo ammette nella *Nota* della prima raccolta friulana. La mancata genuinità del codice utilizzato in *Poesie a Casarsa* non dipende solamente dal fatto che si trattava di un dialetto appartenente al friulano occidentale, quindi diverso dalla koinè letteraria di area centro-orientale, ma è data inoltre dalle consistenti modifiche di carattere linguistico-dialettologico che ha apportato l'autore al codice: si registra infatti un

vasto numero di fenomeni linguistici tipici del friulano centrale che si mescolano con la base casarsese o addirittura con l'italiano. Tali modificazioni probabilmente rispondono all'esigenza del poeta di creare un linguaggio unico e incontaminato, la personale lingua della propria poesia, inesistente in natura e attraverso cui evocare le bellezze della vita contadina e del paesaggio rurale del Friuli. Rimane, tuttavia, una lingua che non è codificata e realmente esistente.

La presente tesi di laurea analizza il dialetto utilizzato da Pasolini per comporre le liriche di *Poesie a Casarsa* (1942), individuando quanto di diverso vi sia a livello fonologico, morfologico, sintattico e lessicale dal casarsese. Dallo studio emerge che i tratti linguistici tipici del casarsese (e del friulano occidentale) convivono con quelli del friulano standard, si incontrano infatti elementi differenti che provengono da diverse varietà usati in uno stesso componimento o all'interno di un medesimo sintagma. Tale contaminazione non deriva dalla intenzionalità dell'autore, ma si direbbe essere piuttosto un "errore" dovuto alla scarsa conoscenza che nel 1942 Pasolini aveva del friulano. Ne consegue che spesso ciò che vengono prodotte sono delle frasi agrammaticali che risultano incomprensibili anche agli stessi parlanti friulani.

A livello lessicale si denota la presenza di parole inesistenti in friulano: neologismi e italianismi che non sono presenti nel dialetto di Casarsa e non sono nemmeno attestati dal Vocabolario Pirona. Si può notare anche l'uso di termini che il Vocabolario attesta come "antichi" e caduti in disuso, ma che Pasolini recupera (come *donzèl*). In altre occasioni invece, nonostante Pasolini faccia uso di una forma friulana corretta, capita che la traduzione che accompagna le poesie a piè di pagina risenta della volontà estetizzante e poeticizzante del poeta, e, pertanto, non coincida perfettamente col reale significato. Spesso le traduzioni sono libere e rimaneggiate dal poeta stesso, risultando lontane dal significato che avrebbero in friulano ma funzionali nel rappresentare il sentimento dell'autore.

Dall'analisi dei fenomeni e dei caratteri linguistici del dialetto di Pasolini risulta evidente che in *Poesie a Casarsa* la lingua studiata sul Pirona e il casarsese si collocano su due linee parallele, talvolta sovrapponendosi l'una all'altra. È chiaro che Pasolini abbia impiegato diverso tempo nello studio della "lingua materna", ma a questa altezza la lingua risulta essere ancora imprecisa, talvolta agrammaticale. Pasolini giustifica questa scarsa conoscenza attraverso la scelta di una lingua pura e incontaminata, ancora inesistente, facendo di questo idioma l'unica lingua per la poesia: Pasolini crea un codice interiore, al limite dell'intraducibile e dell'indecifrabile. Il friulano di *Poesie a Casarsa* non è tanto una lingua, si direbbe piuttosto un «codice estetico» (Pasolini 1996, 67) «non corrotto da una coscienza poetica» (Pasolini 1946a, 15). Questo fatto conduce il poeta a valutare fonti da cui è estraneo, tanto da poterne forzare le regole fonetiche, morfologiche e sintattiche con certa tranquillità, creando conseguentemente un friulano artificioso ma appartenente solo al poeta.

BIBLIOGRAFIA

Accorsi 1978 = M.G.A., *Dialetto e dialettalità: una poetica del quotidiano*, «Lettere Italiane», vol. 30, n. 4, pp. 525-539.

Afribo, Soldani 2012 = A.A., A.S., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna.

Antonelli 2011 = G.A., *Lingua*, in Afribo A., Zinato E., (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma, pp. 15-52.

Arveda 1998 = A.A., (a cura di), *La meglio gioventù*, Salerno Editrice, Roma.

Bacher 1987 = B.B., *La vitalità del friulano di Casarsa della Delizia (Pordenone). Un'indagine sociolinguistica nell'area di transizione Friulano-Veneta*, lavoro di licenza in linguistica italiana, Facoltà di lettere - Università di Zurigo, relatore Prof. Dr. G. Berruto.

Bandini 1990 = F.B., *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, in Tondo 1990, pp. 3-9.

Bazzocchi 2014 = M.A.B., *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in Borghello, Felice 2014, pp. 19-27.

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

Benincà, Vanelli 2015 = P.B., L.V., *Morfologia e sintassi*, in Heinemann, Melchior 2015, pp. 390-412.

Bindi 2006 = L.B., *Piccola patria. Pier paolo Pasolini e la poesia dialettale*, in Scafoglio D., (a cura di), *La coscienza altra. Antropologia e poesia*, Marlin Editore, Cava de' Tirreni (Salerno), pp. 283-297.

Bistagnino 2022 = E.B., *Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina, testi e immagini per la plaquette "Dov'è la mia patria"*, in Battini C., Bistagnino E., (a cura di), *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare*

Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, FrancoAngeli, Milano, pp. 1295-1310.

Blasoni 1995 = M.B., *Pasolini non ha radici in Friuli*, «Messaggero Veneto», 2 marzo 1995, p. 3

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

Borghello 2014 = G.B., *Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, in Borghello, Felice 2014, pp. 29-39.

Brevini 1979 = F.B., *La lingua che più non si sa: Pasolini e il friulano*, «Belfagor», vol. 34, n. 4, pp. 397-409.

Brevini 1989 = F.B., (a cura di), *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Torino.

Brevini 1990 = F.B., *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino.

Brevini 1999 = F.B., (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, tomo III, Mondadori, Milano, pp. 3161-3225.

Cadel 1996 = F.C., *Gli esordi poetici di Pasolini tra Bologna e Casarsa*, in Ellero, Michelutti 1996, pp. 121-134.

Cadel 2002 = F.C., *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Piero Manni, Lecce.

Canciani 1983 = D.C., *Lingua, autonomia, "patria": brevi note su alcuni interventi del Pasolini friulano*, in Santato G., (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, CLEUP, Padova, pp. 93-109.

Cantarutti 1995 = N.C., *Il carteggio Carletti-Pasolini (1943-1944)*, in Ellero G., (a cura di), *Ciasarsa San Zuan Vilasil Versuta, 72n Congres – 24 di setembar dal 1995*, Società Filologica Friulana, Udine, pp. 369-378.

Citanna 1956 = G.C., *La poesia del Giotti*, «Pagine istriane», VII, 26-27, pp. 19-28.

Chiesa, Tesio 1978 = M.C., G.T., (a cura di), *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta a Belli a Pasolini*, Paravia, Torino.

Contini 1943 = G.C., *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», IV, n. 9, in Pasolini 1983, «Il stroligut», n. 2, pp. 11-13.

Contini 1968 = G.C., *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Sansoni, Firenze.

Cucchi, Giovanardi 1996 = M.C., S.G., (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, I Meridiani Mondadori, Milano.

D'Aronco 1990 = G.D.A., *Pasolini riveduto e corretto*, Roberto Vattori Editore, Tricesimo (Udine).

De André 1999 = F.D.A., *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Einaudi, Torino, pp. 226-227.

De Mauro 1964 = T.D.M., *Bartoli, Matteo Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, volume sesto, Treccani, Roma.

De Mauro 1970 = T.D.M., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari.

De Mauro 1977a = T.D.M., *Scuola e linguaggio*, Editori Riuniti, Roma.

De Mauro 1977b = T.D.M., *Pasolini: dalla stratificazione delle lingue all'unità del linguaggio*, in Id., *Le parole e i fatti*, Roma, Editori Riuniti, pp. 247-253.

De Mauro 1987 = T.D.M., *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma, pp. 257-289.

De Stauber Caprara 1993 = L.D.S.C., *Il friulano di Pasolini: creazione linguistico-letteraria o dialetto?*, «Revista de italianística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo», I, n. 1, pp. 39-48.

Del Beccaro 1969 = F.D.B., *L'elemento dialettale nel linguaggio poetico pascoliano*, «Belfagor», vol. 24, n. 3, pp. 293-323.

Doi 2006 = H.D., *Pasolini critico della poesia dialettale e del canto popolare*, «Studi italici», 56, pp. 16-41.

Doi 2011 = H.D., *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Franco Cesati Editore, Firenze.

- Desogus 2015 = P. D., *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, «La Rivista», 4, p. 107-119.
- Devoto 1961 = G.D., *Lingua e dialetto nella letteratura contemporanea*, «Terzo Programma», n.2.
- Dreesen 2020 = B.D., *Il friulano nella poesia di Pasolini: da stratagemma ermetico a strumento mimetico-narrativo*, «Rivista di Letteratura Italiana», vol. 38, n. 2, pp. 121-131.
- Ellero 2002 = G.E., *Pasolini pittore poeta soldato autonomista*, in Ellero G., Pauletto F., 1942. *L'anno delle poesie a Casarsa*, Centro Friulano Arti Plastiche, Udine, pp. 27-36.
- Ellero 2004 = G.E., *Lingua poesia autonomia 1941-1949. Il Friuli autonomo di Pier Paolo Pasolini*, Istitût Ladin-Furlan "Pre Checo Placerean", Codroipo (Udine).
- Ellero 2009 = G.E., *Dov'è la mia patria. Sinfonia in molte lingue di Pier Paolo Pasolini*, «Sot la Nape», vol. 61, n. 4, pp. 37-42.
- Ellero, Bergamini 2010 = G.E., G.B., *Il Friuli. Le lingue: lis lenghis – le lengue – Iżiki – De sprochn*, Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine).
- Ellero, Michelutti 1996 = G.E., M.M., (a cura di), *“Il me país al è colòur smarit”. Dentro il Friuli di Pasolini*, Società Filologica Friulana, Udine.
- Felice 2014 = A.F., *Le ragioni di un convegno e di un libro*, in Borghello, Felice 2014, pp. 3-8.
- Felice 2017a = A.F., *L'utopia di Pasolini*, Bottega Errante Edizioni (BEE), Udine.
- Felice 2017b = A.F., *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in Tomassini F., Venturini M., (a cura di), *«L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma Tre-Press, Roma, pp. 103-118.
- Fortini 1993 = F.F., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi.
- Francescato 1953 = G.F., *Fonologia friulana*, «Ce fastu?», a. 27-28, n. 1-6, (1951-1952; anno di pubblicazione: 1953), pp. 104-110.
- Francescato 1958 = G.F., *Una nota sul dialetto di Casarsa*, «Sot la nape», X, n.4, pp. 17-18.

- Francescato 1966 = G.F., *Dialettologia friulana*, Società Filologia Friulana, Udine.
- Frau 1975 = G.F., *Le parlate friulane nel territorio di Aviano*, in Ciceri L., (a cura di), *Avian: 52n congres, 21 setembar 1975*, Società Filologica Friulana, Udine, pp. 297-308.
- Frau 1984 = G.F., *I dialetti del Friuli*, Società Filologica Friulana, Pacini Editore, Pisa.
- Frau 1996 = G.F., *La parlata friulana di Casarsa*, in Ellero, Michelutti 1996, pp. 35-40.
- Frau, Vicario 2013 = G.F., F.V. (a cura di), *Linguistica foroiulensis et alia. Raccolta di scritti sparsi in omaggio per il settantesimo compleanno*, Società Filologica Friulana, Udine.
- Gasparotto 2001 = L.G., *Pier Paolo Pasolini a Casarsa*, Edizioni Pro Casarsa della Delizia, Casarsa della Delizia (Pordenone).
- Gasparotto 2012 = L.G., *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, in Brera M., Pirozzi C., (a cura di), *Lingue e identità. A 150 anni dall'Unità d'Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 127-143.
- Gazzola 2006 = M.G., *La gestione del multilinguismo nell'Unione europea* in Gazzola M., Guerini F., *Le sfide della politica linguistica di oggi. Fra valorizzazione del multilinguismo migratorio locale e le istanze del plurilinguismo europeo*, Carli A., (a cura di), Franco Angeli, Milano, pp. 15-116.
- Gerosa 2005 = R.G., *Pasolini traduttore. Die Übersetzung im friaulischen Werk von Pier Paolo Pasolini*, «Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali», XII, pp. 123-159.
- Giacomini 1990 = A.G., *L' "Academinta" nella cultura friulana del secondo dopoguerra*, in Tondo 1990, pp. 34-45.
- Giordano, Naldini 2021 = A.G., N.N., (a cura di), *Pasolini. Le lettere*, Garzanti, Milano, pp. 15-325.
- Giotti 1997 = V.G., *Colori*, Modena A., (a cura di), Einaudi, Torino.
- Gnocchi 2022 = A.G., *PPP. Le Piccole Patrie di Pasolini*, La Nave di Teseo, Milano.

- Guarnieri 1979 = P.G., *Pier Paolo Pasolini. Scrittore e poeta*, De Giuli Editore, Rovigo.
- Heinemann, Melchior 2015 = S.H., L.M., *Manuale di linguistica friulana*, volume 3, Walter de Gruyter, Berlin-Boston.
- Iacovissi 2000 = R.I., *Un poeta senza dialetto*, Matteo Editore, Treviso.
- Infurna 1990 = M.F., *Pasolini e la Provenza*, in Tondo 1990, pp. 27-33.
- Klein 1986 = G.K., *La politica linguistica del fascismo*, Il Mulino, Bologna.
- Jori 2001 = G.J., *Pasolini*, Einaudi, Torino.
- Loi 1990 = F.L., *La lingua della poesia*, in Cipriani E., Foschi A., Nadiani G., (a cura di), *La parola ritrovata. La poesia contemporanea fra lingua e dialetto*, Longo, Ravenna, pp. 47-50.
- Lollini 1992 = L.M., *Il dialetto come lingua della poesia. Aspetti della poesia neo-dialettale in Pasolini, Zanzotto e Loi*, «NeMLA Italian Studies», 16, pp. 67-84.
- Macchioni Jodi 1954 = R. M. J., Recensione a *Tal cour di un frut*, «Letteratura», pp. 107-108
- Mazzilli 2019 = V.M., *La mutazione antropologica italiana: passaggio da una società arcaica e pura ad una società contaminata in Pier Paolo Pasolini*, «Monstrum», vol. 2, pp. 107-123.
- Mengaldo 1970 = P.V.M., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, «Cultura e scuola», 36, pp. 5-23.
- Mengaldo 1978 = P.V.M., (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Mengaldo 1994 = P.V.M., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Mengaldo 2003 = P.V.M., *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Liguori Editore, Napoli.
- Montale 2016 = E.M., *Ossi di seppia*, Cataldi P., D'Amely F., (a cura di), Mondadori, Milano.
- Naldini 1986 = N.N., (a cura di), *Pasolini. Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi.
- Naldini 1989 = N.N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino.

- Naldini 1990 = N.N., *Pier Paolo Pasolini e il mondo contadino casarsese*, in Tondo 1990, pp. 55-58.
- Naldini 1994 = N.N., (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'Academiuta friulana e le sue riviste*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- Nazzi 1993 = G.N., *Dizionario pratico italiano-friulano*, Clape culturâl Acuilee – Ribis, Udine.
- Onofri 1993 = S.O., *Pier Paolo Pasolini*, L'Unità, Roma.
- Pascoli 1981 = G.P., *Il sabato*, in Perugi G., (a cura di), *Opere*, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 1699-1733.
- Pascoli 1995 = G.P., *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Remo Sandron Editore, Milano-Palermo-Napoli, pp. v-XIV.
- Pascolini 1996 = C.P., *Sulla lingua delle Poesie a Casarsa di Pier Paolo Pasolini*, in Ellero, Michelutti 1996, pp. 61-68.
- Pasolini 1941a = P.P.P., *Lettera a F. Farolfi [autunno 1941]*, in Naldini 1986, p. 122-123.
- Pasolini 1941b = P.P.P., *Lettera a L. Serra [luglio 1941-II]*, in Naldini 1986, pp. 53-61.
- Pasolini 1941c = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [20 agosto 1941]*, in Naldini 1986, pp. 80-91.
- Pasolini 1941d = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [settembre 1941]*, in Naldini 1986, pp. 109-113.
- Pasolini 1941e = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [luglio 1941]*, in Naldini 1986, pp. 46-50.
- Pasolini 1941f = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [Casarsa, agosto 1941]*, in Naldini 1986, pp. 69-77.
- Pasolini 1942a = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [luglio-agosto 1942]*, in Naldini 1986, p. 138.
- Pasolini 1942b = P.P.P., *Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna.
- Pasolini 1944a = P.P.P., *Dialet lenga e stil*, «Stroligut di ca da l'aga», n.1, in Pasolini 1983, pp. 5-7.

- Pasolini 1944c = P.P.P., *Lettera a Luciano Serra [26 gennaio 1944]*, in Naldini 1986, pp. 187-189.
- Pasolini 1945 = P.P.P., *Academiuta di lenga furlana*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 74-76.
- Pasolini 1946a = P.P.P., *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, «Il stroligut», n. 2, in Pasolini 1983, pp. 14-15.
- Pasolini 1946b = P.P.P., *Lettera a Gianfranco Contini [25 febbraio 1946]*, in Naldini 1986, pp. 237-238.
- Pasolini 1946c = P.P.P., *Lettera dal Friuli*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 172-175.
- Pasolini 1947a = P.P.P., *Dalla lingua al friulano*, «Ce fastu?» XXIII, n. 5-6, pp. 24-26.
- Pasolini 1947b = P.P.P., *Sulla poesia dialettale*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 244-264.
- Pasolini 1949a = P.P.P., *Poesia d'oggi*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 322-336.
- Pasolini 1949b = P.P.P., *Dov'è la mia patria*, Edizioni dell'Academiuta, Casarsa.
- Pasolini 1950a = P.P.P., *Romanesco 1950*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 341-344.
- Pasolini 1950b = P.P.P., *Diario de «L'italiano è ladro» e appunti (1949-1950)*, in Siti 2003, pp. 865-878.
- Pasolini 1951 = P.P.P., *Dialetto e poesia popolare*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 373-375.
- Pasolini 1954 = P.P.P., *La meglio gioventù*, Sansoni, Firenze.
- Pasolini 1955 = P.P.P., *Il problema*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 883-894.
- Pasolini 1956 = P.P.P., *La lingua della poesia*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 1007-1026.
- Pasolini 1957 = P.P.P., *La libertà stilistica*, in Siti, De Laude 1999a, 1229-1237.
- Pasolini 1961 = P.P.P., *La religione del mio tempo (1957-59)*, in Siti W., De Laude L., 2009, *Pasolini. Tutte le poesie*, vol. 1, Mondadori, Milano, pp. 959-987.

Pasolini 1968 = P.P.P., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]*, in Siti W., De Laude L., 1999b, pp. 1283-1399.

Pasolini 1969 = P.P.P., *Il sostrato mentale* in id., *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot [1969-1975]*, in Siti, De Laude 1999a, pp. 1406-1413.

Pasolini 1975a = P.P.P., *Il mio "Accattone" in tv dopo il genocidio*, in Siti, De Laude 1999b, pp. 674-680.

Pasolini 1975b = P.P.P., *Lettera luterana a Italo Calvino*, in Siti, De Laude 1999b, pp. 700-705.

Pasolini 1975c = P.P.P., *Febbraio 1975. Cani*, in Siti, De Laude 1999b, pp. 390-396.

Pasolini 1976 = P.P.P., *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino.

Pasolini 1981 = P.P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano.

Pasolini 1983 = P.P.P., *Stroligut di ca da l'aga (1944); Il stroligut (1945-6); Quaderno romanzo (1947). Riviste friulane dirette da Pier Paolo Pasolini*, Circolo Filologico Linguistico Padovano, (a cura di), Centrostampa di Palazzo Maldura, Padova.

Pasolini 1993a = P.P.P., *Un paese di temporalì e di primule*, Naldini N., (a cura di), Guanda, Parma.

Pasolini 1993b = P.P.P., *Antologia della lirica pascoliana*, (versione ridotta) in Siti, De Laude 1999a, pp. 91-148.

Pasolini 1995 = P.P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Gulinucci M., (a cura di), Liberal Atlantide Editoriale, Roma.

Pasolini 2009 = P.P.P., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano.

Pasolini 2014 = P.P.P., *Al lettore nuovo* in Id., *Poesie*, Garzanti, Milano.

Pasolini 2019 = P.P.P., *Amado mio – Atti impuri*, Garzanti, Milano.

Pasolini 2020 = P.P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.

Pasolini 2020 = P.P.P., *Nuove questioni linguistiche*, in Id., 2020, pp. 5-24.

Pasolini 2020 = P.P.P., *La lingua della realtà*, in Id. 2020, pp. 208-237.

Pasolini, Dell'Arco 1952 = P.P.P., M.D.A., (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma.

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

Patti 2022 = P.E., *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la politica della rappresentazione dell'“altro”*, «La Rivista di Engramma», 189, pp. 109-118.

Pellegrini 1969 = G.B.P., *Il friulano*, in Ciceri L. (a cura di), *Atti del congresso internazionale di linguistica e tradizioni popolari (Gorizia, Udine, Tolmezzo)*, Società Filologica Friulana, Tolmezzo (Udine), pp. 37-64.

Pellegrini 1985 = R.P., *La nostalgia del mito. Un percorso lungo la stagione friulana del poeta, da Poesie a Casarsa a La meglio gioventù*, «Il territorio: studi e note di intervento culturale dalla bisiacaria», a. 8, n. 14, pp. 71-74.

Pellegrini 1987 = R.P., *Tra lingua e letteratura. Per una storia degli usi scritti del friulano*, Casamassima, Tavagnacco (Udine), pp. 56-71.

Pellegrini 2007 = R.P., *Il dialetto come lingua della poesia*, in Senardi F., (a cura di), *Il dialetto come lingua della poesia: atti del Convegno internazionale. Trieste, 28-29 settembre 2005*, Università degli Studi di Trieste, Trieste, pp. 127-138.

Pirona 1972 = Pirona G.A., Carletti E., Corgnali G.B., (a cura di), *Il nuovo Pirona. Vocabolario friulano*, 3^a edizione, Società Filologica Friulana, Udine.

Raffaelli 2006 = S.R., *Normalizzazione, pianificazione e tutela istituzionalizzata della lingua: italiano e sardo*, in *Romanische Sprach-geschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, hrsg. von G. Ernst et al., de Gruyter, Berlin-New York, vol. 2, pp. 1463-1472.

- Recalcati 2022 = M.R., *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Feltrinelli, Milano.
- Renzi 1985 = L.R., *La poesia friulana di Pasolini*, in Id., *Come leggere la poesia*, il Mulino, Bologna, pp. 107-122.
- Riffaterre 1983 = M.R., *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- Rigo 2008 = F.R., *Dizionario della parlata casarsese*, CLD.I.C. (Circolo di Informazione Culturale), Casarsa della Delizia.
- Rinaldi 1982 = R.R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia Editore, Milano.
- Rizzolatti 1981 = P.R., *Elementi di linguistica friulana*, Società Filologica Friulana, Udine.
- Rizzolatti 1990 = P.R., *Pasolini e i dialetti del Friuli occidentale*, in Tondo 1990, pp. 10-26.
- Rizzolatti 1996 = P.R., *Di ca da l'aga. Itinerari linguistici nel Friuli Occidentale. Dialettologia, Sociolinguistica, Storia della lingua, Letteratura*, Edizioni Concordia Sette, Pordenone.
- Rizzolatti 1997 = P.R., *Il percorso friulano di Pier Paolo Pasolini*, in Teodonio M., (a cura di), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Editore Colombo, Roma, pp. 9-18.
- Rizzolatti 2002 = P.R., *Arba pai cunins: Pier Paolo Pasolini e il dialetto di Cordovado*, in Begotti P.C., (a cura di), *Cordovât, 79n Congres, 29 di setembar dal 2002*, Società Filologica Friulana, Udine, pp. 337-340.
- Santato 1980 = G.S., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- Santato 2009 = G.S., *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in El Ghaoui L., (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 95-114.
- Santato 2012 = G.S., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci Editore, Roma.
- Schwartz 1995 = B.D.S., *Pasolini Requiem*, Barlera P., (a cura di), Marsilio, Venezia.

Siti, De Laude 1999a = W.S., S.D.L., (a cura di), P.P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, Mondadori, Milano.

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

Siti 2003a = W.S., (a cura di), *Pasolini. Tutte le poesie*, vol. 1, Mondadori, Milano.

Siti 2003b = W.S., (a cura di), *Pasolini. Tutte le poesie*, vol. 2, Mondadori, Milano.

Terracini 1987 = B.T., *Matteo Giulio Bartoli*, in *Letteratura italiana. I critici*, vol. IV, Milano, Marzorati, 1987, pp. 2751-2762.

Tondo 1990 = C.T., (a cura di), *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini: atti del Convegno (Casarsa, 2 marzo 1985)*, Edizioni della Provincia di Pordenone, Pordenone.

Ungaretti 1988 = G.U., *Sentimento del tempo*, Angelica R., Maggi Romano C., (a cura di), Mondadori, Milano.

Valli 2005 = D.V., *Il problema della lingua poetica dialettale in Pasolini*, in Tuscano F., (a cura di), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Cittadella Editrice, Assisi, pp. 81-99.

Vanelli 1984 = L.V., *Il sistema dei pronomi soggetto nelle parlate ladine*, in Messner D., *Das Romanische in der Ostalpen*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, pp. 147-160.

Vanelli 1990 = L.V., *Le varietà friulane occidentali: tra conservazione e innovazione*, «Ce fastu?», a.66, n.2, pp. 233-255.

Vanelli 2005 = L.V., *Le varietà friulane occidentali: tra conservazione e innovazione*, in Benincà P., Vanelli L., *Linguistica friulana*, Unipress, Padova, pp. 381-402.

Vatteroni 2001 = S.V., *Pasolini e la lingua inventata. Appunti su Hosas de linguas romanas (1945)*, in id., (a cura di), *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, Forum, Udine, pp. 269-287.

Vatteroni 2014 = S.V., *Il mistero del nome. Sull'essenza della poesia nel giovane Pasolini*, in Canettieri P., Punzi A., (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Tomo II, Viella Libreria Editrice, Roma, pp. 1751-1760.

Venturi 2020 = M.T.V., «*Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle*». *Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*, Firenze University Press, Firenze.

Vicario 2005 = F.V., *Lezioni di linguistica friulana*, Forum, Udine.

Vicario 2007 = F.V., *Appunti di linguistica friulana*, «*Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*», vol. 37, n. 28, pp. 249-260.

Vicario 2011 = F.V., *Il friulano. Cenni di storia linguistica, grammatica e lessico*, in Bombi R., Orioles V., (a cura di), *Nuovi valori dell'italianità nel mondo. Tra identità e imprenditorialità*, Udine, Forum, pp. 177-195.

Vicario 2015 = F.V., *Friulano*, in Heinemann, Melchior 2015, pp. 21-40.

Viola 2020 = A.V., *Un topos militante: mondo contadino friulano e impegno politico nell'attività poetico-letteraria del primo Pasolini (1942-1950)*, in Campana A., Giunta F., *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Adi Editore, Roma.

Zanzotto 1976 = A.Z., *Filò*, Edizioni del Ruzante, Venezia.

Zanzotto 2001 = A.Z., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, vol. 1, Mondadori, Milano.

Zanzotto 2011 = A.Z., *Tutte le poesie*, Dal Bianco S., (a cura di), Mondadori, Milano.

SITOGRAFIA

Borghi 2020 = Borghi V., *1° febbraio 1975: Pasolini pubblica «l'articolo delle lucciole»*, «il Mulino»: <https://www.rivistailmulino.it/a/1-febbraio-1975>, consultato il 10 febbraio 2023.

Brevini F., *Pascoli e la poesia dialettale del Novecento*: <https://www.dialettoromagnolo.it/uploads/5/2/4/2/52420601/pb-237-file-brevini1.pdf>, consultato il giorno 22 febbraio 2023.

DAF (*Dizionari Autonomistic Furlan*) in Istitût Ladin Furlan "Pre Checo Placerean": <http://www.istitutladinfurlan.it/daf>; <http://www.istitutladinfurlan.it/daf/academiuta%20di%20lenga%20furlana/1>, consultato il giorno 20 aprile 2023.

Grande Dizionario Bilingue italiano-friulano dell'ARLeF: <https://arlef.it/it/grande-dizionario-bilingue-italiano-friulano/>

Medeossi 2015 = P.M., *Guido e Pier Paolo, due fratelli travolti dall'eccidio di Porzus*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/>; <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/guido-e-pier-paolo-due-fratelli-travolti-dalleccidio-di-porzus/>, consultato il giorno 24 aprile 2023.

Orioles 2015 = V.O., *Jacopo Pirona* in *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 84*, Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-pirona_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato il giorno 07 giugno 2023.

Pasolini 1944b = P.P.P., *Dialetto, lingua e stile*, «Almanacchino al di qua dell'acqua», n.1, traduzione in italiano di Pasolini 1944a: <http://alpadin.altervista.org/alterpages/files/Alpadin-140516friulano-PasoliniPierPaolo-Dialetlengaestil.pdf>, consultato il giorno 20 aprile 2023.

Raffaelli 2010 = Raffaelli A., *Lingua del fascismo*, in Enciclopedia dell'italiano (2010), Treccani:
[https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/), consultato il giorno 31 maggio 2023.

Vanelli 2010 = Vanelli L., *Dialetti friulani* in Enciclopedia Treccani (2010), Treccani:
https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-friulani_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, consultato il giorno 18 aprile 2023.