

# Il sogno di una casa. Per un corpus delle *vilote* di Pier Paolo Pasolini (con un testo ignoto all'opera *omnia*) di *Giulio Carlo Pantalei*

## 1. Tradurre i suoni in poesia: il decisivo carattere interartistico dell'esperienza friulana

Nel 1936 Pier Paolo Pasolini abita con la famiglia a Scandiano e frequenta il liceo classico di Reggio Emilia, nelle cui aule intraprende prima lo studio del violino e in seguito quello del pianoforte. La naturale predisposizione all'incontro tra note e parole risulta talmente precoce nell'indole del discente che già sul retro della fotografia di classe del quarto ginnasio i compagni gli indirizzano dediche quali «al ragazzino dal mesto sorriso di uomo stanco della vita ... possa tu eccellere nell'amata musica come eccelli nell'arte della letteratura»<sup>1</sup>. Si accende così nell'animo di Pasolini adolescente quella scintilla che nel giro di qualche anno sarebbe definitivamente esplosa nella materna terra di Casarsa, dove era solito trascorrere l'estate, per ulteriore tramite della sincera amicizia con una violinista di origine slovena, Pina Kalz, invano innamorata di lui, che lo incoraggia ad avvicinarsi per la prima volta all'ascolto intimo dei suoni e all'analisi profonda della loro musicalità, memoria che il giovane poeta non avrebbe dimenticato:

Esistevano allora dei motivi musicali, secondo cui il mio amore, se non ancora esprimersi, almeno si manifestava. [...] Un giorno, in una macchina di sambuchi

<sup>1</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1981, p. 71. Per una ricostruzione particolareggiata della gioventù di Pasolini e del periodo friulano, cfr. anche: N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989; P. Gaspari, *Il sogno friulano di Pasolini: la vera storia de 'I giorni del Lodo De Gaspari' a San Vito al Tagliamento*, Gaspari Editore, Udine 2008; R. Carnero, *Morire per le idee: vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Bompiani, Milano 2010; G. Borgna, *Pasolini integrale*, Castelvecchi, Roma 2015.

e acacie, sotto il ponticello, cominciò a cantare un usignolo. Dopo averlo ascoltato in silenzio per un poco ed avere costretto gli altri a fare lo stesso, io non potei più resistere e, alzandomi in piedi e camminando su e giù, proruppi in una specie di lamento, di recriminazione contro il mondo, intonando la mia disperazione sul canto iroso, patetico e pieno di pause dell'usignolo. «Dina» gridai ad un tratto, «lei deve spicciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire l'amore»<sup>2</sup>.

Le estati del 1940 e del 1941, in particolare, entro i confini di quella che con Michail Bachtin si potrebbe definire «la diretta influenza della festa folcloristica e delle forme carnevalesche, da cui una pronunciata iperbole di immagini corporee»<sup>3</sup>, avvicinano Pasolini alla dimensione performativa ed emancipatoria della composizione artistica costituendo tra poesia popolare, disegno, musica e danza il retroterra dell'immaginario relativo alle prime significative produzioni originali dello scrittore poco più che maggiorenne<sup>4</sup>. Sono dunque il Friuli e il segno linguistico matrilineare a evocare quell'irrefrenabile attitudine creativa nella fantasia di Pasolini e proprio a Casarsa il poeta in erba troverà l'ispirazione per il primo corpus di componimenti, che vede la luce a Bologna il 14 Luglio 1942 per i tipi della Libreria Antiquaria Mario Landi con il titolo di *Poesie a Casarsa*.

Nonostante gli istantanei e certamente autorevoli apprezzamenti, tra i quali spiccano quelli di Gianfranco Contini e Alfonso Gatto, ormai la guerra imperversa spietata – ne rimarranno travolti il padre, fatto prigioniero dagli inglesi in Kenia e rimpatriato solo a conflitto terminato, e il fratello Guido, «partigiano ucciso da altri partigiani», come avrebbe scritto in *Poeta delle ceneri* – al punto che la madre Susanna si vede costretta a sfollare con la famiglia nelle campagne friulane, minornemente insidiate dal combattimento. Pier Paolo viene chiamato alle armi ed è obbligato a trasferirsi a Pisa il 1 Settembre 1943, proprio all'inizio di quella fatale settimana che si sarebbe conclusa col Proclama d'armistizio di Badoglio; nella confusione generale, riesce a eludere la posta dei tedeschi gettandosi in un fossato e a tornare sano e salvo a Casarsa, malgrado la dolorosa perdita di buona parte della tesi di laurea che portava al seguito<sup>5</sup>.

Ebbene, la poesia e la musica divengono in questo drammatico periodo le principali fonti di sollievo per il giovane, che, quasi a primigenia testimonianza dell'*engagement* che avrebbe in seguito contraddistinto la sua esistenza e la sua poetica, apre in abitazione privata, a San Giovanni,

<sup>2</sup> P. P. Pasolini, *Amado Mio*, Garzanti, Milano 2000, p. 104.

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Rabelais and his world*, Indiana University Press, Indiana 1984, p. 63.

<sup>4</sup> Cfr. R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999.

<sup>5</sup> P. P. Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, a cura di L. Serra, Guanda, Milano 1976,

p. 37.

una scuola gratuita per quegli studenti casarsesi impossibilitati a recarsi al liceo di Udine o Pordenone<sup>6</sup>. In breve tempo gli alunni aumentano e Pier Paolo chiede aiuto all'amica poetessa Giovanna Bemporad, già nota per le sue traduzioni di Goethe e Hölderlin, che dal ferrarese, presa la decisione di muovere assieme alla famiglia alla volta di Fiesso Umbertiano, sosta a Casarsa dando prova di un coraggio fuori dal comune<sup>7</sup>. L'esperienza è concisa, dura dall'Ottobre del 1943 al Febbraio del 1944, ma decisiva poiché l'arrivo della compagna di studi, che presto viene a configurarsi come vero e proprio alter ego per lo scrittore poco più che ventenne, riesce a tratteggiare quella stagione di sorprendente *levitas* intellettuale che avrebbe in seguito ispirato la trasfigurazione narrativa di *Atti impuri*: appassionate lezioni di latino, greco, musica e letteratura, passeggiate filosofiche e corse in bicicletta, dibattiti su Foscolo e sui metri della poesia italiana, discussioni sull'uso del dialetto a partire dalle teorie di Ascoli<sup>8</sup>. Soprattutto, ed è ciò su cui si tornerà più avanti, sperimentazioni poetiche e musicali *manu propria* che potessero attingere non soltanto dallo studio ma anche dall'immersione nella vita vera, nelle sagre e nei raduni campestri, nell'ebbrezza e nelle serate di festa, alle quali Pier Paolo – letteralmente, si dice – trascinava la sodale per dimostrarle che l'esistenza non poteva celarsi esclusivamente tra le pagine dei libri<sup>9</sup>. Attraverso il sogno d'una piccola arcadia umanistica a contrastare la violenza delle rappresaglie nazifasciste, il giovane Pasolini sembra quasi tradurre in realtà l'impianto di quel *Decameron* che alacremente aveva studiato sui banchi di scuola e che qualche anno prima della sua scomparsa avrebbe trasformato in una delle pellicole cinematografiche più fortunate della sua carriera.

Alcune infoste notizie giungono momentaneamente a incrinare l'idilio della scuola popolare: tra Gennaio e Febbraio del '44 il Provveditorato agli Studi di Udine delibera di chiudere l'istituto poiché ritenuto illegale e Bemporad, sia per la minaccia d'esser scoperta sia per i frequenti atteggiamenti anticonformisti che smuovevano dicerie nella comunità, è costretta

<sup>6</sup> Per un approfondimento sul tema dell'insegnamento, cfr. R. Villa, L. Capitani, *Il maestro e la meglio gioventù: Pasolini e la scuola*, Aliberti, Correggio 2005.

<sup>7</sup> Ulteriormente accresciuto dal fatto che Bemporad aveva origini ebraiche, ragion per cui già nei contributi alla rivista "Il setaccio", edita dalla Gioventù Italiana del Littorio nel Novembre 1942 e che registrava tra i fondatori proprio Pasolini, aveva dovuto firmarsi come Giovanna Bembo. Cfr. Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio", a cura di M. Ricci, Cappelli, Bologna 1977.

<sup>8</sup> Sulla questione dell'uso del dialetto tra i due giovani amici, cfr. G. Bemporad, *Pasolini, amico e antagonista*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari e G. Scalia, Edizioni Pendragon, Bologna 1998, pp. 101-6.

<sup>9</sup> Di estremo interesse a tale proposito è l'intervista a Bemporad contenuta nella pellicola cinematografica *A futura memoria* (1985) di Ivo Barnabò Micheli.

a ripartire, procurando malinconia ma anche un certo senso di liberazione nell'animo di Pier Paolo, che a Serra scrive: «Ho passato con lei molti bei giorni poetici, e fatto bellissime discussioni, ma in compenso in quanti pasticci mi ha messo qui in paese»<sup>10</sup>. Lo scoramento iniziale per la repentina assenza degli allievi e di Giovanna viene tuttavia lenito dagli incontri con la già citata Pina Kalz, che inizia a recarsi pressoché quotidianamente in casa Pasolini per impartire lezioni di violino a Pier Paolo. Ogni incontro si conclude con un appassionato duetto, non di rado sulle note di Bach. Sovente ad assistere è quel cenacolo di amici e intellettuali che di lì a breve, precisamente il 18 febbraio 1945, costituirà il nucleo fondante de *L'Academiuta di lenga furlana*, i cui membri, oltre Kalz, si compongono di Riccardo Castellani, Cesare Bortotto, Ovidio Colussi, Nico Naldini e del pittore Rico de Rocco.

Il tentativo, a tratti un poco scapigliato ma certamente acuto e ambizioso, di mettere in piedi una piccola officina artistica capace di forgiare una sorta di èpos friulano linguisticamente accessibile a tutti attiva un vivace dibattito negli ambienti filologici udinesi e casarsesi e gli *Stroligut di cà da l'aga*, vale a dire gli “Almanacchetti a occidente del fiume Tagliamento”, raggiungono i cinque numeri tra l'Aprile del 1944 e il Giugno del 1947. I volumi si presentano atti ad accogliere molteplici tipologie di contributi sotto il segno di un'interartisticità cui il giovane Pier Paolo già si dimostrava devoto, comprendendo scritti programmatici, saggi, piccole prose, poesie, testi per villotte in musica, traduzioni, incisioni, con il chiaro intento di «conferire alla lingua friulana un preciso dato estetico, molto vicino come concezione al linguaggio e all'esperienza dei trovatori provenzali»<sup>11</sup>.

La profonda dedizione verso il progetto fa sì che le spese di stampa vengano pagate quasi per intero da Pasolini e la volontà di tradurre la teoria stampata su pagina in azione protesa alla collettività conduce lo stesso a concepire l'allestimento di uno spettacolo itinerante con recite di brevi pièces teatrali, dialoghi in friulano, improvvisazioni poetico-musicali e concerti del corpo corale condotto da lui e Pina Kalz, il cui canovaccio è stato in seguito redatto col nome di *Memorie di un spetaculut* all'interno dello *Stroligut di cà da l'aga* uscito nell'Agosto del 1944 a firma «Pieri Pauli»<sup>12</sup>. Le memorie dell'amica violinista, inoltre, attestano la buona riun-

<sup>10</sup> Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, cit., p. 36.

<sup>11</sup> G. Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattroventi, Urbino 1997, p. 13.

<sup>12</sup> Il testo è stato recuperato nella raffinata ristampa anastatica ormai pressoché introvabile dei piccoli almanacchi promossa da Gianfranco Folena: P. P. Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. Naldini, Neri Pozza, Vicenza 1994; oggi è possibile leggerlo nel volume dedicato al teatro pasoliniano dei “Meridiani” Mondadori.

scita del progetto rivelando una serie di repliche e rievocando un clima di grande vivacità intellettuale e *camaraderie*:

Riusciva qualche cosa abbastanza bene perché i ragazzi erano molto musicali e avevano una gran voglia di imparare. Lavoravano nei campi, e venivano puntualissimi, con la camicia stirata, che ci si domandava come facessero. [...] Abbiamo preparato due spettacoli: uno a Casarsa, nella saletta dell’asilo infantile e uno, che ricavò molto lustro, quando siamo andati in tournée, a Zoppola.

Per modo di dire in tournée ... Su un carro, portato dai cavalli, grande come un palcoscenico, e noi tutti quanti in piedi, io in mezzo col violino, e i *fantas* mi erano intorno, che non cadessi, che non cadesse il violino, che non succedesse qualcosa. Siamo stati accolti molto gentilmente dai signori di Zoppola [i Conti Pancera di Zoppola], che ci avevano messo a disposizione una saletta, che si riempì del pubblico del paese. Pier Paolo aveva preparato tutto<sup>13</sup>.

Sceneggiature, reperimento dei fondi, sopralluoghi, prove generali, idee di scenografia, scelta (o composizione propria) delle musiche e coordinamento del corpo artistico: l’embrione del Pasolini regista e sperimentatore *entre les arts* è tutto in queste esperienze giovanili. Non solo radice teatrale, quindi – come nella suggestiva ipotesi di Stefano Casi<sup>14</sup> –, a costituirsi favilla per la messa in moto della rappresentazione artistica pasoliniana, ma poligenesi che affonda i bulbi in ogni *medium* che il vivere offre; quasi, parrebbe, almeno a questa altezza cronologica, principio antitetico rispetto alla nota sentenza montaliana per cui «arte è la forma di vita di chi veramente non vive». Dall’arte alla società degli uomini. Il sogno felibristico, che di lì a qualche anno avrebbe avvicinato Pier Paolo alla politica attiva, inizialmente rivolta ad un progetto apertamente autonomista e successivamente confluita nell’adesione al Partito Comunista in nome di una rinascita sociale delle campagne friulane, aveva dunque reperito in queste vicissitudini un terreno fertile su cui essere impiantato, configurandosi al medesimo tempo come vero e proprio atto di resistenza umana ed umanistica, per così dire, agli orrori della guerra:

Ma che dolcissime Domeniche passammo quell’inverno e quella primavera in grazia della poesia friulana e della musica di Pina. Io e mio cugino Nico le ricordiamo spero come le più belle che abbiamo mai trascorso (per quanto potessimo contarvi ogni volta almeno ‘sei pericoli di vita ben contati, imminenti e realizzabili di ora in ora’). Ci si riuniva nella mia camera, o nel piccolo retro cucito dei Cicuto, dove erano alloggiati i nostri amici, o, da ultimo nel casello in cui facevo scuola. Discutevamo di musica, di poesia ... [...] Mi piace ricordare quelle nostre

<sup>13</sup> F. Cadel, *La lingua dei desideri: il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002, p. 230.

<sup>14</sup> Cfr. S. Casi, *Pasolini. Un’idea di teatro*, Campanotto, Udine 1990.

riunioni poetiche come una specie di Arcadia, o con più gioia, una specie molto rustica invero, di salotto letterario. Si pensi che è nato in una di quelle domeniche il nostro *féligrige* friulano!<sup>15</sup>

Sarà questo il *substratum* del primo vero romanzo di Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in cui le utopie socialiste di tre ragazzi si intrecciano al reale dato storico delle lotte contadine e proletarie del Settentrione. La musica cambia, a dominare sono ormai *Bandiera Rossa* e i canti dialettali di protesta, per i quali il giovane poeta matura una significativa passione condivisa con il compositore udinese d'avanguardia Pietro Pezzè<sup>16</sup>. Le campane che si sentono suonare non sono più quelle delle festose domeniche campestri, ma quelle che destano la coscienza di classe:

Aleluja Aleluja Aleluja!  
 Li ciampanis a sunin pai siòrs,  
 jo i sint altris ciampanis:  
 ciampanis vissinis pai siòrs,  
 par me ciampanis lontanis  
 coma i siòrs<sup>17</sup>.

Di lì a poco, tuttavia, l'idillico Friuli si trasfigura in un incubo sempre più opprimente: la denuncia per corruzione di minorenni, la condanna per atti osceni, l'espulsione dal PCI per "deviazionismo", il bando dall'insegnamento, l'odio sferzante da parte del padre e la vergogna della fragile madre. L'eclissi dell'èpos friulano, la fuga verso Roma.

## **2. La questione delle *volute* pasoliniane: la ricostruzione del corpus**

La *voluta*, o villotta, è certamente una tra le prime forme metriche con cui il giovane Pasolini si è confrontato per dar luce a liriche originali. Si tratta di un componimento poetico popolare concepito in Veneto e derivante dalla tradizione dello strambotto, per certi versi affine al primo *Lied* tedesco e alla villanella, già documentato alla fine del XV Secolo nell'Italia settentrionale, la cui struttura basica prevede una quartina generalmente composta da ottonari a rima alternata. A conferire dignità letteraria a questa peculiare tipologia poetica costituita da una forma polifonica vocale era stato niente meno che Angelo Beolco, il Ruzante, che se ne serviva frequentemente all'interno delle sue *mascherate* per mettere in scena in

<sup>15</sup> Naldini, *Pasolini, una vita*, cit., pp. 89-90.

<sup>16</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano 2006.

<sup>17</sup> P. P. Pasolini, *La meglio gioventù*, a cura di A. Arveda, Salerno, Roma 1998, p. 297.

maniera ancor più realistica bozzetti di vita bucolica<sup>18</sup>. In relazione a Pasolini, benché giovanili e a tratti letterariamente acerbi, questi componimenti assumono estrema rilevanza se ricollegati alle occasioni in cui sono stati scritti, al *καιρός*, per dirlo con un concetto caro al Tommaseo dei *Canti del popolo greco* che in quegli stessi anni Pier Paolo avidamente leggeva. Prendendo infatti in esame quella fase di passaggio che intercorre tra la stesura delle liriche di *Poesie a Casarsa* (1942) e quella della successiva raccolta *Poesie* (1945), è evidente che queste poesie di contingenza rappresentino un *trait d'union* per approfondire l'autentico interesse che negli anni il giovane scrittore andava maturando per la poesia dialettale e per la tutela delle specificità linguistiche locali, oltre che un'importante testimonianza della passione costantemente coltivata dallo stesso per la musica e le manifestazioni del folklore, quasi addirittura inaugurando quella che di lì a breve sarebbe divenuta la stagione aurea dell'antropologia e dell'etnomusicologia italiana grazie agli studi di Diego Carpitella, Ernesto de Martino, Pietro Sassu e Clara Gallini.

È al tempo stesso doveroso riflettere, inoltre, sulla sorte di queste strofette tetrastichiche e rilevare che esse non siano mai state soggette a un'opera di catalogazione organica e di analisi testuale (fatta eccezione per la sola contenuta nella *Meglio gioventù*), non certo per una disattenzione degli illustri curatori, naturalmente, ma con buona probabilità – è possibile congetturare – per almeno due motivi: il primo concerne la perfetta simmetria nella titolazione dei componimenti, che prevede per ogni poesia l'intestazione metrico-tecnica generale di “Vilota” e che negli anni ha condotto in più di un'occasione alcuni studiosi ad attestare esclusivamente sezioni mutile delle poesie in questione, non riportando dunque i testi nella loro interezza<sup>19</sup>; il secondo riguarda plausibilmente la sopraccitata natura occasionale dei componimenti, che ne ha causato una sorta di esposizione a “disperdibilità” facendo sì che tanto le edizioni complete delle poesie pasoliniane quanto i contributi monografici d'argomento musicale presentino soltanto alcune *vilote* senza riportarne delle altre<sup>20</sup>. Come pun-

<sup>18</sup> Sull'origine della villotta friulana, cfr.: G. Confalonieri, *Guida alla musica*, Casa Editrice Accademia, Avellino 1950; *Canzoni villanesche e villotte*, a cura di D. G. Cardamone, A-R Editions Inc., Wisconsin 1978; G. Magaletta, *Pier Paolo Pasolini: le opere, la musica, la cultura*, Diana Galiani, Foggia 2010.

<sup>19</sup> È questo il caso dei lavori monografici di Magaletta.

<sup>20</sup> Le *vilote* non sono infatti raccolte per intero nei volumi sopraccitati di Magaletta e Calabretto, né, dato ancor più interessante, nelle opere integrali, rispettivamente in quattro e due volumi, dal titolo *Bestemmia*, a cura di G. Chiarossi e W. Siti, Garzanti, Milano 1993 e *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003. Nel particolare, *Bestemmia* registra la presenza di: *Vilota*, *O Domenia disperada*, *Seis Poesiutis*, *Oh Signour, misericordia*, *L'inno dei mjei fantas*. Le edizioni dei Mondadori registrano all'interno di *Tutte le poesie*,

to di partenza lungo questo percorso di parole e musica, pertanto, varrà certamente la pena fare opera di inventario, preliminare e necessaria alla trascrizione e analisi dei versi giunti fino a noi.

### 3. Catalogo e cronologia delle *volute* pasoliniane

Tenendo fede a un ordine cronologico, già la prima villotta superstite pone al tempo stesso un quesito e una suggestiva opportunità di ricerca. Enzo Siciliano, infatti, nel suo *Vita di Pasolini* attesta su musica di Giovanna Bemporad un testo composto da Pasolini che non compare in nessuna delle raccolte pubblicate in vita dal poeta bolognese né tantomeno all'interno delle raccolte postume comprendenti i testi dispersi, inediti o recuperati tra gli scartafacci. Ora, dal momento che è possibile affermare con un discreto grado di certezza che Enzo Siciliano abbia mantenuto negli anni un rapporto di grande stima e amicizia con la poetessa ferrarese e che, come noto<sup>21</sup>, per lungo tempo abbia vagheggiato l'idea di comporre una sua biografia, è lecito supporre che questo testo, ignoto a tutte le altre sillogi pasoliniane, sia stato reperito tra le carte di Bemporad e non tra quelle di Pasolini. Se così fosse – e qui risiede la suddetta opportunità –, sarebbe senza dubbio interessante e auspicabile (sarà premura di chi scrive percorrere questa pista) poter verificare la presenza di ulteriori inediti componimenti ideati dai due giovani amici scrittori. Proseguendo nell'opera di catalogazione, onde evitare la possibile sovrapposizione dei testi, in genere denominati “Vilota” o “Vilotis”, si procederà indicando il primo verso del componimento:

<i>Titolo</i>	<i>Datazione</i>	<i>Autori (Parole – Musica)</i>	<i>Fonte</i>
Dols orient imbar-lumit	Nov/Dic 1943	Pasolini – Bemporad	E. Siciliano, <i>Vita di Pasolini</i>
Oh glisiuta, tal to grin	Nov/Dic 1943	Pasolini – Bemporad	<i>Stroligut di cà da l'aga</i> , Aprile 1944

invece: *Vilota*, *O Domenia disperada*, *Vilotis*, *Oh Signòur, misericordia*, *L'inno dei mjei fantas*, con laggiunta di quelle contenute in *Memoria di uno spectaculut* nel volume relativo al teatro pasoliniano nella sezione denominata *Appendice a «I Turcs tal Friul»*.

<sup>21</sup> Cfr. V. Pezzella, *Giovanna Bemporad. A una forma sorella*, Edizioni Archivio Dedalus, Milano 2011, pp. 9-10.

Oh ciamps lontan! Miris-cis! <sup>22</sup>	1941-1943	Pasolini	<i>Poesie a Casarsa (1941-1943), La me- glia gioventù</i>
O Domenia dispe- rada	Mar/Apr 1944	Pasolini	<i>Stroligut di cà da l'aga, Aprile 1944</i>
Beif amic legri e zintil	Mar/Apr 1944	Pasolini	<i>Stroligut di cà da l'aga, Aprile 1944</i>
O paisans, bevin jù vin	Mar/Apr 1944	Pasolini	<i>Stroligut di cà da l'aga, Aprile 1944</i>
Co sarin in Paradis	Mar/Apr 1944	Pasolini	<i>Stroligut di cà da l'aga, Aprile 1944</i>
L'è brut e trist	Giugno 1944	Pasolini – Kalz	<i>Memoria di un spectaculut, Ago- sto 1944</i>
Clars nulùs di seda fina	Giugno 1944	Pasolini – Castel- lani	<i>Memoria di un spectaculut, Ago- sto 1944</i>
Gi puartetré rosis	Giugno 1944	Pasolini – Kalz	<i>Memoria di un spectaculut, Ago- sto 1944</i>
Fantassutis di Cia- sarsa / L'inno dei mjei fantas (Pasoli- ni – Kalz)	Giugno 1944	Pasolini – Kalz	<i>Memoria di un spectaculut, Ago- sto 1944</i>
– Par Gustavo na vilota – Bepi al cianta – Dino al cianta al cianta – Rico e Sandro – Chel dai Vedui – E Ferrucio – La maestra – E tra i bas i vin Blasùt	Giu/Lug 1944	Pasolini – Kalz	<i>Memoria di un spectaculut, Agosto 1944</i>
Oh Signòur, mise- ricordia <sup>23</sup>	Lug/Ago 1944	Pasolini – Kalz	<i>Stroligut di cà da l'aga, Agosto 1944</i>

#### 4. Il dittico a firma Pasolini – Bemporad: *vilota I*

Il componimento si presenta nelle vesti d’una quartina di ottonari canonici, con accenti ritmici sulla terza e sulla settima sillaba e i versi disposti secondo una rima incrociata con schema ABBA, con terminazione degli estremi tronca e terminazione piana quanto ai membri interni.

Dols orient imbarlumit  
tal seren color di rosa  
jot suridi plan la sposa  
tal so omp indurmudit<sup>24</sup>.

I tratti retoricamente salienti sembrano essere costituiti dalle allitterazioni in *-al* («tAL», «pLAn», «coLor» assieme all’articolo determinativo femminile «la»), dall’anafora ai vv. 2-4, dalla rimalmezzo per l’occhio tra «surIDI» al v.3 e «inturmIDIIt» al v.4 e dalla mancanza di interpunzione, che risolve in una sorta di enjambement costante ad attraversare l’intera quartina, delineandola come un ritratto fulmineo di quotidianità provinciale, vero e proprio quadretto di genere tale da portare di primo acchito alla mente alcune tele di Bruegel il Vecchio.

Se la giustapposizione che accosta la sfera tonale del rosa/rosso al sorgere del sole sarebbe ricomparsa (fin dal titolo) nel componimento *Quasi un rossore verecondo a oriente*, il «color di rosa», in una delle sue prime apparizioni all’interno del lessico pasoliniano, si lega foneticamente a quell’ormai celebre, per certi versi fatidico, lemma “rosada” (rugiada) che nella mitografia dello scrittore bolognese sarebbe coinciso nel 1941 con l’«epifania letteraria friulana»<sup>25</sup>. La medesima tinta avrebbe di lì a breve trovato collocazione nel primo “Stroligut” con il verso «zovinuta blancia e rosa / con chel stras di vestidin» e avrebbe negli anni continuato a mantenere la connessione analogica con la compagine più propriamente sonora del linguaggio poetico e, da un punto di vista ecfrastico, con una figura femminile nel fiore della giovinezza, secondo uno dei tòpoi più fortunati nell’intero repertorio poetico italiano e di certo anche nella tavolozza de-

di un foglio con su scritto il pentagramma della villotta. Cfr. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., Vol. II, p. 1778.

<sup>24</sup> [«Dolce oriente illuminato / in un sereno color di rosa / guarda, sorride piano la sposa, nel(le braccia del) suo uomo addormentato» (ma “indurmudit” vale in gergo friulano anche “sciocco, distratto”). Traduzione mia]. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 107.

<sup>25</sup> A. Bogaro, *Pasolini, l’Academiuta e la fine della letteratura “dialettale” friulana*, in *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di G. Borghello e A. Felice, Marsilio, Venezia 2014, pp. 47-61, p. 53.

gli stilemi pasoliniani, come dimostrato ulteriormente – tra i molti possibili esempi – da questi versi dell'*Umile Italia*:

Ecco il sambuco, ecco il pioppo  
che sbianca, sulle rosee bambine  
a erba pei conigli, chine  
sotto le campane a doppio<sup>26</sup>.

Quanto al significato della villotta, il testo sembra apparentarsi strettamente a un componimento di Giovanni Pascoli, le cui pagine, come risaputo, il giovane Pasolini era solito assiduamente frequentare in quel periodo per gli studi della tesi di laurea che sarebbe infine stata dibattuta a Bologna il 26 Novembre 1945 sotto la supervisione di Carlo Calcaterra. La poesia in questione sembra essere quella composta per lo sposalizio Ferrari – Gini del 1886 con il titolo di *Crepuscolo*, affine sia da un punto di vista tematico (l'immaginario nuziale) sia da un punto di vista di possibile intertestualità con la quartina pasoliniana. Gemello, quasi, l'incipit che contempla un'evocazione dell'oriente e un profluvio del color di rosa che candidamente si spande nell'atmosfera<sup>27</sup>:

Alba, tu sorgi e attendi il tuo signore  
al varco oriental, fin ch'ei si levi;  
e rosea tremi al matutino gelo:

Potrebbe apparire soggetto a un giocoso travisamento nei versi finali del testo di Pasolini, invece, il più lirico e levigato portamento pascoliano:

tu lesta accorsa al balzo occidentale,  
poi che invan tendi le braccia di rosa,  
ti getti nelle pallide fiumane.  
e tutto dorme; e il mar sonnecchia; e piane  
s'odono al pioppo dondolar le foglie.

Il sonno, densamente metaforico in Pascoli e, per così dire, *andante scherzoso* in Pasolini, giunge in ultima istanza a mo' di congedo per entrambi i testi, diffondendosi sull'atmosfera arcadica che sottende a questa prima (probabile) prova tra letteratura e musica, tradizione friulana e experimentalismo, del poeta bolognese. L'eterea e onirica vena del componimento, in una prospettiva intratestuale, sarebbe tornata a visitare la fantasia dello scrittore nella XVII sezione de *I pianti*, in cui i toni più

<sup>26</sup> P. P. Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2007, pp. 38-9.

<sup>27</sup> G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Mondadori, Milano 2002, Vol. I, p. 618.

conviviali della villotta lasciano il posto alla malinconia e al pathos del rito iniziatico<sup>28</sup>:

O dolce sonno  
ingannala ancora tu,  
un poco.  
Consuma queste ultime ore,  
e, inavvertito,  
falle valicare la soglia.

Con uno sguardo rivolto al futuro, in ultima battuta e in termini di interdiscorsività, parrebbe senza dubbio interessante accostare questi versi a quelli di un autore inglese che molto deve a Pasolini, il mancuniano Steven Patrick Morrissey, che nell'acconciata litania dal titolo *I know it's over* del 1986 rappresenta un affresco nuziale per alcuni versi similare a quello sopra analizzato:

Sad veiled bride, please be happy  
Handsome groom, give her room  
Loud, loutish lover, treat her kindly  
(Though she needs you  
More than she loves you)<sup>29</sup>.

Allo stesso modo, e in sommo grado nell'opera del giovane Pier Paolo, è sempre femminile, muliebre, materno, il sopportare, con un velo di tristezza, la frequente grossolaneria e rudezza dell'elemento maschile adulto, esattamente – è possibile concludere – quel che accadeva tra le mura di casa Pasolini. La poesia, la musica, come la giovane sposa che ne porta la metafora, non potrà che assumere allora la forma di donna, la forma di rosa.

### 5. Il dittico a firma Pasolini – Bemporad: *violetta II*

Analogamente al componimento precedente, le quartine – stavolta due – sono di ottonari canonici, sempre con accenti ritmici sulla terza e sulla settima sillaba. Rima alternata con schema ABAB e CDCD, terminazioni tronche con soluzione ipermetra tra i vv. 5-7.

<sup>28</sup> Pasolini, *Bestemmia*, cit., vol. III-IV, p. 117.

<sup>29</sup> [«Triste sposa velata, per favore sii felice / Attraente marito, falle spazio / Rumoroso, rozzo amante, trattala con dolcezza (benché lei abbia bisogno di te più di quanto ti ami)», traduzione mia]. The Smiths, *The Queen Is Dead*, Rough Trade, London 1986.

O Glisiuta tal to grin  
 quanciu muars c'a àn preat!  
 Sincsent ains che nu i savin  
 di vei cà patit e amat.

O pais dai vecius muars  
 vuei beas tal Paradis,  
 dis tu, a lour, cu li ciampanis,  
 c'aà si pensin dai so fis<sup>30</sup>.

L'occasione per la stesura di questa villotta è offerta dal compimento dei cinquecento anni da parte della parrocchia di Casarsa: Bemporad e Pasolini nutrivano infatti il desiderio di intonarla pubblicamente dinanzi alla piazza antistante l'edificio, celebrandolo come fondamentale e vitale tempio – o, per meglio dire, grembo – della comunità. Qualora si ricercasse una visualizzazione più precisa, peraltro, l'incisione di Rico De Rocco raffigurante una veduta posteriore della chiesa, pubblicata sul primo numero dello “Stroligut di cà da l'aga”, restituiscce l'aggraziata semplicità della struttura, la cui facciata presenta un peculiare timpano stondato con trabeazione sorretta da colonne in stile corinzio ai cui lati si ergono due imperiosi campanili. Da un punto di vista fonetico, risulta senza dubbio marcata l'allitterazione dei sintagmi «-ain», «-ais», «-dis» e «-din», presenti ai vv. 1, 3, 4, 5, 6, 7, con intento plausibilmente onomatopeico in relazione al tradizionale suono delle campane. Il moto alternato delle *cloches* sembra suggerito anche dall'impiego dell'*enjambement* ai vv. 1, 3 e 5, che sembrano spingere avanti e indietro l'andamento delle strofette, scandendone e configurandone un preciso ritmo. È inoltre presente una rima inclusiva, con effetto vicino alla *cobla capfinida* di trobadorica memoria, tra «Paradis» e «dis» ai vv. 6-7, a sua volta circondata da una forse meno vistosa ma ben incisiva iterazione dell'affricata alveolare sorda («CiAmpAnis» / «c'aà») ai versi appena successivi. Una rima interna tra l'*incipit* del verso e la sillaba atona in posizione terminale è riscontrabile al v.7, mentre alcuni anagrammi con un fitto gioco di assonanze si possono trovare al v.3 e ai vv. 6-7 («ains» e «savin»; «ciampaNIS» e «penSIN»). I ricercati effetti musicali e la comparsa del «grin», che è materno come materna è la terra casarsese, conducono nuovamente al grande modello poetico del Pasolini ventenne, Giovanni Pascoli. Il fonosimbolismo che ricalca il suono delle campane, infatti, potrebbe contenere un'eco della celebre *La mia sera* del poeta romagnolo:

<sup>30</sup> [«O Chiesetta nel tuo grembo / quanti morti che hanno pregato! / Cinquecento anni che noi sappiamo / di avere qui patito e amato. // O Paese dei vecchi morti / voi oggi beati nel Paradiso, / di' tu, a loro, con le campane, / che si ricordino dei loro figli】. P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 87.

Don ... Don. E mi dicono, Dormi!  
 Mi cantano, Dormi! sussurrano,  
 Dormi! bisbigliano, Dormi![...]  
 Mi sembrano canti di culla,  
 che fanno ch'io torni com'era...<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda il discorso intratestuale, i «ciampanis» - a volte sostituiti dai «cianti» - e i «muars» si configurano come binomio frequentemente accostato all'interno del primo corpus poetico pasoliniano, basti portare alla mente i celebri e commoventi versi de *Il nini muàrt* («Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur / da la sera, quand li ciampanis / a súnin di muàrt»<sup>32</sup>). A tale proposito Antonia Arveda, nell'analisi del testo relativa all'unica villotta contenuta nella *Meglio gioventù*, ha posto una riflessione certamente estendibile anche a questo componimento:

Il poeta però, lunghi dal rifare il verso alla tradizione friulana, trasferisce nel breve testo tutto il suo mondo che ruota attorno alla presenza centrale della morte, con i suoi attributi di lontananza spaziale e temporale: [...]. La morte non è vista come una minaccia, bensì come un dato di fatto accettato, quasi un *a priori*, che non inficia l'allegria, così come la vecchiaia non esclude la fanciullezza [cfr. antíc soranèl, e tanti altri esempi di coincidenza tra vecchio e giovane, per tutti *La not di maj*]. Il canto è in Pasolini la manifestazione più caratteristica della vitalità del fanciullo, spesso accompagnata dalla corsa per un sentiero o lungo le prode, che comunica l'ebbrezza dell'immersione del protagonista nel paesaggio.

Nel paesaggio e nei suoi elementi architettonici, naturalmente. Tra questi, la «glisiuta» è luogo certamente ricorrente nell'epopea friulana – eletto, per così dire, a sede privilegiata d'atarassia nell'estetica del trapasso coltivata dal Pier Paolo poco più che adolescente (sia sufficiente pensare ai versi di *Il dì da la me muàrt*) – come testimoniano, tra le molte possibili occorrenze, l'incipit di *Nisiuti di amòur* o le strofette di settenari che compongono la pressoché coeva *A na glisia*:

O rosada di murs  
 tal vert lizèir dal prat,  
 un lun sant e rimìt  
 fra li archis di smeràld.

Sanc di tramòns e mìriis  
 a bagnava li pieris, lusint fin tars, tal scur  
 da li lontanis seris<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., Vol. II, p.813.

<sup>32</sup> [«Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore / della sera, quando le campane / suonano a morte»]. Pasolini, *La meglio gioventù*, cit., p. 10.

<sup>33</sup> [«O rugiada di muri nel verde leggero del porto, lume santo e romito fra le arche di

È interessante riscontrare, inoltre, la persistenza lessicale e tematica di molti tra questi elementi non soltanto all'interno della produzione giovanile ma anche in quella più matura dello scrittore, a indicare la ricorrenza entro l'immaginario pasoliniano di una scansione quasi medievale del tempo – archetipica, addirittura – secondo lo scoccare di un rintocco che, inevitabilmente, non può che legare alle campane un presagio mortifero. Si legga ad esempio questo passaggio di *Rifacimento*, preceduto peraltro nelle battute iniziali dall'evocazione delle arie di Giuseppe Verdi, contenuto nell'ultima raccolta del poeta:

da te si diparte la Donna  
che scende all'inferno  
e in un giorno di pioggia con la luna nuova –  
canta in voce come una giovinetta assetata d'incruento stragi –  
vada, vada quella donna in quei Regni; [...]

per me quel vuoto nel cosmo ci sarà sempre  
quel vuoto nel cosmo ci sarà sempre  
e il mio corpo è attratto dal pieno  
dove già ciò che regna è la morte  
(con canti di poveri e campane)<sup>34</sup>.

Il suono delle campane e i canti dei poveruomini che popolavano la giovanile arcadia friulana, l'atmosfera malinconicamente funerea a spandersi dalle vetrate della struttura, il «grin» della Chiesa corrispondente al grembo della «Donna», riappaiono dunque nell'ultimo Pasolini come vere e proprie *intermittences du cœur* – certamente non casuale, infatti, la comparizione tra parentesi – che lasciano riaffiorare contenuti rimossi a partire da quella che col Lacan di *Deux notes sur l'enfant* si potrebbe definire il farsi corpo e linguaggio a partire dall'Altro<sup>35</sup>. La lingua e la colonna sonora che avrebbero infine musicato la morte del poeta sarebbero state la medesima lingua e la medesima colonna sonora che hanno accompagnato la nascita del sentimento del tempo e della poesia nelle pieghe del suo animo.

## 6. L'interazione tra verso e partitura

Un foglio non numerato ritrovato tra le pagine dello “Stroligut” dell'agosto 1945 ha riportato alla luce diverse e preziosissime partiture vergate a partire dai testi pasoliniani, offrendo per la prima volta la possibilità di

smeraldo. / Sangue di tramonti e meriggi bagnava le pietre, lucendo fin tardi, nel buio delle lontane sere»]. Pasolini, *Bestemmia*, cit., vol. III-IV, p. 343.

<sup>34</sup> Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., Vol. II, p. 192.

<sup>35</sup> Cfr. J. Lacan, *Autres écrits*, Éditions du Seuil, Parigi 2001.

analizzare più da vicino la relazione tra metrica poetica e musica, relazione che tuttavia risulta ancora ampiamente inesplorata e che in questa sede si tenterà di apprestare<sup>36</sup>. Lo spartito in tonalità di Mi maggiore/Do# minore presenta un tempo di  $\frac{3}{4}$  e si incardina su di un *andante espressivo* che valorizza l'impostazione corale, semplice ma incisiva, della composizione. A far la differenza è l'indicazione della dinamica, che palesa l'intento e l'incendere solenne, sacrale, dell'interpretazione, nella quale l'intrico delle voci sembra simulare l'andamento delle campane con, quanto alla linea vocale principale, un primo movimento ascendente (Mi – Sol – Si – Si – Si) a scandire l'incipit «Oh – Oh – Gli – siu – ta» e il successivo discendente (La – La – Re – Re – Re) per il secondo verso «Ta – al – to – gri – in». Da mettere in luce una raffinatezza d'orecchio fuori dell'ordinario e un tentativo di mimesi fonetica relativo ai suoni della natura che tradisce il rapporto di vera e propria *imitatio et aemulatio* col modello pascoliano, donando la misura della profondità con cui il giovane Pasolini aveva accolto la lezione del poeta di San Mauro. Dalle annotazioni sullo spartito è possibile osservare anche a occhio nudo la rispondenza costante tra movimenti ascendenti e discendenti, che si assestano nelle battute finali su di un'eterea sospensione dominata dalla settima per «pa - - tit» e si risolvono in una giustapposizione di nona seguita da una quinta in corrispondenza di «amat», a chiudere con un placido e trattenuto *diminuendo* la composizione, con un sapore quasi da rasserenato bolero campestre.

<sup>36</sup> I pentagrammi, corredati da una brevissima seppur puntuale descrizione, sono riprodotti in Calabretto, *Pasolini e la musica*, cit., p.73; viene data notizia del ritrovamento del pentagramma anche in Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1778.